

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: Rudolf Kelterborn : ein engagierter Opernkomponist
Autor: Weber, Martin S.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002117>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

gelagert sein kann (hoch, tief, rasch, unruhig, langsam, laut, mit diversen Spielweisen, mit gleitendem Ambitus, etc.).

Dramatisch-gestische Elemente sind Kelterborn in seinen Kompositionen sehr wichtig (Gestik nicht im Sinne von Körperbewegungen oder Gebärden, sondern in einem allgemeineren, quasi abstrakten Sinn). Gestik versteht er als eine Spannung stiftende Möglichkeit für die musikalischen Abläufe und für musikalische Formgestaltung im weitesten Sinn. So vereint Kelterborn mannigfache Bereiche, darunter auch aleatorische oder improvisatorische, die es ihm erlauben, sich mit Hilfe der Musik auszudrücken. Denn der musikalische Ausdruck, die Mitteilung an den Zuhörer – so abstrakt sie bei dieser Kunst auch sein mag – steht für ihn zweifellos im Zentrum. Kein *l'art-pour-l'art*-Prinzip, keine Papiermusik, sondern die unmittelbare Musik als Tonkunst liegt ihm am Herzen.

**Rudolf Kelterborn –
Ein engagierter Opernkomponist
von Martin S. Weber**

«Die Errettung Thebens»

Kelterborn komponierte seine erste Oper *Die Errettung Thebens* in den Jahren 1960/62. Der Stoff stammt aus der griechischen Antike. Mit dem Libretto zu dieser Oper hat sich Kelterborn schwer getan. Mehrere Vorhaben schienen ihm unbrauchbar, moderne Stücke ergaben verlagsrechtliche Schwierigkeiten und ein geeigneter Librettist war ebenfalls nicht in Sicht. So hat Kelterborn das Textbuch zu diesem Bühnenwerk in drei Aufzügen selber in loser Anlehnung an die Tragödie *Die Sieben gegen Theben* von Aischylos verfasst.

Erwähnenswert ist dabei der Umstand, dass das entscheidende Moment, das zur Errettung der Stadt Theben führt, nicht bei allen Vorlagen gleich behandelt wird. Im alten Epos steht der sein Leben opfernde Menoikeus im Mittelpunkt der Befreiung. Bei den *Phönikerinnen* von Euripides ist das Opfer des Menoikeus als retardierendes Element ebenfalls vorhanden. In der

Hepta von Aischylos (die von der Thebengeschichte handelt) erhält Eteokles eine zentrale Rolle, weil er durch den Kampf gegen Polyneikes die Stadt Theben rettet. Kelterborn lässt die Befreiung Thebens auf drei Ebenen sich entwickeln: durch Eteokles, der entschlossen kämpft, durch Menoikeus, der seinen Todessturz vollzieht und durch Antigone, die den toten Polyneikes gegen den Willen des Volkes bestattet (im alten Epos bestand das Bestattungsverbot noch nicht).

Die Handlung

Kelterborn archaisiert den Stoff nicht, sondern versucht eine zeitgemässe Umdeutung vor dem Hintergrund einer mehrschichtigen Personenpsychologie. Das Volk verkörpert nicht nur den Kommentator, wie es die Aufgabe des Chores in der antiken Tragödie war, vielmehr agiert es sehr aktiv und liegt oft gegen einzelne Hauptdarsteller im direkten Widerstreit: Im ersten Aufzug streitet das Volk gegen Eteokles, im dritten überaus heftig gegen Antigone. In allen drei Akten steht die an der Errettung Thebens beteiligte Person im besonderen Masse im Mittelpunkt. Den ersten Aufzug beherrscht der entschlossene Eteokles. Als Anführerin des Volkes tritt ihm Ismene entgegen; schliesslich wenden sich die verzweifelt nach einer Lösung Suchenden an den blinden Seher Teiresias, der ihnen weissagt, dass zur Errettung Thebens sich ein Mann aus dem Volk opfern müsse. Da Eteokles auch später wichtige Funktionen innehat, besitzt er eine Art von Leitmotiv, das aus einer Kombination von grosser und kleiner Terz besteht. Dem handlungsreich angelegten ersten Aufzug steht ein besinnlicher zweiter gegenüber. Hier gelangt der innere Kampf des Menoikeus zur Darstellung, der – von mannigfachen Gedanken und Gefühlen geplagt – völlig verzweifelt überlegt, ob er sich für Theben aufopfern muss. Ihm bleibt in der langen Nacht nichts erspart, die letzte Entscheidung muss er selber treffen. Er stürzt sich im Licht der aufgehenden Sonne und vor den Augen des entsetzten Volkes von den Tempelmauern in die Tiefe. Die Figur der Antigone bestimmt schliesslich den dritten Aufzug. Erst sie kann die wirkliche Erret-

tung Thebens vollbringen, indem sie gegen die ganze Umgebung den Leichnam des geächteten Bruders Polyneikes bestattet. Mit ihrem menschlichen Vorbild kann sie Zwietracht und Hass überwinden: «Im Vergeben selbst zeigt sich die Grösse des Siegenden». Jetzt erst wird die Stadt von dem über ihr liegenden Fluch befreit. Musikalisch bewegt sich Antigone in einem grossen melodiosen und gesanglichen Ausdrucksbereich; ihr ist auch eine eigene Zwölftonreihe zugeordnet.

Zur Musik

Formal, harmonisch und melodisch ist die Musik in ein reiches Netz von Beziehungen verknüpft. Mit einer mässig grossen Orchesterbesetzung erreicht Kelterborn eine reichhaltige Klangpalette, der auch viele tonmalerische Elemente anhaften. Drei Zwölftonreihen zieht der Komponist insgesamt heran, doch kann nie von einem dodekaphonen Werk gesprochen werden. Kelterborn verwendet auch hier die Zwölftontechnik sehr frei, löst oftmals Tonfolgen aus der Reihe und verselbständigt sie zu neuen Motiven, er leitet ebenfalls akkordische Bildungen aus den Reihen heraus, behandelt sie aber unkonventionell und ungebunden. Tonale Partien sind zwar bisweilen verschleiert, werden jedoch keineswegs vollständig vermieden.

Weniger die dramatische Auseinandersetzung zwischen Hauptakteuren steht im Vordergrund, sondern die Dialektik zwischen Volk und Held, bzw. Anführer. Dabei ist durch die verschiedenen Momente der Auseinandersetzung um die Stadterrettung eine spannungsgeladene Handlung mit charakteristischen Akzentuierungen entwickelt worden. Diese erste Oper des damals noch jungen Kelterborn erregte beachtliche Resonanzen, weil sich darin bereits eine theatralische und musikalische Leistung manifestierte, die weitere Werke von Gewicht für die Zukunft erwarten liess.

Kaiser Jovian

Bald darauf komponierte Kelterborn seine zweite Oper *Kaiser Jovian*, dessen Textbuch Herbert Meier verfasste. Sie gelangte im März 1967 im

Badischen Staatstheater in Karlsruhe zur Uraufführung, eine zweite Inszenierung erfolgte bereits im April 1967 am Landestheater Detmold. Meier hatte schon früher eine Komödie über den spätrömischen Kaiser Jovian geschrieben. Für dieses Stück zog er auch Elemente aus dem *Amphitryon* und aus den mittelalterlichen *Gesta Romanorum* heran, welche gleichfalls die Geschichte vom Kaiser, der seine Identität verliert, enthalten.

Die Handlung

In Rom herrscht Schrecken und Grauen. Kaiser Jovian regiert in diktatorischer Weise und lässt jeden einkerkern, der ihm nicht genehm ist. Auch der Senat besitzt keine eigene Macht mehr. Der Chronist Tucca erfleht von Juppiter Hilfe für den Kaiser. Da kommt der Bote aus dem Orient mit der Meldung, dass die Parther am Bosphorus stünden und die Provinzen Pontos, Kappadokien und Bithynien besetzt seien. Jovian sieht schwarz. Er will sein Reich untergehen lassen, indem er den allgemeinen Selbstmord befiehlt. Doch zunächst bezaubert ihn Sulpicia. Er wirbt um sie und will sie heiraten. Bei einem gemeinsamen Bad im Tiber erscheint der Gott Juppiter, der Jovian bis aufs Haar gleicht, und kleidet sich mit der kaiserlichen Toga. Tucca hält prompt Juppiter für den nun geheilten Kaiser. Jovian dagegen sucht seine Kleider, wird aber als Irrer abgewiesen. Während das Hochzeitsfest vorbereitet wird, widerruft Juppiter – weiterhin in Kaisers Gestalt und Gewandung – den Untergang des Reiches und lässt die Gefangenen frei. Die Meldung von den Parthern erweist sich als Gerücht. Mitten im Fest taucht dann Jovian auf, wird aber nicht als rechtmässiger Kaiser erkannt; er ist innerlich gebrochen. In der Nacht bringt Sulpicia die Toga und Purpurschuhe zu Jovian. Am nächsten Morgen stehen sich zwei «Kaiser» gegenüber. Jovian gesteht, dass er der Irrende gewesen sei. Da gibt sich Juppiter als Gott zu erkennen und entschwindet in strahlendes Licht getaucht.

Für Kelterborn steht diese Oper nicht in einer historisch gefestigten Umgebung, obschon viele aktuelle Bezüge vorhanden sind, sondern in einer

imaginären Stadt Rom. Zwar hat es beispielsweise den Kaiser Jovian gegeben, der in den Jahren 363-364 n.Chr. regierte, doch war er eher unbedeutend, weit bedeutsamer erwies sich jedenfalls sein Nachfolger Julian. Die ganze Oper muss deshalb viel eher als Parabel aufgefasst und interpretiert werden. So ist der Auftritt des Tänzers Pelides im dritten Akt vor allem als Gleichnis zu verstehen: Er mimt bestimmte Situationen nach, die Jovian während des Tages schon erlebt hat. So können überaus viele Elemente in diesem Werk hintergründig und symbolisch verstanden werden. Vor allem die Heraufbeschwörung des Gottes Juppiter, der schliesslich selber kommt und als *deus ex machina* mit Vehemenz ins Geschehen eingreift, trägt vielerlei symbolische Züge. Allerdings wird auch sein Handeln von manchen ablenkenden und nicht sofort verständlichen Aktionen bestimmt; spät erst gibt er sich zu erkennen, als er und Jovian – Höhepunkt des lange anhaltenden Doppelspiels – sich beide in der kaiserlichen Toga und zudem aufs Haar gleichend gegenüberstehen. Beim Vergleich der linken Ferse, an der beide die kaiserliche Narbe vorweisen können, weiss Juppiter nur allzu gut die Umgebung zu verunsichern und seine Identität zu verbergen. Nicht ganz zufällig sind auch die Namen dieser beiden zentralen Akteure gewählt: Jovian und Juppiter, wobei Jovian aus «Iovis», dem Genetiv von «Iuppiter», abgeleitet ist.

Zur Musik

Die streckenweise erneut dodekaphone Musik gründet auch auf tonalen Zentren. Melodisch-lyrische Ausdruckselemente herrschen in dieser Partitur stark vor, rezitativische Partien sind auffallend häufig eingeflochten, die Gesangsstimmen werden überwiegend deklamatorisch geführt. Eine poetische Atmosphäre versucht immer wieder ein Gegengewicht zu den dramatischen Abschnitten zu schaffen. Kelterborn schreibt zu seinem zweiten Bühnenwerk: «Der Grundton der Oper ist oft spielerisch gehalten (im II. und III. Akt), mit vielen lyrischen Momenten (Duette zwischen Sulpicia und den beiden «Kaisern»). Auch leicht groteske und heitere Episoden fehlen

nicht. Doch bricht immer wieder Dunkles, Drohendes herein: im I. Akt mit der Wahnsinnsrede des machtberauschten Kaisers – im II. Akt mit dem Aufscheinen der brennenden Priester-Fackeln, das einen dramatischen Höhepunkt der Oper bildet. – Das Libretto bot mir also reichhaltige Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, der vom Lyrischen zum Dramatischen, vom Grotesken zum tänzerisch Gelösten reicht.» Avantgardistisches steht nicht im Zentrum der Kompositionsmittel. Die Musik dieser Oper erscheint sehr einheitlich. Sicherlich bedeutete das Werk für den Komponisten eine weitere, fruchtbare Bühnenerfahrung, für den Zuhörer eine Bereicherung in der neueren Opernlandschaft.

Relations (Ballett)

Unter Kelterborns Bühnenwerken muss unbedingt auch sein Ballet *Relations* erwähnt werden. Kelterborn komponierte das Werk in den Jahren 1973/74 für das Stadttheater Bern; in *Relations* konnte er das gestische Element, dem er in seiner Musik grosse Bedeutung beimisst, im szenischen Bereich direkt umsetzen lassen. Das Ballett umfasst fünf Sätze, die alle unter einem bestimmten Motto stehen; aus dem Orchester, dem ein Solo-Sopran beigegeben ist, löst sich im zweiten und vierten Satz ein Bühnen-Ensemble.

In einem statischen ersten Satz («Equilibre») bewegen sich die Tänzer einzeln auf der Bühne. Im zweiten Satz («Interventions») wollen sich zwei Tänzer zu einem Paar gruppieren, werden aber durch die andern Darsteller daran gehindert. Musikalisch werden diese Störungen, «Interventionen», durch heftige Orchester-Einsätze wiedergegeben; dem gebrochenen Paar entspricht am Ende das mit ungenauen Tonhöhen und zudem geräuschhaft spielende Bühnen-Ensemble. Drei unterschiedliche Tänzer-Gruppierungen bestimmen den dritten Satz («Groupements»). So korrespondieren die drei Gruppen im ersten Teil beispielsweise mit den Blechbläsern in statischen, langen Notenwerten, mit den Streichern in unruhigen, schnellen Figuren und schliesslich mit den starken Akzenten im Xylo-

phon und in den hohen Bläsern. Im folgenden Satz («Résonances») bezieht sich die Überschrift auf Entsprechungen zwischen Lichtwirkungen und tänzerischen Gebärden, zwischen solistischen Ballet-Einlagen und den Solo-Szenen sowie zwischen tänzerischen Aktionen und der Musik. In den »Confrontations« (5. Satz) werden verschiedene Gruppierungen einander gegenübergestellt: Eine Masse agiert gegen einen einzelnen, Gruppen gegen andere Gruppen, oft in unterschiedlicher Grösse und stets mit sehr direkten Entsprechungen im musikalischen Bereich.

Kelterborn hat in diesem Werk sehr plastisch seine Idee der gestischen Vorstellung exemplifiziert. Die musikalischen Abläufe und Ereignisse finden in der szenischen Darstellung des Balletts ihre bildliche Ausdeutung, ja, in *Relations* werden die beiden Ebenen so konsequent miteinander geformt, dass sie bei einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung vollständig zu einer Einheit zusammenfliessen können.

Ein Engel kommt nach Babylon

Die Mitte der siebziger Jahre wird von der Zusammenarbeit mit Friedrich Dürrenmatt gekennzeichnet. Rund zwanzig Jahre lang schwebte Kelterborn Dürrenmatts Komödie *Ein Engel kommt nach Babylon* von 1953 vor den Augen, um aus diesem Stoff eine Oper zu gestalten. Ein Auftrag des Opernhauses Zürich gab ihm endlich die Gelegenheit dazu; im November 1974 kamen Librettist und Komponist erstmals zusammen, um gemeinsam über eine Opern-Fassung des Textes zu beraten. Der Plan gedieh in den folgenden Monaten, und im August 1976 waren das veränderte Libretto und die gesamte Partitur fertiggestellt.

Dürrenmatts Komödie *Ein Engel kommt nach Babylon* geht auf das Jahr 1948 zurück, als er das Stück *Der Turmbau zu Babel* schreiben wollte. Unzufrieden mit dem Projekt vernichtete er das meiste bereits Fertiggestellte und wagte sich erst 1953 wieder an den Stoff, den er in drei Akte aufteilte und dann 1956 in einer zweiten Fassung vorlegte. Im Hintergrund sah

Dürrenmatt nicht nur die biblische Babel-Geschichte, sondern ebenso Kafkas *Eine kaiserliche Botschaft*. Viel später, nachdem die Komödie längst geschrieben war, fand Dürrenmatt im übrigen bei Kirkegaards *Die Krankheit zum Tode* die Dialektik zwischen dem armen Tagelöhner und dem mächtigen Kaiser ebenfalls ausgedrückt.

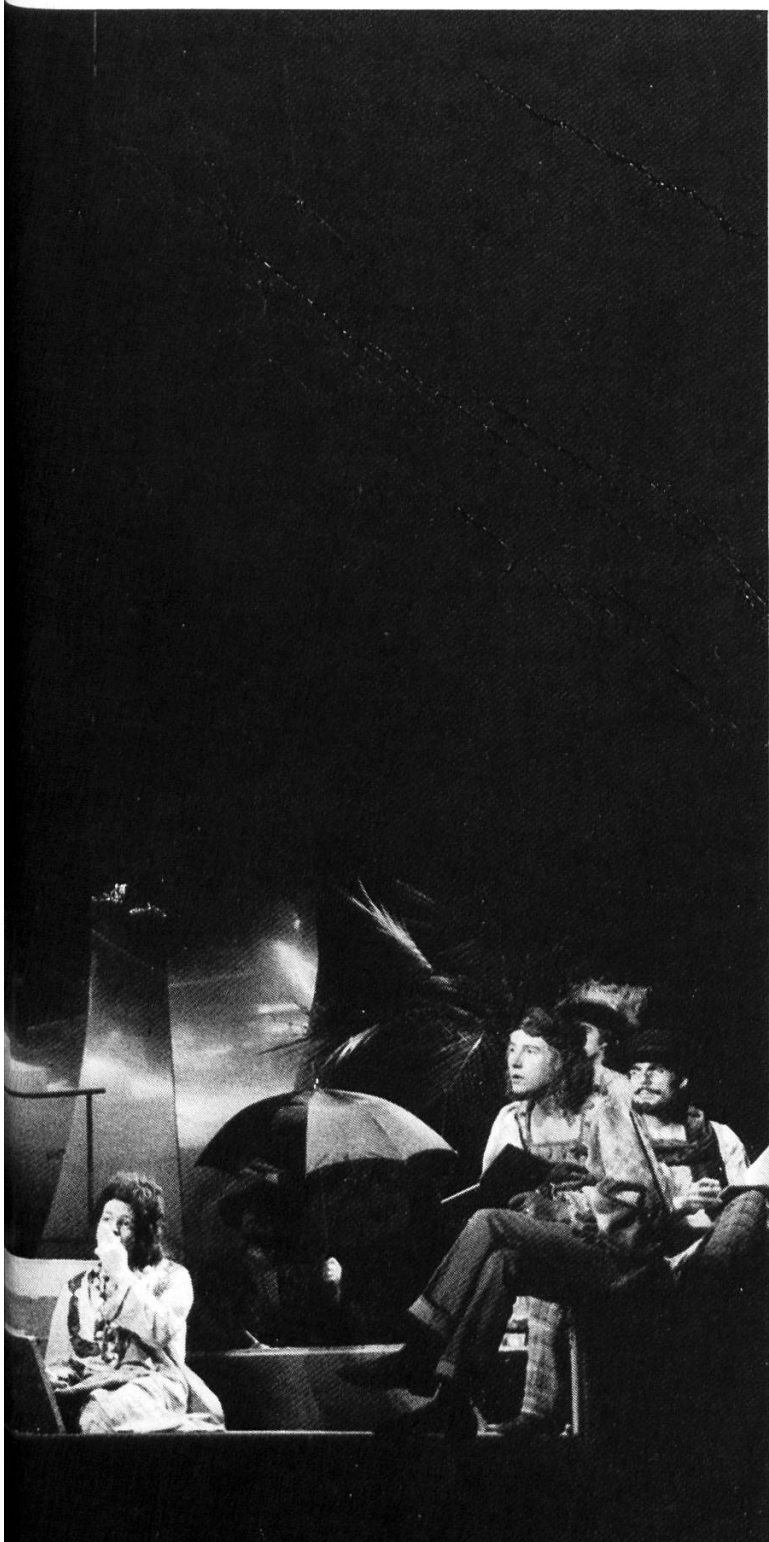
Das Libretto

Dürrenmatt hat bei der Umgestaltung seines Komödientextes für die Oper nicht nur eine Straffung oder Kürzung vorgenommen, sondern tiefergehende Veränderungen eingebaut. Der Dichter war sich im klaren darüber, dass auf einer Opernbühne das einzelne Wort nicht wie auf der Sprechbühne verstanden werden kann, dass demzufolge hintergründige Anspielungen, komplizierte Gedankengänge oder verschlungene Dialoge neben der Musik nicht zur Geltung kommen würden. Einerseits durfte Dürrenmatt den zeitfixierten Fortgang der Musik nicht aus den Augen verlieren, andererseits musste er weit intensiver schon an die dramaturgische Arbeit denken. So wurde die Figur des Obertheologen ziemlich neu gezeichnet, oder so erhielten im dritten Akt spielerische Szenen den Vorrang vor philosophischen Diskussionen.

Die Handlung

Auch als Oper hat Dürrenmatts Komödie ihren Charme und Humor neben Hintergründigkeit und Tiefsinn beibehalten. In dieser ergreifenden Geschichte kommt also ein Engel unbekümmert von seinen himmlischen Gefilden auf die Welt, um das Mädchen Kurrubi dem Allerärmsten der Erde zu übergeben. Der König Nebukadnezar, erneut Herrscher über das babylonische Reich, hat mit seinen sozialpolitischen Gesetzen auch das Betteln verboten. Nur Akki geht weiterhin seiner Bettelei nach. Es kommt zum Wettbetteln mit dem verkleideten König Nebukadnezar; der Verlierer soll der Geringste der Menschen sein, kündigt der Engel an. Ein doppelschichtiges Spiel hebt an; es will illustrieren, dass Gnade und Gerechtigkeit nicht greifbar sind. – Kurrubi zieht mit Akki weiter. Sie wird in dem Moment vom





Rudolf Kelterborn,
Ein Engel kommt nach Babylon
Uraufführung 5. Juni 1977
Opernhaus Zürich

Ursula Reinhardt-Kiss (Kurrubi),
Wolfgang Reichmann (Akki),
Jozsef Dene (Polizist),
Herrenchor (Dichter)

Musikalische Leitung:
Ferdinand Leitner/
Rudolf Kelterborn

Bühnenbild: Josef Svoboda
Kostüme: Jan Skalicky

Volk zur Königin erkoren, als der Engel zum zweiten Mal erscheint, von den Herrlichkeiten der Erde und der Schöpfung singend. Des Königs Henker soll Akki hinrichten, wird aber weich und überlässt Akki die Henkersfunktionen. Kurrubi kommt zum König, der sich nach ihr sehnt, doch sie will ihn auch mit Glanz und Reichtum nicht lieben. Sie verzweifelt, weil er es versteht, das Volk ebenfalls gegen sie aufzuwiegeln. Der Engel erscheint zum dritten Mal, singt erneut von der Schönheit dieses Sternes, doch lässt er die verzagte Kurrubi auf der Erde zurück. Zur Machtbestätigung beschliesst Nebukadnezar, dass inmitten der Menschheit der babylonische Turm errichtet werden soll. – Akki und Kurrubi bleibt nur der Weg in die Wüste.

Während der Engel bis zum Ende des Stückes seine Sicht von einer glanzvollen und reichen Welt behält, ändert sich Kurrubi von einer unbelasteten, fast kindlichen Gestalt zu einer dramatisch bewegten, in Angst und Leid erfahrenen Persönlichkeit. Akki spricht fast nur noch, nachdem er so oft niedergeschlagen worden ist. Doch wenn er Theater spielt, tritt er immer singend auf. Nebukadnezar zählt ebenfalls zu den zentralen Figuren in diesem Stück. Sein schwieriger Charakter durchläuft mannigfache Verirrungen, die schliesslich in der vermessenen Ankün-

Rudolf Kelterborn, *Ein Engel kommt nach Babylon*
Uraufführung 5. Juni 1977 Opernhaus Zürich





digung des babylonischen Turmbaus gipfelt. («Ich will der Schöpfung aus dem Nichts die Schöpfung aus dem Geist des Menschen entgegenstellen und sehen, was besser ist: Meine Gerechtigkeit oder die Ungerechtigkeit Gottes.»).

Zur Musik

Kelterborn schreibt in dieser Oper einen besonders vielschichtigen Stil, um den zahlreichen Bezügen des Librettos auch im musikalischen Zusammenhang gerecht zu werden. Neben improvisierten Passagen, pointierten Stiliziten und charakterisierenden Klangfiguren trifft man ebenso auf streng organisiertes Material und auf fest gefügte Formen.

Reichtum und Armut, Macht und Ohnmacht, Gnade und Ungnade wechseln sich gegenseitig ab und werfen hier die stets latente Frage nach der göttlichen Gerechtigkeit auf. Himmel und Erde, Realität und Fantasie kommen sich in dieser Oper beängstigend nahe. «Der Engel mag uns weltfremd erscheinen, ich glaube jedoch, dass jene weltfremder, blinder sind, welche die Welt nur als Verzweiflung sehen. Die Erde hängt nicht im Nichts, sie ist ein Teil der Schöpfung. Es ist schwer, Träume zu gestalten. Ich hatte nie im Sinn, eine versunkene Welt zu beschwören, es lockte mich, aus Eindrücken eine eigene Welt zu bauen.» (Dürrenmatt).

Nach dem grossen Erfolg am Zürcher Opernhaus (beispielsweise mit einer durchschnittlichen Platzbelegung, die weit höher lag als in Humperdincks *Hänsel und Gretel* und nur vier Prozent niedriger als in Verdis *Falstaff* oder im *Rosenkavalier* von Richard Strauss), stiess das Werk 1977 auch an der «Deutschen Oper am Rhein» in Düsseldorf, Duisburg und in Helsinki 1983 auf überaus reges Interesse.

Der Kirschgarten

Seine vierte Oper *Der Kirschgarten* komponierte Kelterborn in den Jahren zwischen 1979 und 1981. Das Auftragswerk der Zürcher Oper wird wegen der Umbauarbeiten erst im Dezember 1984 zur Uraufführung gelangen. Kelterborn schrieb das Libretto nach der gleichnamigen Komödie von An-

ton Tschechow (sein letztes Stück von 1904) selber, wobei er die deutsche Übersetzung von Gudrun Düwel hinzuzog.

Auch mit diesem Stoff hatte sich Kelterborn lange Zeit beschäftigt. Bei ihm hat das Textbuch gegenüber Tschechow eher eine Straffung erfahren. Durch die Konzentration einiger Teile und die kürzeren, teils aber trotzdem präziseren Personencharakterisierungen entstand eine sehr geschlossene Szenenfolge, die oft aus Ensemblenummern oder aus Arien, oft also aus geschlossenen musikalischen Formen besteht (von einer Nummernoper kann aber nicht gesprochen werden). Bei den Personentypisierungen haben sich auch einige Veränderungen ergeben, so beispielsweise beim Kaufmann Lopachin, der zwar nicht völlig verändert wird, dessen Person aber doch eine deutliche Gewichtsverschiebung erfährt. Als auffallend kann auch die Bedeutung des eigentlichen Kirschgartens bezeichnet werden, der bei Kelterborn in verstärktem Masse symbolischen Gehalt und damit gleichzeitig mehr Gewicht bekommt (der Zusammenhang mit dem Bau einer Siedlung nicht nur in einem aktualisierten Sinne). Eine interessante Umwandlung erfährt insbesondere der dritte Akt, in dem die ausschlaggebende Entscheidung über die Zukunft des Kirschgartens fällt. Kelterborn lässt die Handlung gleichzeitig auf drei Ebenen abrollen: Auf der Hinterbühne findet die farbige Ballszene mit Gesellschaft und Tanz statt, im Mittelfeld ereignet sich das symbolträchtige Kartenspiel, während sich im Vordergrund die Szene zwischen Andreevna und Trofimov entwickelt.

Ophelia

Obschon die Uraufführung der vierten Oper auf sich warten lässt, haben sich Kelterborns Pläne für eine fünfte Oper verfestigt. Es handelt sich um die Figur der Ophelia, die im Mittelpunkt eines neuen Bühnenwerks stehen wird. Das Textbuch verfasst erneut Herbert Meier. Das Werk wird in Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper Berlin für die Schwetzingen Festspiele geschrieben und daselbst im Mai 1984 uraufgeführt.

Kelterborn hat mit seinen theatralischen Werken bewiesen, dass er einen weitgespannten Atem für Dramatik und einen ausgeprägten Sinn für eine abgewogene Bühnenwirksamkeit besitzt. Er weiss Akzente zu setzen, Personen klar und für den Zuhörer verständlich zu zeichnen, Charaktere temperamentvoll und typisiert gegeneinander abzusetzen, so dass die Beschäftigung mit seinem Ballett und mit seinen Opern immer Gewinn bringen kann. Durch die kommenden Aufführungen und Uraufführungen wird dazu erneut ausreichend Gelegenheit geboten.

Bibliographie (Auswahl)

R. Kelterborn, Stilistische Mannigfaltig- keit in der zeit- genössischen Musik, Amriswil 1958	R. Kelterborn, Zum Beispiel Mozart, Ein Beitrag zur musikalischen Analyse, Kassel 1981	F. Muggler, Rudolf Kelterborn, in: New Grove Dictionary of Musik and Musicians, London 1980, Vol. 9, 857
R. Kelterborn, Etüden zur Harmonielehre (zusammen mit G. Güldenstein), Kassel 1967	W. E. von Lewinski, Schwierige Musik zum Verstehen, Der Komponist Rudolf Kelterborn, in: Musica 24, 1970, 16	M. S. Weber, Vollständiges Werkverzeichnis Rudolf Kelterborn. Schweizerisches Musik-Archiv, Zürich 1980
R. Kelterborn, Funktion und Wirkung des zeitgenössischen Musiktheaters, in: Melos 41, 1974, 21	D. Larese und F. Goebels, Rudolf Kelterborn, Amriswil 1970	M. S. Weber, Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns, Regensburg 1981
	F. Goebels, Rudolf Kelterborn, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 16, Kassel usw., 1979, Sp. 922–923	

D. B.