

DOGA

Duisburger General-Anzeiger

Duisburger

Einzelpreis 15 Pfg

Tageszeitung für das niederheinische Industriegebiet

Duisburger Tageblatt

Linksrheinische Nachrichten

Hamborner General-Anzeiger

Morgen-
Ausgabe

Bezugspreis bei tägl. Zustellung der Morgen-Ausgabe DGA Duisburger General-Anzeiger und der Abend-Ausgabe DGA illustriert halbmönl. 1.50 M. vorauszahlbar, bei Abholung in der Hauptgeschäftsstelle 1.32 M. Anzeigen: 1 mm Höhe, in Breite von 30 mm 15 Pfennig, auswärts 20 Pfennig; in Kupfertitel 25 Pfennig; auswärts 30 Pfennig; Stellenangebote 12 Pfennig; Reklamen 1 mm Höhe, in Breite von 71 mm 15 Pfennig; Berechnung 1 mm Höhe, in Breite von 74 mm 20 Pfennig. Für Anzeigen mit Platzvorschriften 25 Prozent mehr Erwaiger Rabatt gilt als Kassenrabatt. Erfüllungsort: Duisburg Hauptgeschäftsstelle: Duisburg, Ruhrstraße 3-4. Fernsprecher Süd 6511-6518. Kohlenlose Unfall-Versicherung laut besonderen Bedingungen.

Nummer 90

Freitag, den 22. Februar 1929

48 Jahrgang

Schönberg: „Die glückliche Hand“ Chemin-Petit: „Der gefangene Vogel.“ - Thießen „Salambo“.

Drei Uraufführungen im Duisburger Stadttheater.

Duisburg, 22. Februar.

... und so kam jener erste Abend, der im Verlaufe unserer „Opernfestwoche“ dem Kreise der Neuen Musik von Schönberg bis zu den jüngsten eingeräumt ist; und Schönberg stand mit seiner „Glückliche Hand“ in der Mitte des Programms und im Mittelpunkt des Abends. Außerlich schon angedeutet dadurch, daß Oberregisseur Dr. Alexander Schum dem Werk einen viertelstündigen Vortrag vorausschickte, auf den nur darum hier nicht näher eingegangen zu werden braucht, weil er, da er das selbe wollte, wie die Einführungen, die wir an dieser Stelle brachten, in den wesentlichsten Punkten mit uns die gleichen Wege geht. Auch Schum deutet das Musikgeschehen der Gegenwart als eine der historisch stets zu beobachtenden, naturnotwendigen Stilwandlungen; innerhalb dieses Wandels ist ihm Schönberg einer der auslösenden Momente, in allem die Persönlichkeit, die in Unbeirrbarkeit die Loslösung aus der Tradition vollzog und in derselben Unbeirrbarkeit in Neuland vorstieß. Worum er das Publikum bat: um den Willen zum Verständnis; um die Einsicht, daß Neues zwar ungewohnt sei, das Ungewohnte aber nicht schlecht sein müsse. Treffend sein Vergleich zwischen Handel und Strauß in ihrem Opernschaffen; wie das Ohr in zweihundertjähriger Entwicklung sich geändert habe; daß Strauß, dem Publikum der Handelzeit vorgeföhrt, ähnlich unverständlich und mißverständlich gewirkt haben müsse, wie uns heute ein Schönberg; nur daß in dem Tempo der Zeit Schönberg von Strauß weit schneller und viel weiter abgestoßen sei, als ein Strauß sich von Handel entfernt habe.

... und dann ging die „Glückliche Hand“ in Szene. Ergebnis? Ein nicht bestrittener, in mehr als einem halben Dutzend Vorhängen sich dokumentierender Beifall. Von den wir gern annehmen, daß er zum Teil und zum guten Teil auf die Wiedergabe gemünzt war. Deutlicher ausgesprochene Meinungen erlebte man in der Foyerconferatation...

... und: den einen war dieser Schönberg zu zahm, den anderen das Erzeugnis unleugbar sich dokumentierender Gehirnweichung. Zwischen diesen beiden Polen schwankten die Urteile; erfreulich die nicht geringe Zahl auch derer, die den inneren Drang einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Problem verspürten, die aus allen Rätselfeln die starke Schöpferkraft des Komponisten herausfühlten.

Denen er zu zahm erschien: vielleicht haben sie nicht so ganz Unrecht. Aber sie gewannen diesen Eindruck weniger aus der Partitur, als aus der

Deutung der Partitur. Nach dem Bild, das wir von dem Wesen der künstlerischen Eigenart und der Gesamteinstellung zur Kunst des Dirigenten Paul Drach aus seinen bisherigen, sicherlich hochzuschätzenden Leistungen haben, können wir uns vorstellen, daß er starke innere Bindungen zu dieser Musik nicht hat und daß er eigenstarke Künstlerpersönlichkeit genug ist. Hemmungen aus Überförsion gegenüber einem Schönberg zu empfinden. Ein von dieser Partitur Befessener hätte natürlich die letzten Konsequenzen aus ihr ziehen müssen und ziehen können; Drach suchte den Ausgleich u. die Milderung — vielleicht unbewußt aus inneren Gegebenheiten; vielleicht bewußt in dem Glauben, dem Werk und der Bühne dienen zu können. In Wirklichkeit müßte sich gerade das Klangliche der Schönberg'schen Musik anders darstellen, als es hier zum Ausdruck kam. Schönberg fordert vom Dirigenten den letzten Grad der Selbstentäußerung; er verlangt von ihm, daß er nicht mehr sei — und verlangt damit ungeheuer Schweres — als ein Ueberwacher seiner differenzierten dynamischen Vorschriften, verlangt, daß jedes Instrument nicht subjektiv Klang beisteuere aus irgendwelchen eigenen oder Dirigenten-vorstellungen heraus, sondern objektiv gerade so viel, wie er, der Komponist, im Augenblicke vorschreibe. Der Dirigent ist bei ihm — wie irgend jemand mal treffend gesagt hat — nichts als der Organist vor der Orgel, der nach Vorschrift registert zieht. Drach, in besten Absichten sicherlich, kolorierte aus eigenem Herein und verweichtete, versentimentalisierte damit das Klangliche. Auch in dem Chor der sechs Frauen- und sechs Männerstimmen, die — freilich mag da noch intensiveres Studium vonnöten sein, als die Bühne sich im Augenblicke erlauben konnte — im Zusammenklang noch irrealer, übersinnlicher wirken müssen in dem peinlichsten Vollzug der dynamischen und klangphysiologischen Vorschriften...

Ansonsten zeigte sich die Wiedergabe auf respektabler Höhe. Schum als Regisseur hatte die Selbstüberwindung, sich ganz hinter das Werk zu stellen. Die Bühnenbilder, die er mit Johannes Schröder schuf waren eine willige Deutung der Schönberg'schen Absichten; in den Lichtausbeuten, namentlich in der Sturmszene, hätte man sich eine intensivere Gestaltung vorstellen können; freilich wissen wir nicht, wie weit die technischen Mittel entgegenstehen und entgegenkommen. Der Grundgedanke des Werkes jedoch, wie wir ihn aus unserer Einführung als bekannt voraussetzen, entwickelte sich in starken Spannungen und Lösungen und war in der Wiedergabe von eindringlichster Wirkung.

Dank auch dem freudigen Sicheinsehen der Mitwirkenden, Wilhelm Triefoff war der Rolle des Mannes, der neben der Bewältigung einer gar zu kurzen, aber schwierigen Gefangenspartie ein starkes darstellerisches, der Mittel der Pantomime sich bedienendes Talent erforderte, ein eindrucksvoller Interpret. In der pantomimischen Partie des Herrn und des Weibes entwickelten Edith Judis und Karl Siebold ihr reiches schauspielerisches Können. Für den überaus schwierigen Chor hatten sich die ersten Solokräfte des Theaters dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Das Orchester spielte mit jener Hingabe, die die Schwierigkeit und Bedeutung der Aufgabe erforderte...

... und so stellte sich die „glückliche Hand“ zur Diskussion einem Publikum, das in der Mehrzahl gewiß nicht mitgehen konnte, das aber das große Können eines Mannes respektierte, der ein ehrlicher Sucher in allen Fällen, Bahnbrecher für junge schaffende Generation in den meisten Fällen, Wegweiser an entscheidenden Kreuzungspunkten war und ist. Mit welchen Reichweiten, darüber wird die Geschichte zu entscheiden haben...

Vor auf ging als Uraufführung Hans Chemin-Petit's lyrisches Spiel „Der gefangene Vogel.“ Was an diesem Werke im Augenblick interessiert, — eine eingehende Auseinandersetzung sei späteren Betrachtungen vorbehalten — ist die Art, wie er sich in anderer, Schönberg entgegengegesetzter Richtung mit der Oper auseinandersetzt. Schönberg stößt ins Reich des Uebernatürlichen; Chemin-Petit, den bisherigen Weg der Realität wie jener meidend, in die Gebiete des Unnatürlichen. Sein „lyrisches Spiel“ ist ein Marionettenspiel. Die Menschen sind des natürlichen Gehabens entkleidet, die Umwelt ins Märchenhafte, Exotische entrückt, die Fabel eine Parabel. Das ist nicht neu; aber daß es in diesem Augenblick wieder erscheint und von einem der ganz Jungen — der Komponist zählt noch nicht 27 Jahre — hervorgezogen wird, ist symptomatisch. Es zeigt, wie das Gefühl, von der literaturgebundenen Oper abkommen zu müssen, sich in immer weiteren Kreisen der Jungen durchsetzt. Das in seinem Wollen eindeutige Libretto, das die Handlungsphasen in klaren Linien sich abzeichnen läßt, mit seinem durchsichtigen symbolischen Inhalt und dem wirkungssicheren exotischen Milieu, spricht sich freundlich in eine aufnahmebereite Zuhörerschaft, zumal die Musik, ganz ohne Problematik und in die letzten Bereiche des Impressionismus gestellt, sogar eine süße (und manchmal süßliche) Melodik betont, dem Verständnis keine Schwierigkeiten bereitet...

Die Aufnahme dieser Neuheit war denn auch sehr herzlich: der Beifall aufrechtig und auch der vorzüglichsten Wiedergabe zugehört, dessen sich das Werkchen hier erfreuen konnte. In den Hauptrollen Hans Schröder als Wasserträger von reifster Kultur und schönstem Wohlklang der Stimme, sowie Elisabeth Kluge als Prinzessin Ly-han von der Anmut des Gesanges, die man ihr schätzt; beide auch

in der Darstellung und Gestik des Marionettenhaften ausgezeichnete Kömner. Sehr gut in der Durcharbeitung Eugen Boransky als Prinz Wang-lu und Leonhard Ristemann in der kleinen Singpartie des Dieners. Ueberlegen im Spiel Karl Siebold, der den Manager des Puppenspiels mimt. Paul Drach, der auch dieses Werk vorbereitet hatte, der Partitur ein liebevoller Deuter, und Schum, der Regisseur, in seinem Element als Arrangeur dieses niedlichen Spiels, das sich in einem von Johannes Schröder entworfenen köstlichen Rahmen abwickelte.

Schließlich das „Tanzdrama“ Heinz Thießen's „Salambo“, jenes herberen Norddeutschen unter den ersten der jungen Generation, einer, der die Konsequenzen der inneren Loslösung von der Romantik in sich zog, ohne bis in die Weiten allen Losgelöstseins der Wiener um Schönberg vorzustoßen. Er kommt in „Salambo“ vom rein Tänzerischen in der Struktur seiner Szenen, die er mit seiner Musik grundiert, in musikalischer Parallele ihr folgend und sie stützend; formal gerichtet, wie die Jungen und Jüngsten, ohne ihre „Gefühlslaste“. (Das Wort ist nicht als Wertung gebraucht, sondern im Gegensatz zur Ueberbetonung des Gefühls bei den Romantikern gebraucht. In diesem Sinne ist auch Mozart „gefühlslastig“). Das Werk stellte sich als eine der stärksten Tanzkompositionen dar, die man hier erlebt hat, und wurde auch mit lautem Beifall ausgezeichnet: der anwesende Komponist durfte sich immer wieder vor dem Vorhange zeigen.

Führer am Pult und Leiter der Vorbereitungen war Kapellmeister G. E. Lessing, der wiederum seine stark fundierte Künstlernatur und außerordentliche dirigiertechnische Begabung erweisen und die unter seiner Verantwortung herausgewachsene Wiedergabe zu einer plastischen Ausdeutung des Werkes werden lassen konnte. Inge-nierrt war das Tanzdrama von Julian Ugo in kluger Anordnung der Handlungsabläufe und Ausmünzung des Tänzerischen, das sich in einer durchsichtigen Struktur des Choreographischen eindrucksvoll abwickelte. Er selbst hatte in Vertretung des plötzlich erkrankten Werner Stammer die Figur des Matho übernommen, dem er technisch reise und im Ausdruck starke Deutung gab. Trotz angekündigter Indisposition gestaltete Edith Judis die Titelheldin Salambo aus dem reichen Fundus ihrer tänzerischen Ausdrucksmittel zu einer leiner erlebnisstarke Figuren die man an ihr gewohnt ist; und Eugen Boransky war dem Marabas technisch wir darstellerisch ein zuverlässiger Deuter. Ausgezeichnet bewährte sich die Schar der übrigen, die die gesamte Tanzgruppe und der Bewegungschor stellte...

... und so war auch dieser Abend, in seiner Programmgestaltung nicht minder, als in seiner künstlerischen Gestaltung der Werke, ein verheißungsvoller Auftakt zu dem künstlerischen Ereignis dieses Sommers, das sich als „Opernfestwoche“ darbieten soll... Waldemar Weber.