

# Breslauer Operntage.

Von

Alfred Einstein.

## Arnold Schönbergs „Glückliche Hand“.

Die versunkenen Tage der Wiener Gesellschaft für musikalische Aufführungen finden einen einmaligen Nachklang im Breslauer Stadttheater. Ein neues Werk Schönbergs wird vorgeführt; dann tritt der Schöpfer ans Rednerpult, um den Hörern seine Absichten zu explizieren, und dann („du mußt es zweimal sagen“) wird vor dem nunmehr mehr oder minder erleuchteten Publikum das Werk wiederholt.

Was Schönberg zwischen den beiden Aufführungen seiner „Glücklichen Hand“ über sich und sein Werk sagte, war kurz und geistreich. Ihm kommt sein Schaffen gar nicht revolutionär vor, oder vielmehr, es ist ihm keine Negierung der bisherigen Musik, sondern nur, nach seinem aus der Chemie geholten Bild, eine Quantitäts- und Lageveränderung der musikalisch-chemischen Bestandteile. Es ist überraschend und lustig, ihn als Fürsprecher der „seit dem 9. November 1918 verpönten“ Romantik auftreten zu sehen, zu hören, wie er sein Werk selber historisch zwischen Impressionismus und Expressionismus einordnet, aber zugleich diese Kategorien ironisiert. Was er mit ihm gewollt hat, läßt sich in zwei seiner Sätze kurz zusammenfassen: er wollte in der „Glücklichen Hand“ „mit den Mitteln der Bühne musizieren“: — das ist das Aesthetische, und der Rede Sinn ist etwas dunkel; und er wollte an ihr seine „Kunst der Darstellung der inneren Vorgänge“ beweisen, und das ist das Menschliche, das Eigentliche, der Zipfel an dem wir ihn packen können.

Schönberg ist in der Tat ein Romantiker katexochen, und der angebliche Bruch in seinem Schaffen zwischen den „Gurreliedern“ und dem „eigentlichen“ Schönberg erscheint uns heute immer belangloser, die Kluft zwischen der „Verklärten Nacht“ und etwa der „Erwartung“ immer geringer. Wenn die Gegenwart auch in der Musik auf ein „kollektivistisches“ Kunstwerk (um selber ein Schlagwort zu gebrauchen) hinstrebt, dann ist dies soziale Stück Schönbergs ein Gipfel jener Romantik, welche Kunst ausserhalb der Gemeinschaft des Lebens stellen will und noch heute mit altbackenen Gedanken von Sinfonie-Tempeln und dergleichen hausieren geht. Er errichtet seinen Tempel lediglich in sich, lediglich für sich. „Kunst der Darstellung der inneren Vorgänge“ — sehr schön; aber es fragt sich, um was für innere Vorgänge es sich handelt; wie sie gestaltet werden. Schönberg hat in der „Glücklichen Hand“ einen Angsttraum, Alptraum eines schöpferischen, oder sagen wir besser: eines schaffenden Menschen gestaltet; und ich finde das Eigentliche,

Wesentliche dieses Traums typisch und tiefsymbolisch: es ist die alte Gleichung zwischen Weib und Werk, die bei keinem „romantischen“ Künstler glatt aufgeht, und die Schönberg in dem flüchtigen trügerischen Augenblick, da sein eigenes Traum-Ich, „der Mann“, die Fingerspitzen „des Weibes“ berührt, aufs zarteste symbolisiert hat — daher der Titel „Die glückliche Hand“. Tiefsymbolisch die Glücksszene dieses Traums, wo der Mann mit einem Hammerschlag einen Kronreif schmiedet; herrlich, dass das Idol ein triviales Weibchen ist, das sich einem ebenso trivialen gut angezogenen Kerl in die Arme wirft. Alles Beiwerk dieses Traumes aber ist reine Traum-Willkür — es wird ewig vergeblich sein, herumzuraten, was etwa die zwei frisch abgeschlagenen Türkenköpfe bedeuten, mit denen am Gürtel der Mann im dritten Bild erscheint, oder die Geschichte mit dem Kleiderfetzen — dies ist eine ganz ausserkünstlerische Angelegenheit für Freudianer. Schönberg, der fanatische romantische Naturalist, wollte ein individuelles Traumerlebnis gestalten, sozusagen eine Photographie mit der Kamera der Kunst. Geste, Farbe und Licht, Musik helfen zusammen, dies photographische Bild herzustellen; es ist, bei dem unerbittlichen Künstlertum Schönbergs darf man dies nicht bezweifeln, von einer erstaunlichen Treue; aber zu kontrollieren ist es nicht. Schönberg selber wies in seiner Rede auf einzelne Züge hin, die die Einheit seiner Konzeption bezeugen: das starre Blicken der zwölf grün beleuchteten Gesichter, die zu einem seltsamen Chorus des Mitleids am Anfang und Ende des Werks den Mund öffnen, ist im Orchester durch ein Ostinato-Motiv „illustriert“. Darauf wird kein noch so scharfsinniger Ausdeuter geraten; das wusste nur Schönberg selber. Nochmals: zweifellos, dass Schönberg in dieser Art für sein ganzes Wert den Hermeneuten spielen könnte. Aber diese Deutung seiner Musik hat bloss subjektive Notwendigkeit, sie ist ein Geheimschrank, zu dem nur er den Schlüssel besitzt. Das Publikum, das ja zum grössten Teil nicht aus Künstlern besteht, dürfte jedenfalls fragen: was gehen uns die Träume des Herrn Schönberg an? Wir „Zünftigen“ freilich sind dankbar, dass wir dies esoterische Kunstwerk einmal gesehen, gehört, erlebt haben.

Und zwar in ganz vollendeter Form erlebt. Die rein technische Bewältigung des musikalischen Teils durch das in diesem Fall sicherlich über sein sonstiges Können hinausgehobene Orchester unter Fritz Cortolezis war eine ausserordentliche Leistung, ebenso die szenische Gestaltung durch Herbert Graf und den Bühnenbildner Hans Wildermann, dem die Aufgabe, ein Traumgesicht zu verwirklichen, ganz besonders liegt: es war alles nicht bloss getreu nach den detaillierten Wünschen des Komponisten getan, sondern mit schöpferischer Phantasie gestaltet — die Besetzung der „Frau“ nicht etwa mit einer „interessanten“ Darstellerin, sondern gerade mit einem hü-

schen Ballettmädelchen ein besonders feiner Zug. Der „Mann“, Herr Andra, der „Sprechgesangschor“, die hier so wichtige Beleuchtungsregie — alles ausgezeichnet, nichts, das bewies gerade die Wiederholung, dem Zufall, dem Ungefähr, überlassen: an keiner „grossen“ Bühne kann man dergleichen besser machen.

Händels „Josua“.

Als äussersten Gegensatz zu Schönbergs „Monodram“ — Monodram im übertragensten Sinn, den es nur geben kann — ein Gemeinschaftskunstwerk höchster Art: Händels Oratorium „Josua“ im szenischen Rahmen; dort Naturalismus, hier Stilisierung in Reinkultur; dort alles auf ein Ich bezogen, hier das Bühnengeschehen erweitert bis zur aktiven Teilnahme beinahe des Publikums, das zur Festgemeinde werden müsste. Wenn wir vor kurzem uns gegen die innere Unmöglichkeit der Händel-Oper gewandt haben: gegen die szenische Aufführung des Händelschen Oratoriums haben wir nicht das geringste. Die Oratorien Händels sind zum Teil ideale Dramen, Träger der Handlung das ideale Volk, aus dem Protagonisten als Wortführer hervortreten; ihre szenische Neubelebung tatsächlich die Form, in der unsere Zeit dem antiken Drama sich am weitesten nähert. Man kann hier „bearbeiten“, umstellen, verkürzen, ohne das Wesen des Händelschen Kunstwerks anzutasten; man muss sogar ganz anders vorgehen, als bei einer rein musikalischen Aufführung. In Breslau ist's bei dem „Josua“ jedenfalls aufs schönste geglückt. In dem Wechsel zwischen pastoralen, feierlichen, kriegerischen Bildern traten die Massenszenen, die den Einsturz der Mauern Jerichos, den Kampf vor Gilboa versinnbildlichen, am eindrucksvollsten hervor: ein so einheitliches Zusammenarbeiten wie bei dem Spielleiter Herbert Graf, der da eine überragende Leistung geboten hat, und der dem phantasiervollen, individuellen, und doch nie überindividuellen Szenenbildner Hans Wildermann wird man selten erleben. Musikalisch, unter Heimit Seldermann, mit guten Solisten wie Sylvia Feller-Altheim, Adolf Fischer, C. A. Neumann, ging es weniger exakt her, ohne dass der Gesamteindruck Schaden litt.

Ballett.

Nach der „Glücklichen Hand“ gab es noch ein Tanzspiel zu Rameauscher Musik: „Das Fest des Königs“ — ein Hofballett mit orientalischen, klassischen, modischen Tanzfolgen; alles ein wenig bunt, aufgetrumpft und doch ärmlich, stadttheaterlich. Ballett, grosses Ballett, das ist eben nur etwas für die ganz grossen Bühnen, die sich diesen höchsten Ueberschwang eines Operntheaters mit unbetontem Luxus leisten können, und es war ein bisschen unklug, dergleichen den fremden Gästen zu zeigen. Aber die Breslauer selber hatten den grössten Spass daran, und so haben auch wir uns zufrieden zu geben.