Zur Begrüßung

Von Professor Dr. Arnold Schering, Halle

Es liegt im Wesen der Musik als einer sozial bindenden und sozial gebundenen Kunst ohnegleichen, daß ihre Geschicke von altersher nicht nur vom Einzelnen, etwa von der großen schaffenden Persönlichkeit als solcher, sondern ebenso von der Masse derer bestimmt worden sind, die sie ausübten und an die sie sich wendete. Es ist zwar selbstverständlich, daß alle Fragen rein kunsttheoretischer Natur, alle Entscheidungen, die das innere Wesen, den Stil und den Geist der Kunstwerke angehen, in die Hand von Schaffenden selbst gelegt und weder in Zusammenkünften noch durch Erlasse zu regeln sind. Es gibt keine Macht, die dem Künstler die Richtung seines Schaffens, den Gang seiner Phantasie vorschreibt; für sie ist er selbst verantwortlich. Anders aber in jenem großen Gebiet künstlerischen Wirkens, das mit tausend Fäden hinabreicht in die Welt des unmittelbar Werktätigen, wo es sich darum handelt, das überlieferte Kulturgut zu bewahren, ungetrübt zu überliefern, Stand und Stellung der Künstler, wo es nottut, zu heben und zu stützen und dafür zu sorgen, daß die Segnungen der Kunst in denkbar reinster und beglückendster Form der Allgemeinheit zugänglich werden.

Hier versagt die Kraft des Einzelnen. Hier ist nur Zusammenschluß, nur gemeinsames Vorgehen möglich. Allerdings hat es Zeiten gegeben — die Renaissance etwa, oder in Deutschland das 17. Jahrhundert —, wo sich die Einheit und Festigkeit des in Kirche und Haus verankerten Musiklebens so unerschütterlich zeigten, daß es sich selbst trug und künstlicher Eingriffe nicht bedurfte. Aber auch andere sind gekommen, in denen Unsicherheit und Zweifel jene festen Grundlagen wanken machten. Wir leben in einer solchen Zeit. Was auch die tieferen Gründe dafür sein mögen, wir empfinden alle, daß die bindende, einigende Kraft alter Organisationen geschwunden ist und zum Ersatz durch neue geführt hat. Pädagogik, soziale Fürsorge, öffentliches und privates Musikwesen stellen uns heute vor Fragen von ungeheurer Bedeutung. Große, übergroße Verantwortung lastet auf allen, die von Berufs wegen mit diesen Dingen verbunden sind. Und doch wiederum nicht auf diesen allein. Da es sich um Fragen handelt, die die gesamte Musikwelt, nicht nur die engeren Fachkreise angehen, so bedarf die organisatorische Arbeit dauernd des kräftigen Rückhalts und lebendigen Interesses beim Publikum. Wir können seiner Mitwirkung in vielen Dingen nicht entbehren; wir dürfen darauf rechnen, daß es den unzähligen zur Lösung drängenden Aufgaben Verständnis und Förderung entgegenbringt.

Der **Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer**, den wir in diesen Tagen in Halle begrüßen dürfen, hat eine Anzahl wichtiger Themen dieser Art auf sein Programm gesetzt. Seine Tagung gilt der Aufklärung, der gemeinsamen Aussprache und, soweit die Ergebnisse dazu auffordern, der entscheidenden Beschlußfassung. Sie wird auch dem Fernerstehenden Gelegenheit bieten, Einblick zu nehmen in Probleme, deren Tragweite für eine gesunde Weiterentwicklung unseres Musiklebens nicht leicht zu unterschätzen ist.

Daß die sachlichen Erörterungen in einen glänzenden Rahmen öffentlicher Musikvorführungen eingespannt sind, mag als Symbol dafür gelten, daß nur im engen, geistverbundenen Zusammenwirken mit den schaffenden und ausübenden Künstlern unserer Tage eine ersprießliche organisatorische Arbeit geleistet werden kann. Wir heißen alle, die sich um ihretwillen von nah und fern bei uns eingefunden haben, willkommen und sprechen den Wunsch aus, daß der hallischen Tagung nach innen wie außen der beste Erfolg beschieden sein möge!

Der R. D. T. M. und der Organisationsgedanke

Von Arnold Ebel, Berlin
1. Vorsitzender des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer

Als nach Abschluß meiner Hochschulstudien in Berlin meine künstlerische Berufsarbeit einsetzte, machte ich mir klar, daß ich mich einer Standesorganisation anschließen müsse. Ich sah mich nach der mir geeignet erscheinenden Berufsvertretung um, und nach einiger Prüfung der Satzungen und Bestrebungen, nach einigen Umfragen trat ich in den ältesten Berufsverband ein. Ich wurde Mitglied des 1844 gegründeten „Berliner Tonkünstler-Vereins", der damals Ortsgruppe des 1903 eingerichteten „Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler" war. Heute sind beide Verbände Teile des großen „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" E. V.

Ich war also „organisiert". Was hatte mich zu diesem Entschluß geführt? Lediglich ein unklares Bewußtsein, durch den Anschluß an die Berufsvertretung meine Zugehörigkeit zu den Standesgenossen zu dokumentieren. Vielleicht auch etwas das Gefühl der Pflicht, die Front der berufenen Vertreter meines Standes zu verstärken, vielleicht auch das Gefühl der Besorgnis, daß eine noch verborgene Zukunft einmal der Hilfe und der Unterstützung der Organisation bedürfe.

Mein Entschluß, dieses sofortige Bekenntnis zur Organisation, hat mich nie gereut. Meine Anschauungen über Wert und Aufgaben der Standesvertretung haben sich während der Zeit, da ich als Mitglied und als Leiter des Berufsverbandes reiche Erfahrungen sammeln konnte, als die richtigen erwiesen. Aber nicht minder wichtig sind die Erfahrungen, die ich als Verbandsleiter an dem Beispiel *anderer* Berufsgenossen habe sammeln können! Es sind zur Hauptsache leider trübe Erfahrungen. Aber gerade deswegen ist es nötig, sie auszusprechen. Diese, sagen wir einmal „zwangslässige" Einstellung zur Organisation, die meine eigene Entschließung einst beherrschte, diese notgedrungene Erkenntnis: Du mußt dich organisieren, denn nur so können die Interessen deines Berufsstandes nachdrücklich und systematisch gefördert werden! ist eigentümlicher- und bedauerlicherweise nur selten anzutreffen. Fast stets begegnet man dagegen der Frage: „Ja, ich möchte mich wohl meinem Berufsverbande anschließen, von dem ich viel gehört habe, den man mir warm empfohlen hat, dessen Zeitung ich kenne und gerne lesen möchte, dessen öffentliche Wirksamkeit mir imponiert — ja, aber was *habe* ich vom Verband?!"

So oft man diese Frage, die von Unkenntnis einerseits und von Egoismus andererseits diktiert ist, gestellt hat, habe ich verbindlich lächelnd die Gegenfrage gestellt, was man denn vom Verband *erwartet*? Und dann stellt sich sehr bald heraus, daß die Organisation in hohem Maße das erfüllt, was man von ihr erwartet! Aber es hat einer mühsamen, weit mehr als dreißigjährigen Arbeit bedurft, bis dieses Bekenntnis zur Organisation in den Kreisen der deutschen Tonkünstler und Musikpädagogen sich so stark in der Praxis auswirkte, daß eine große, geschlossene, einheitliche und einmütige Berufsvertretung zustande kam. Die Zeit bis zum Jahre 1922, dem bedeutsamen Jahre des wichtigen Zusammenschlusses der damals bedeutendsten Organisationen zum „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer", ist ein steiniger Weg mühsamster Werbe- und Organisationsarbeit, den unentwegte und verdienstvolle Führer und Führerinnen erklommen, beherrscht und begeistert von dem hohen Bewußtsein, daß es eine sittliche Pflicht sei, unverzagt auf die schwierige Psyche des Musikers einzuwirken, um auch in ihm den Organisationsgedanken zu wecken.

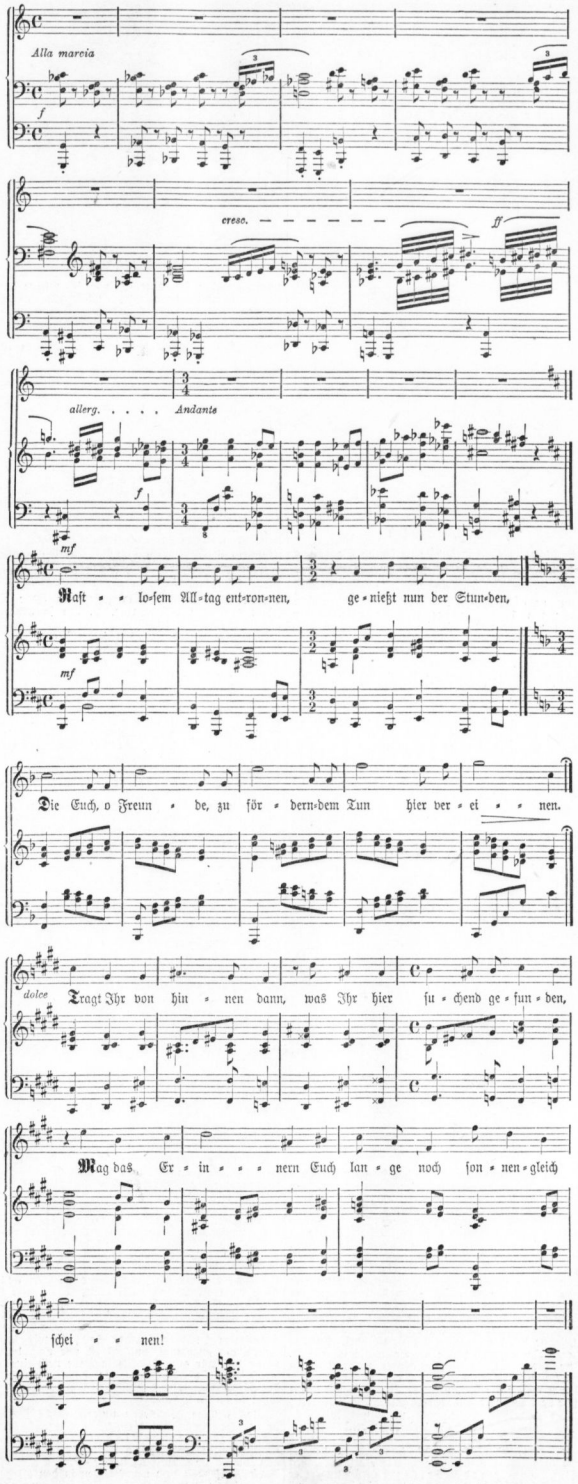
Diese Fremdheit des Künstlers allen praktischen Fragen gegenüber, diese Gleichgültigkeit allen Dingen gegenüber, die ihn oder seine Kunst nicht direkt berühren, haben die Arbeit der Organisation stark gehemmt. Erst die große wirtschaftliche Not, in die Deutschland nach dem Weltkrieg geriet, dabei vor allem das starke Eindringen und Vordringen der Nebenberufler und Pfuscher, öffneten den einsichtigeren Standesgenossen die Augen. Der Organisationsgedanke gewann an Boden. Und als dann, durch die erstarkenden Organisationen der Musiker getrieben, der *Staat* in erhöhtem Maße diesem bis dahin völlig unbeachteten und vernachlässigten Berufsstand ein bevorzugtes Interesse bekundete, da erstarkte auch in der deutschen Tonkünstlerschaft die Anteilnahme an der Arbeit der Standesvertretung.

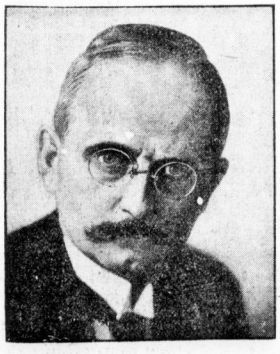
Heute sind wir bald soweit, den Organisationsgedanken durch die Organe des „Reichsverbandes" über das ganze Reich getragen zu haben. Es ist jetzt nur noch eine Frage der nächsten Zukunft und eine Sache der zu leistenden organisatorischen Arbeit, bis das schon weitverzweigte Gefüge der Großorganisation völlig lückenlos vorliegt und eine weitgreifende Erfassung der Angehörigen der künstlerischen Berufe erfolgt. An dieser großzügigen Ausbauarbeit ist auch die wichtige Tagung in Halle beteiligt. Hier gilt es, den Organisationsgedanken in seiner Reinheit in den Gesetzen und Verordnungen des Verbandes zu verankern, hier gilt es, die Wege vorzuzeichnen für eine planmäßige Verbandsarbeit, die zwar unbedingt und vorerst im ideellen und sozialen Interesse der Verbandsmitglieder geschieht, die aber im Hinblick auf die *bedeutsame Kulturarbeit*, die unsere Berufsgenossen unbestritten leisten, zugleich einen *Dienst am deutschen Volke* darstellt!

R·D·T·M

Ein Festgruß zur hallischen Tagung

Musik von Hans Kleemann — Worte von Walter Britting





Generalmusikdirektor Erich Band
Erster Vorsitzender der Ortsgruppe Halle und des Provinzialverbandes Sachsen im R. D. T. M.

Dr. Hans Kleemann
Erster Schriftführer der Ortsgruppe Halle des R. D. T. M.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-847529-19261007021/fragment/page=0001

Halle in der Musikgeschichte

Von Professor Dr. Hans Joachim Moser, Heidelberg

Die Abgeordneten des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" betreten bei ihrer Tagung das Weichbild einer Stadt, die, wie nur noch wenige in Deutschland neben ihr oder mehr denn sie, als musikgeschichtlich geweihter Boden bezeichnet werden darf. Es mag verwundern und sich nur aus einer Reihe persönlicher Zufälligkeiten erklären, daß diese überaus reiche und reizvolle musikalische Stadtgeschichte bisher noch keine umfassende Sonderdarstellung gefunden hat, wofür allerdings auch das städtische Ratsarchiv mehr als bisher erschlossen werden müßte — möge diese

Samuel Scheidt

Lücke bald und in befriedigender Weise ausgefüllt werden. Im folgenden gebe ich nur einen knappen Ueberblick — wir Musiker pflegen zu sagen „einen thematischen Katalog" —, der immerhin erraten lassen kann, was bei voller „Durchführung" des ganzen thematischen Reichtums zu erwarten stünde.

Setzen wir, ohne uns bei der zweifellos reichen Musikpflege der mittelalterlichen Kirchen, Klöster, Bürgerhäuser und Magistratskreise Halles aufzuhalten, bei der ersten näher faßbaren Musikerpersönlichkeit der Saalestadt ein, so befinden wir uns in der Reformationszeit und gleich einem guten Meister gegenüber: es ist Wolf Heintz, von dessen Choralmotetten 1544 Georg Rhaw mehrere in seine berühmte Sammlung „für die gemeinen Schulen" (neu gedruckt in den „Deutschen Denkmälern der Tonkunst", Bd. 34) aufgenommen hat — eine von ihnen, über „Nun bitten wir den heiligen Geist", entzückte beim hallischen Händelfest 1922 in der klangschönen Wiedergabe durch den hallischen Stadtsingechor (Karl Klanert) durch edle Klarheit und rührende Innigkeit. Noch besitzt Prof. D. Albrecht in Naumburg die Bibel, in die Martin Luther einen eigenhändigen Schenkungsvermerk für seinen Freund Wolf Heintz eingetragen hat. Auch das früheste katholische Gesangbuch seit der Reformation ist 1537 in Halle entstanden (dessen Musikgeschichte sonst ausschließlich protestantische Färbung zeigt): das hymnologisch wichtige Büchlein des Michael Vehe.

Georg Friedrich Händel

Am Beginn des 17. Jahrhunderts treffen wir auf einen einstigen Stern erster Ordnung, der mit Heinrich Schütz und Joh. Hermann Schein zu den drei großen S der deutschen Musik gerechnet worden ist, den Tonsetzer und Orgelmeister Samuel Scheidt, mit andern musikalischen Brüdern Sohn eines Salinenmeisters von der Bruderschaft der Salzwirker im Tal. Lange ist er wesentlich nur als Verfasser der „Tabulatura nova" wieder beachtet worden, die ja allerdings in der Geschichte der Orgelkunst, zumal mit ihren Choralvariationen, epochemachend gewesen ist. Neuerdings fällt aber — zumal durch die wertvolle Biographie von Christhart Mahrenholtz — auch auf seine Vokalwerke (Konzerte und Magnifikats) sowie Streicherkompositionen helleres Licht, und der Neudruck seines Spätwerks, der 1649 für Görlitz komponierten Orgelbegleitungen zu Kirchenliedern, durch die Ugrinogemeinde in Klecken hat nun auf ein wahres Prachtwerk der Gattung neu hingewiesen. Damals spielte auch die hallische Orgelbauerfamilie Compenius eine ganz Mitteldeutschland beherrschende Rolle, die einmal eine Sonderbehandlung verdienen würde. Samuel Scheidt, selbst ein Jünger Sweelingks in Amsterdam, hat zahlreiche Schüler nach Halle gelockt, darunter auch den begabtesten Liederkomponisten des deutschen Barock, den dann früh in Dresden verstorbenen Adam Krieger. Nur im Vorbeigehen sei erwähnt, daß auch der große Meister der Klaviersuite, J. J. Froberger, in Halle geboren sein soll, was ich deshalb für richtig halte, weil auch einer seiner Verwandten in Stuttgart aktenmäßig als sächsischer Hallenser festgestellt ist. Wenn alle Nachforschungen nach Johann Jakobs Geburtsort und -tag bisher negativ verlaufen sind, so vielleicht nur deshalb, weil die Schreibung seines Familiennamens auch als „Vorwerker" und ähnlich (z. B. bei Weimarer Musikern) vorkommt. Auch der Schülerkreis von Heinrich Schütz berührt Halle durch die Musikpflege am Hof der wettinischen Koadjutoren des Erzstifts Magdeburg; so hat hier der Klaviermeister Chr. Ritter zeitweilig geweilt, und die hallische Hofoper unter dem Suitenkomponisten David Pohle hat jene Rolle gespielt,

Wilhelm Friedemann Bach

die Kretzschmars Operngeschichte irrtümlich Magdeburg zugewiesen hat. Der Begabteste dieses Kreises, der Kantatensetzer Philipp Krieger, verzog freilich bald mit den Herzögen nach dem Tode des Koadjutors August nach Weißenfels. Der führende hallische Musiker um 1700 war der treffliche Marktkirchenorganist und Kantor Friedrich Wilhelm Zachow, dessen tonsetzerische Bedeutung zumal auf dem Gebiet der Kirchenkantate nach Chrysanders Unterschätzung erst durch den betr. Denkmälerband Max Seifferts zurechtgerückt worden ist. Daneben stehen kleinere Zunftgenossen, denen in erster Linie die Musikredaktion des durch das ganze 18. Jahrhundert verbreiteten hallischen Gesangbuches von Anastasius Freylinghausen (1704), dem pietistischen Ulrichspastor, zu danken ist. Vielleicht war auch schon stillschweigend der Schüler Zachows und Halles größter musikalischer Sohn mitbeteiligt, der 1685 als Sohn des Ratschirurgen und einer Giebichensteiner Pastorentochter geborene Georg Friedrich Händel. Ob das heutige Händelhaus „Am Schlamm", das seit 1859 diesbezügliche Stukkaturen schmücken, wirklich die Geburtsstätte des Großmeisters gewesen sei, wird zwar von Lokalhistorikern triftig bestritten, aber weit ab kann es nicht gestanden haben. Wieweit Händel etwa als Gymnasiast mit dem schon damals bestehenden Stadtsingechor verbunden gewesen sei, bleibe ebenfalls dahingestellt; immerhin heißt er bei Telemann „der schon damals wichtige Händel", und man suchte den stud. jur. und Hörer eines Thomasius dadurch an die Vaterstadt zu fesseln, daß man ihn trotz konfessioneller Bedenken als „lutherisches Subjekt am reformierten Dom" die Orgel traktieren ließ, wofür er jede Woche einen Taler erhielt. Bekanntlich ist Händel dann aber sehr bald gen Hamburg zur deutschen Oper entwichen und hat nur noch mehrfach seine alte Mutter hier besucht — immer aber so flüchtig, daß Seb. Bach von Leipzig aus vergeblich versuchte, des großen Kunstgenossen und britannischen Hofkapellmeisters habhaft zu werden.

Derweil war die Nachfolge Zachows, die man vergeblich Seb. Bach angetragen hatte, an den tüchtigen Gottfried Kirchhof übergegangen, von dem mehrere beachtenswerte ungedruckte Choralvorspiele neuerdings in den Reblingschen Orgelfeierstunden wieder erklungen sind. Damals nahm auch Bach (wovon noch die belustigend hohen Schmausrechnungen vorhanden sind) die neue Orgel ab, an deren noch in der Marienkirche prangendem Gehäuse ein präsumptiver herrlicher Beethovenkopf überrascht. Kirchhofs Nachfolger wurde Friedemann Bach, der hier — nach seiner ganz

Johann Friedrich Reichardt

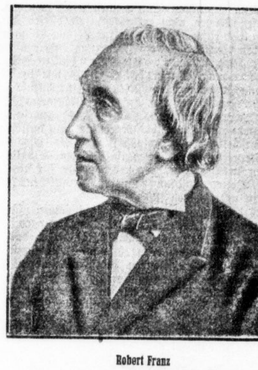
unromantischen Dresdener Zeit — seine letzte bürgerlich geordnete Epoche erlebte, die ihm den Namen des „Hallischen Bach" eintrug und ihn als Ehemann sah; hier freilich war es auch, wo jene Wunderlichkeiten sich erstmals zu melden begannen, die ihn nachmals zu Brachvogels fantastischer Romanfigur werden ließen. Erst Martin Falcks Biographie hat dieses Zerrbild endlich zurechtgerückt. Wie er für Halle manche Kantate geschrieben, so auch — allerdings in der schlimmsten Verfallzeit dieser Gattung — der einst als Klavierschulverfasser berühmte und als Liederkomponist geschätzte Daniel Friedrich Türck, der als erster namentlich bekannter Universitätsmusikdirektor von Halle hervortritt. Weit aber überstrahlte ihn an Bedeutung vom nahen Giebichenstein her der Zeitgenosse und intime Feind Goethes und Schillers, Salineninspektor J. Friedrich Reichardt, der ideenreiche Lieder- und Singspielvertoner, der noch heute in manchem Kinderlied lebt. Man besuche sein Grabdenkmal im Bürgerpark — freilich ist es dort arg versteckt! Im Kreise der Türck und Reichardt empfing die entscheidenden künstlerischen Anregungen ein junger Lateinschüler der Franckeschen Stiftungen, der als Stipendiat „König" Jerômes bald selbständiger Musikstudent werden sollte — Carl Loewe aus dem nahen Löbejün. Bis er anfangs der zwanziger Jahre als Musiklehrer nach Stettin übersiedelte, hat er gerade in Halle einige seiner genialsten Balladen (z. B. den so neuartigen „Edward") komponiert.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte sich stark das öffentliche Konzertleben Halles, das in Musikfesten unter Spontini und dem Dessauer Friedrich Schneider gipfeln sollte, während die „Bergkonzerte" der Loge zu den drei Degen und die heutige Robert-Franz-Singakademie (deren Geschichte H. Abert geschrieben hat) zu Hauptkonstanten der Musikpflege wurden. Erlauchtester Führer des letztgenannten Instituts, das heute unter der Leitung des glänzenden Chorerziehers Prof. Dr. Alfred Rahlwes einen der leistungsfähigsten Oratorienvereine Deutschlands darstellt, wurde der Universitätsmusikdirektor und Ulrichsorganist Robert Franz, der einer alten Hallorenfamilie entstammte. Uebrigens ist sein Künstlername nicht, wie wohl behauptet worden ist, von ihm selbstgefällig aus den Vornamen der großen deutschen Liederkomponisten Schumann und Schubert zusammengestellt worden, sondern schon sein Vater, der Spediteur Knauth, hatte sich zur Unterscheidung von der Firma eines Bruders in „Franz" umbenannt. Was Franz für das öffentliche Musik-

Carl Loewe

leben Halles bedeutet hat, beleuchten hell die Händelfeste um 1859, denen die Mitwirkung der Jenny Lind besonderen Glanz verlieh — darum schmückt auch ihr Bild als dasjenige der „heiligen Cäcilie" den Sockel des Händeldenkmals auf dem Markt, das aus dem Ertrag jener Veranstaltungen errichtet worden ist. Leider hat Franz unter dem tragischen Zwang früher Ertaubung seiner Dirigententätigkeit entsagen müssen und hat dann still in der Margarethenstraße (wo noch eine Gedenktafel sein Altersheim kennzeichnet) als der große Liedmeister geschaffen, den wir alle kennen. Voll verdient schmückt sein Standbild von Schaper die Promenade nahe der Universität. Während es einen Händel nach Hamburg, Neapel und London hinausgetrieben, ist der in Halle grau gewordene Franz bester Wahrzeuge der Besonderheit und musikalischen Eigenaufgabe seiner Vaterstadt geworden: während Leipzig und Weimar künstlerische Weltstädte wurden, hat es Halle verstanden, in verhältnismäßiger Abgeschlossenheit den Hochstand deutscher Musikkultur in bodenständiger Treue und als Dienerin des Ganzen fortzuentwickeln und zu bewahren.

Es würde den mir gestellten Rahmen dieses historischen Rückblicks überschreiten, und ich möchte es aus begreiflichen Gründen vermeiden, auf das heutige Musikleben Halles, das veränderte Struktur und neue Aufgaben zeigt, näher einzugehen. Es genüge, auf Namen wie Arnold Schering, Erich Band, Georg Göhler, Martin Frey, Ad. Wieber, Fr. W. Schönherr, K. Boyde, B. Heydrich, H. Gaartz außer den schon Genannten hinzuweisen. Und wenn man von da rückblickend den Kreis schließen will, so schaue man zu den Wahrzeichen mittelalterlichen Musizierens in Halle empor: der luftigen Bläserbrücke zwischen den Türmen der Marktkirche, die einst Kardinal Albrecht erbaute, und zu dem Pfeiferbalkon am köstlichen alten Rathaus. Mögen sie Symbol und lebendige Mahnung dafür sein, daß auch künftig Stadt und Bevölkerung von Halle der Musik liebevolle und opferwillige Förderer bleiben „als wie in alter Zeit".



Robert Franz

Das hallische Musikleben seit der Jahrhundertwende

Von Paul Klanert

Wer das Musikleben der alten Händelstadt die letzten 25 Jahre überblickt oder, wie der Verfasser dieser Zeilen, gar von kritischer Warte aus verfolgen konnte, dem bietet sich ein Entwicklungsbild von großer Mannigfaltigkeit. Nicht immer führte die Kurve in die Höhe, und vielfach kamen treibende Impulse, über alle Bodenständigkeit hinwegschreitend, von fremder Seite. Als freudige Gewißheit kann aber festgestellt werden, daß die große Linie trotz gelegentlicher Rückschläge immer wieder nach oben wies.

In der Oper des Stadttheaters regierte um die Wende des Jahrhunderts Geheimer Hofrat Max Richards. Sein System bewegte sich auf der vom streng künstlerischen Standpunkt aus gewiß nicht durchweg zu billigenden Basis: Möglichst viele Werke herauswerfen, um den Spielplan abwechslungsreich zu gestalten. Es gab da aber immer auch wirkliche Sehenswürdigkeiten. An bedeutenden Dirigenten-Persönlichkeiten standen ihm u. a. Bernhard Tittel, Eduard Mörike, Dr. E. Kunwald, Herm. Hans Wetzler zur Seite. Mit Leopold Sachse 1915—1922 änderte sich im Künstlerischen das System insofern, als Intendant Sachse von Gästen fast durchweg absah und dafür größten Wert auf ein ständiges, gut eingespieltes Ensemble legte. Auch Ur- und Erstaufführungen gab es trotz der Schwierigkeiten der Kriegszeit in reicher Menge. Als Spezialität grub Intendant Sachse alte, vergessene Werke aus.

Intendant Willi Dietrich, der 1922 das Theater übernahm, arbeitete zunächst mit Kapellmeister Oskar Braun, welcher schon zu Sachses Zeit das musikalische Szepter mit großer Gewissenhaftigkeit und Sachlichkeit führte. 1924 wurde dann Erich Band aus Stuttgart als Operndirektor berufen. Mit ihm setzten erfolgreiche Reformen ein, welche sich auf Vergrößerung des Orchesters und Veredlung des Klanges, auf Verbesserung der Akustik und auf Reorganisation des Chor- und Solopersonals erstreckten. Das hohe Ziel, prinzipiell nur mit sorgfältigst vorbereiteten und bis auf das i-Tüpfelchen ausgefeilten Vorstellungen hervorzutreten, fand bei Publikum und Kritik verdientermaßen Anerkennung, wenn auch die Zahl der aufgeführten Werke hinter den Ankündigungen zurückblieb und die moderne Operette etwas in den Vordergrund trat. Auch um die Einrichtung von musikalischen Morgenfeiern erwarb sich Erich Band hohe Verdienste, ohne allerdings damit viel Gegenliebe beim Publikum zu finden.

Das hallische Konzertleben empfing um die Wende des Jahrhunderts seine stärksten Anregungen von dem Leipziger Winderstein-Orchester und seinem Direktor Prof. Hans Winderstein. Dieser unermüdlich schaffende Dirigent hielt uns mit allen Neuheiten (speziell von Strauß) auf dem Laufenden und versäumte darüber auch nicht die großen deutschen Symphoniker sowie die ausländischen Meister. Die Winderstein-Konzerte waren viele Jahre hindurch die einzige Möglichkeit in Halle, gute Orchestermusik öffentlich zu hören, und damit erwarb sich der Dirigent jedenfalls ein hohes Verdienst. Mit dem Weltkrieg 1914 hörten sie auf, denn das Orchester löste sich auf. Wo sonst in unserer Stadt Orchestermusik benötigt wurde, sprang in den meisten Fällen die Kapelle des 36. Infanterie-Regiments, welche unter Leitung von Obermusikmeister Otto Wiegert über ausgezeichnete Qualitäten gebot, ein.

Neben dem Winderstein-Orchester sprachen gelegentlich in Halle berühmte auswärtige Orchester vor. So erschien z. B. Richard Strauß 1902 mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester (dabei das denkwürdige Ereignis der ersten Aufführung einer Bruckner-Symphonie in Halle, und zwar Nr. 3 in D-Moll), so erschien 1903 Felix von Weingartner mit dem Münchener Kaim-Orchester. Regelmäßiger kehrte die Meininger Hofkapelle mit Fritz Steinbach ein. Es waren immer kleine Musikfeste, wenn die Meininger kamen und ihren Brahms in vollendeter geistiger Durchdringung und abgetönter Klangschönheit spielten. Brachten sie dann auch (wie dies z. B. 1902 und 1903 geschah) den Geigerkönig Joseph Joachim mit, so steigerte sich die Begeisterung zum Jubel. Auch in späteren Jahren noch suchte die Hofkapelle Georgs II. unsere Stadt auf, so verschiedentlich unter Wilhelm Berger und 1912 dann auch unter Max Reger. Inzwischen machte die Dessauer Hofkapelle durch Franz Mikorey viel von sich reden. Sie konzertierte 1908 zum erstenmal in Halle, und zwar mit so durchschlagendem Erfolge, daß weitere Abende folgen konnten.

Aus dem Gedanken heraus, daß sich in unserer Stadt auch eigene Symphoniekonzerte einrichten lassen müßten, kam Eduard Mörike zur Gründung einer bodenständigen Orchestervereinigung aus den Kapellen des Stadttheaters und der 36er. 1907 debutierte diese Vereinigung u. a. mit Bruckners 4. Symphonie und fand viel Anklang. Drei Spielzeiten bestand sie, während welcher auch berühmte Meister des Taktstockes wie Nikisch, Strauß, Mottl zur Leitung eingeladen waren. 1910 hielt es Mörike für ratsam, das Stadttheaterorchester aus der Vereinigung wieder zu lösen und mit Verstärkung die Konzerte für sich bestreiten zu lassen. Hier haben wir den eigentlichen Anfang unserer heutigen Stadttheaterkonzerte. Wiederum wurden berühmte Dirigenten wie Weingartner und Nikisch zitiert, die große Mehrzahl der Konzerte leitete aber Mörike selbst. Auf seine Initiative ist auch das Beethovenfest (am 20. und 21. Mai 1911) zurückzuführen.

1912/13 leitete die Stadttheaterkonzerte Karl Ohnesorg, 1913/14 Herm. Hans Wetzler. Intendant Sachse vertraute sie dann im Wechsel Paul Graener, Oskar Braun, Oskar von Pander an und gewann als Gastdirigenten Strauß, Busch, Schillings und Pfitzner. Mit letzterem kam eine gewisse Stetigkeit in die Leitung, nachdem der Meister an der hiesigen Aufführung seines „Armen Heinrich" Gefallen gefunden hatte und sich für die Uebernahme der Konzerte bereitfinden ließ. Schließlich erlebten wir unter seiner Leitung eine ganze Pfitzner-Woche.

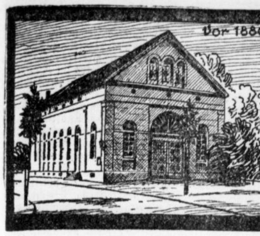
1920 trat die Philharmonie mit großangelegten Symphonieabenden unter Kapellmeister Benno Plätz auf den Plan. Daneben bestanden im Stadttheater die Konzerte unter Hans Stieber weiter. 1922 trat als Dirigent der Philharmonie Dr. Georg Göhler ein, der sich schon vorher am Händelfest (vom 25. bis 28. Mai 1922) glänzend beteiligt hatte. Mit dem Winter 1925 veranstaltet das Stadttheater wieder eigene Konzerte unter Gen.-Musikdirektor Erich Band, während die Philharmonie von da an nur auswärtige Orchester bringt. So sind wir bei der Gegenwart angelangt, und es ist nur noch hinzuzufügen, daß wir augenblicklich in Halle noch eine dritte Reihe von Symphoniekonzerten haben, nämlich die populären Konzerte des Hallischen Symphonieorchesters unter Benno Plätz.

Das sonstige Musikleben unserer Stadt stützte sich in der Hauptsache auf die großen Choraufführungen der Robert-Franz-Singakademie unter dem hochverdienten Prof. Otto Reubke (bis 1911) und von diesem Zeitpunkt ab unter Prof. Dr. Alfred Rahlwes, mit dem neues Leben in den alten Verein einkehrte und durch den schließlich nach harter Arbeit das gesangliche Können zu höchsten Leistungen angespornt wurde. Den Krieg über hielt die Robert-Franz-Singakademie glänzend durch, und heute können wir mit Stolz auf sie als auf einen unserer ersten deutschen Chorvereine blicken. Die Hallische Singakademie trat durch unglückliche Dirigentenbesetzung immer etwas zurück. Ihre Händelpflege (Chrysander) sei indes nicht vergessen. Den geistlichen a cappella-Gesang vermittelt in höchster Kulturform schon seit Jahrzehnten der altehrwürdige Stadtsingechor. Von den großen Männerchören stand der Lehrergesangverein, welcher sich in den letzten Jahren Prof. Rahlwes zum Dirigenten erkor, schon immer an der Spitze. Durch gute Leistungen eroberte sich der stark besetzte Chor der 1911er einen sicheren Platz an der Sonne. „Liedertafel" und „Sang und Klang" wollen vorzugsweise für sich musizieren. Daß ihre Leistungen den künstlerischen Maßstab wohl vertragen, war verschiedentlich festzustellen. Unter den studentischen Sängerschaften kommt die „Fridericiana", welche so bedeutende Dirigenten wie Friedrich Brandes, Otto Richter an ihrer Spitze sah, in erster Linie in Betracht. Durch seine ständigen Bach- und Händelaufführungen hat sich der Paulus-Kirchenchor seit längeren Jahren schöne Verdienste erworben.

Mit Kammermusik versorgte uns jahrzehntelang (bis 1920) regelmäßig das Wille-Quartett. An seine Stelle ist jetzt das Klingler-Quartett getreten, das sich schon beim Beethovenfest 1911 vielverheißend einführte. Daneben besuchen uns seit einigen Jahren ständig noch das Schachtebeck- und das Prisca-Quartett. Viel Anregung ging von den Morgenfeiern aus, welche Prof. Dr. H. J. Moser im Verein mit Kapellmeister Felix Wolfes in der Universität veranstaltete, wie denn Prof. Moser überhaupt neben Prof. Dr. Abert und Prof. Dr. Schering als Dozent der Universität das Musikleben unserer Stadt nach Kräften befruchtete. Natürlich haben wir auch in Solistenkonzerten alle zeitgenössischen Berühmtheiten in Halle gehört: Joachim und d'Albert 1903 in einem unvergeßlichen Sonatenabend, Lamond, Risler, Reisenauer, Wüllner, Gura, Burmester, Vescey, Manèn, Petschnikow, die Destinn, die Culp, die Dessoir, die Mysz-Gmeiner, die Gerhardt (sogar 1903 schon), alle nennenswerten Ritter vom hohen C wie Knote, Hensel, Jadlowker, Kirchhoff usw.

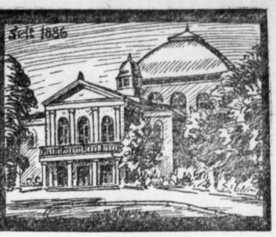
Alles in allem ergibt sich für Halle in den letzten 25 Jahren in Oper und Konzert ein buntes, vielgestaltiges Bild. Möchte es mit der weiteren Entwicklung, vorzugsweise was das bodenständige Musizieren anbetrifft, immer aufwärts gehen!

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-847529-19261007021/fragment/page=0002



40 Jahre hallisches Stadttheater

Ein Gedenkblatt zum 9. Okt. 1926



E. MANZ

Das Stadttheater 1886 bis 1926

Von Walter Britting

Wer sich unterfängt, die Geschichte des hallischen Stadttheaters seit der Errichtung des Seelingschen Neubaus anno 1886 zu schreiben, begibt sich damit auf unbestelltes Land. Es gibt keine Literatur über diese Epoche, und nicht genug damit: auch die Quellen, aus denen sich wirklich Authentisches über sie schöpfen ließe, fließen nur spärlich. Theaterarchiv, Stadtarchiv, Bibliotheken, sie alle versagen mehr oder weniger. Gelegentlich der Einweihung des neuen Theaters widmete ihm Gustav Staude, der damalige Oberbürgermeister, noch eine Festschrift — den Mimen, die das tote Gehäuse erst belebten, flocht die Nachwelt wieder keine Kränze.

Das Bild, das im folgenden von diesem Abschnitt der hallischen Theatergeschichte zu zeichnen versucht wurde, gründet sich im wesentlichen auf das, was sich in Zeitungsaufsätzen, Kritiken, Rück- und Ausblicken auf die jeweiligen Spielzeiten und in Stadtverordneten-Sitzungsberichten davon widerspiegelt, ergänzt durch Mitteilungen einiger überlebender Zeugen dieser Zeit, wie des Hofrats Benno Koebke in München, des ersten Mitdirektors des Theaters, des Geh. Hofrats Max Richards in Dresden, seines langjährigen Leiters, und des Schauspielers a. D. Adolf Dalwig hier, der ihm von Anbeginn angehörte. Ihnen sei auch an dieser Stelle für ihre Mithilfe gedankt.

Der enge Rahmen gebot Beschränkung auf Allerwichtigstes. Wesentliches, wie der Wechsel der kulturellen und literarischen Strömungen in diesen vier Jahrzehnten, der Wandel in Regie- und Darstellungsstil, in den wirtschaftlichen Verhältnissen mit ihrem unleugbaren Einfluß auf die Möglichkeit theatralischer Leistungen wie auf die Struktur des Publikums, sowie manches andere konnte dabei kaum angedeutet, viel weniger breit ausgemalt werden.

*

Unter der Leitung von Jantsch und Koebke.

Die Einweihung des neuen Hauses an der Alten Promenade, mit dem sich die Stadt Halle — damals keine 85 000 Einwohner zählend! — ein imposantes Denkmal ihres Kunst- und Kulturwillens setzte, fand am 9. Oktober 1886 statt. Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses", ein Prolog von Otto Franz Gensichen und eine Ouvertüre Joachim Raffs bildeten den Auftakt, dem „Wallensteins Lager" und „Die Piccolomini" als Festvorstellung folgten. Ueber sie heißt es in einer Kritik: „Schiller würde an dieser Darstellung seine Herzensfreude gehabt haben." Die ersten Direktoren, Heinrich Jantsch (bis dahin Direktor des Stadttheaters in Danzig) und Benno Koebke, ein geborener Hallenser (bis dahin herzogl. sächs. Kammersänger am Stadtheater in Köln), hatten sich damit aufs beste eingeführt. Man merkte, daß in dem neuen Hause auch ein neuer künstlerischer Geist Einkehr gehalten hatte, daß ein gut durchgebildetes Ensemble unter Jantschs (von Meiningen her beeinflußter) Regie am Werke war. Dieser selbst fand als Wallenstein lebhafte Anerkennung, mit ihm Albert Patry als Oktavio, Mathieu Lützenkirchen als Max, Clara Ungar als Herzogin, Helene Bensberg als Gräfin Terzky und Marie Purschian als Thekla. Die erste Oper, Beethovens „Fidelio", mit dem hierher verpflichteten Bayreuther Georg Unger, Julie Will und Uttner in den Hauptrollen, brachte den gleichen Erfolg. Direktor Koebke trat zum ersten Male am 26. Oktober als Raoul in Meyerbeers „Hugenotten" vor das Publikum und wurde von der Kritik „als ein bedeutsamer Gewinn für die hiesige Oper" begrüßt. An Opern gab es zunächst weiterhin: „Die lustigen Weiber", „Barbier von Sevilla", „Figaros Hochzeit", „Martha", „Zar und Zimmermann", „Lohengrin", „Weiße Dame", „Troubadour", „Walküre"; an Schauspielen: „Mein Leopold", „Ein Glas Wasser", „Frou-Frou", „Donna Diana", „Epidemisch", „Othello", „Medea". Zehn Vorstellungen (mit zwei auswärtigen) waren wöchentlich die Regel. Dabei war das Haus in der ersten Spielzeit fast immer ausverkauft. Es kam vor, daß die Wallenstein-Trilogie in einer Woche dreimal gegeben werden konnte, ohne daß das Publikum ihrer müde wurde. Tempi passati! Die Preise betrugen damals: für die Orchester- und die Prosceniumsloge im 1. Rang im Schauspiel 3 M., in der Oper 4 M., für 1. Rang Loge und Balkon wie Orchesterfauteuil 2,50 M. bzw. 3 M., für Parkett 2 M. bzw. 2,50 M., für Parterre 1,25 M. bzw. 1,50 M., für die Prosceniumsloge im 2. Rang 2 M. bzw. 2,50 M., für 2. Rang Vorderreihen 1,50 M. bzw. 2 M., für 2. Rang Hinterreihen (Seite) 0,75 M. bzw. 0,80 M., für 3. Rang (numeriert) 0,75 M. bzw. 1 M., für die Galerie 0,40 M. bzw. 0,50 M.

Die bisherigen Leiter des hallischen Stadttheaters

Benno Koebke und Heinrich Jantsch 1886–89 — Julius Rudolph 1889–95 — Hans Julius Rahn 1895–97

Phot. A. Pieperhoff, Halle — Bildhauer Wield, Hamburg — Phot. Rubartsch, Halberstadt

Max Richards 1897–1915 — Leopold Sachse 1915–22 — Willi Dietrich seit 1922

Welchen Rufes sich der neue Musentempel zu jenen Zeiten bis weit über die Grenzen der Stadt hinaus erfreute, verrät eine Notiz im „Frankfurter Journal" von Anfang Januar 1887, in der es heißt, manche Großstadt könne mit Neid auf die hallischen Theaterverhältnisse blicken: „Von den 1200 Plätzen sind 500 abonniert. Die Mehrzahl der Vorstellungen findet bei ausverkauftem Hause statt... Die Hallenser haben auch alle Ursache, mit der Direktion Jantsch-Koebke zufrieden zu sein, die es verstand, in kurzer Zeit mit einer ganz neu zusammengekommenen Künstlergesellschaft ein sehr abwechslungsreiches Repertoire in vorzüglichen Aufführungen zu bieten." In der letzten Spielzeit unter Jantsch und Koebke vom 15. September 1888 bis 15. April 1889 fanden im ganzen 252 Vorstellungen statt, davon 146 Schauspiele und 106 Opern. Trotz dieser geringeren Ziffer stand die Oper hier von Anfang an im Vordergrunde. Das Orchester wurde in Stärke von 45 Mann von der hallischen Stadtkapelle gestellt.

Von den mitwirkenden Künstlern jener Zeit sind bis heute neben den oben erwähnten u. a. nicht ganz vergessen: vom Schauspiel: Julia Behre, Lucie Freisinger, Clara Seldburg, Alwine Melar, Arthur Bauer, Carl Friedau, Edmund Doß, Fritz Kester, Fritz Kugelberg, Adolf Müller, Adolf Pfeiffer, B. Sprotte; von der Oper: Caroline Charles-Hirsch, Ida Dorat, Carry Goldsticker, Alexandra Mitschiner, H. Benedikt, Leopold Demuth, Emil Hettstedt, Gustav Memmler. Dazu die großen Gäste wie die Ellmenreich, Kainz, Mitterwurzer, Sonntag; die Lehmann, Wedekind, Mallinger usw.

Trotz ihrer Erfolge suchten die Leiter des Hauses in der dritten Spielzeit jedoch schon eine Lösung ihres fünfjährigen Vertrages nach — hauptsächlich wegen eines zwischen Heinrich Jantsch und dem Magistrat ausgebrochenen Konfliktes —, die ihnen schließlich gewährt wurde. An ihre Stelle trat Julius Rudolph aus Göttingen.

*

Unter der Leitung von Julius Rudolph.

Julius Rudolph hatte zuletzt das Theater in Marburg geleitet und seine Spielzeit zwischen der hessischen Universitätsstadt und Göttingen geteilt. Mit ihm kam J. Pohl als Regisseur der Oper, während Carl Friedau für das Schauspiel und Edmund Doß für die Posse und Operette blieben. Rudolph begann seine Tätigkeit am 15. September 1889 mit der Aufführung von Kleists Prinzen von Homburg (mit Ferd. Rinald in der Titelrolle). Als erste Oper folgte Rossinis Tell. Der Spielplan ähnelte zunächst dem der Vorjahre, bis dann, als Merkmale des erwachenden Naturalismus, auch Ibsensche und Sudermannsche Stücke (die „Ehre" am 3. April 1890) hier auftauchten.

Das Ensemble konnte sich zunächst trotz mancher guten Kräfte (wie der Sängerinnen Proski und Kaminski) freilich weder in der Oper noch im Schauspiel mit dem früheren messen, was nicht ohne Rückwirkung auf den Spielplan und den Besuch des Theaters blieb. Weder der Fidelio noch ein Wagnersches Musikdrama konnte mehr gegeben werden. Das sollte sich allerdings von der zweiten Spielzeit an ändern, für die in Adele Rinald-Pauli und Jenny Schneider auch zwei ausgezeichnete Kräfte für das Schauspiel hinzugewonnen wurden. Ferner fand das Ballett unter Führung von Frau Rudolph damals eifrige Pflege. (29 Aufführungen von „Meißner Porzellan" im Winter 1890/91.) Da kam es Ende des Jahres 1890 zum ersten Theaterskandal in Halle, und zwar anläßlich der Aufführung von Sudermanns „Sodoms Ende". Eine Anzahl Studenten spielte — wie später in ähnlichen Fällen hier — die Führerrolle dabei. Da ihnen die Presse nicht recht zu Willen war, ließen sie ein eigenes Flugblatt verbreiten, in dem aufs energischste gegen „diese ganze irregehende Kunstrichtung" protestiert wurde. Im September 1892 verfiel denn auch Ibsens „Hedda Gabler" hier noch der Ablehnung. Trotzdem führte Rudolph im Jahre darauf Sudermanns „Heimat" auf — mit großem Erfolge, der der neuen Dramatik dann auch in Halle den Weg ein wenig ebnen half.

Im Winter 1892/93 brachte die Oper, die inzwischen längst mit den großen Wagnerwerken an erste Stelle gerückt war, den ganzen „Ring". Mit eigenen Kräften! Rudolph scheute weder Mühe noch Kosten, den Aufführungen auch ein glänzendes szenisches Gepräge zu geben. Damit allein war es aber nicht getan. Quantitativ wie qualitativ sanken die Vorstellungen. So hielt sich das Publikum fern. Die Theaterfreudigkeit schwand. Das stiefmütterlich behandelte Schauspiel konnte sie nicht nähren. In bezug auf die Operette aber ließ sich Rudolph zu keinen Zugeständnissen herbei. Dazu sah er sich persönlich immer heftigeren Angriffen ausgesetzt, und so kam er schließlich um Entbindung von seinem noch bis 1896 laufenden Vertrage ein. Man ließ ihn gehen, da man — nach den Worten des Berichterstatters in der Stadtverordnetensitzung vom 9. Mai 1895, in der diese Angelegenheit zur Debatte stand — befürchtete, daß er das Theater „bei aller Pflichttreue nicht auf der Höhe der Zeit halten könnte". Mit ihm ging fast das gesamte Personal, obwohl sich nicht wenige der Künstler hier durchaus der Gunst des Publikums erfreuten. So die Sänger und Sängerinnen Frdrch. Caliga, Herm. Bachmann, Johann Kaula, Rudolf Armbrecht, Emmy Reinhardt und vom Schauspiel Walther Schmidt-Häßler, Ewald Bach, William Schirmer, Hans Schreiner, Adolf Schumacher, Elisabeth Greve, Fanny König. Es blieben nur Jenny Schneider und von der Oper die Herren Wirk und Standa sowie Else Breuer, der noch eine große Laufbahn bevorstand.

Ein besonderes Verdienst hatte sich Rudolph hier noch durch die Schaffung eines Bühnenpensionsfonds erworben. Für ihn kam dann, u. a. von Ernst v. Possart in München warm empfohlen, Hans Julius Rahn aus Göttingen.

*

Unter der Leitung von Hans Julius Rahn.

Rahn blickte vor seinem Einzug in Halle bereits auf eine 25jährige Bühnentätigkeit zurück. Er war Schauspieler, und so galt seine Liebe weniger der Oper als dem Schauspiel. Dafür hatte er ein Personal engagiert, das es ihm erlaubte, fast jedes Fach doppelt zu besetzen! Nichtsdestoweniger stellte er außerordentliche Anforderungen an die Mitwirkenden. Die Proben nahmen oft kein Ende. Er war ein trefflicher Regisseur, nur mit einer Neigung zum Lärmvollen. Die Wildenbruchschen Dramen kamen ihm dabei gelegen. Der modernen Literatur stand er sonst fern. Als Eröffnungsvorstellung gab er am 15. Sept. 1895 Schillers „Jungfrau" (mit Hedwig Hoffmann), als erste Oper Verdis „Aida" (mit Frl. Häbermann), wobei aber schon der Besuch zu wünschen übrig ließ. Es gelang

Das große Welttheater

Zur Festvorstellung im Stadttheater am 9. Oktober

Von Dr. Edgar Groß

Aus dem dramatischen Vorratsschatz mittelalterlicher Allegorien hat Hugo von Hofmannsthal menschliches Urerlebnis der zeitgebundenen scholastisch-theologischen Moral entkleidet. Er hat im „Spiel von Jedermann" den Erlösungsweg der sinnenverstrickten Natur zur körperlosen Gottesnähe als die geistige Ueberwindung materialistischer Kultur gedeutet. Durch das Symbol hat er den ewigen Zwiespalt im Typus Mensch fühlen lassen. Dieser Zwiespalt weitet sich im neuen Gleichnisdrama, das Hofmannsthal wiederum aus mittelalterlichen Elementen geformt hat, zum Spiel des Lebens, aus dem wir Schicksal, Leid und Erlösung der menschheitlichen Entwicklung heraushören. Das „Große Welttheater", für Max Reinhardts Salzburger Festspiele geschrieben, knüpft in der allegorischen Grundform an die mystisch-romantische Dramatik des Spaniers Calderon an; es entnimmt seinen Gehalt der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung, die unsere Tage besonders brennend erfüllt. Es trägt Herübergelebtes aus ferner Symbolwelt in unser Zeitbewußtsein hinein.

Wie im „Jedermann" Gottes Gebot das Spiel einleitet, so errichtet Welt hier auf des Meisters Geheiß ein Schaugerüst, auf dem die Menschen in Rollen, die Gott ihnen zuteilt, das Spiel des Lebens aufführen sollen. Jedem weist er besondere Daseinsbedingungen zu; die Freiheit zwischen Gut und Böse zu wählen und so im Dienste der Menschheit ein überindividuelles Geschick zu erfüllen, bleibt allen. Nur wer seine Rolle gut spielt, ist zu des Meisters Tisch geladen. Aus dunklem Urgrund ruft Welt die ungeborenen Seelen herauf, die Gott für das Spiel beschieden hat, und gibt den Wesenlosen Gestalt. Schon sind Ueberhebung (=Vorwitz) und die bösen Triebe (=Widersacher) als ewige Begleiter des irdischen Seins zur Stelle und lauern darauf, durch Einflüsterungen schicksalbestimmend in das Spiel der Seelen eingreifen zu können. Schon harrt der Bühnenmeister Tod im Hintergrunde, um die Darsteller, sobald der Meister es befiehlt, zur letzten Fahrt abzurufen.

Dies ist die Einkleidung des Spiels vom Leben, das auf dem Schaugerüst der Welt vor Gottes Augen anhebt. Als König, Reicher, Bauer, Bettler, Schönheit und Weisheit sind die ungeborenen Seelen gemäß der ihnen zugewiesenen Rollen eingekleidet. König, Reicher und Bauer agieren als Vertreter des Machtstaates, dessen Grundpfeiler Besitz und Gewalt sind. Der König, Erbe und Mehrer des Reiches, der sich von Gott erlesen wähnt und auf die Kraft des Schwertes pocht, fesselt Sinnentrieb (Schönheit) und Vernunft (Weisheit) an seinen Thron. Ihm zur Seite der Reiche; auch er erfüllt von der Grenzenlosigkeit des Begehrens, Minister des Landes, weil er immer neue Wege weiß, die ererbte Herrschaft zu festigen und auszudehnen. Der Bauer, Sinnbild des Nährstandes, der im Frondienst des Moloch Gewaltstaat schafft, dabei jedoch seinen eigenen Vorteil gebührend wahrt und Gut der Ahnen ins Ungemessene vergrößert.

Nur einer steht inmitten dieser Welt schrankenlosen Besitzes einsam und verloren da. Nur einer ist vom Leben entrechtet. Auch er saß einst auf bescheidenem Besitz; das Schicksal hat ihm Habe und Glück geraubt, nun durchwandert er als Bettler ruhelos die Erde. Brennend steigt die Frage in ihm auf: warum sind Leid und Not auf der Welt; warum treffen sie den einen, die andern nicht. Der Maßlosigkeit stolzen Machtbewußtseins stellt er den maßlosen Jammer um verlorenen Besitz entgegen. Der Notschrei des Enterbten durchtönt die Erde, wächst empor zur wilden Anklage gegen die aus Ahnenrecht Mächtigen, droht die Ordnung der Welt in sinnloser Zerstörung einzureißen, um durch Blut und Feuer einen neuen Weltzustand herbeizuführen.

Der Weltstand muß dahin, neu werden muß die Welt,
Und sollt sie zuvor in einem Flammenmeer
Und einer blutigen Sintflut untertauchen,
So ist's das Blut und Feuer, das wir brauchen.

Aus der Verwirrung haßgesteigerter Besinnungslosigkeit erlöst die Vernunft den Europäer, bevor er die Zerstörungstat begeht. Ihr Gebet zu Gott reißt im Chaos von Leid und Vernichtungswillen die Stimme des Herzens auf. Und aus brennender Qual der Seele wächst dem Enterbten die Erkenntnis auf, daß nicht sinnloses Einreißen aller bestehenden Ordnung den neuen Weltzustand heraufführt. Daß Freiheit nicht auf Gewalt beruht, daß nicht Besitz und Macht Ziel des Erdenwallens sind. Daß die Vertauschung der Güter den kranken Organismus der Welt nicht heilen kann. Und der im Leid Gereifte wächst zum Gotteskinde empor, weil der gestaltende Wille ihn den schöpferischen und aufbauenden Sinn menschlichen Daseins ahnen läßt. Nur neuer Geist wirkt neue Lebensformen.

Aus ihrer Bahn geworfen, irren die Vertreter des Machtstaates hilflos auf der Bühne des Lebens umher, bis das Spiel sein Ende erreicht. Einen nach dem andern ruft der Bühnenmeister Tod ab; jedem fordert Welt die Embleme seiner Rolle ab, denn sie sind Embleme, nicht Teile seines Wesens. Brüderlich vereint treten die, die im Spiel des Lebens sich feindlich gegenüberstanden, den letzten Weg an. Und mit dem Siegel der geistigen Wesenheit, das Gott ihnen aufgedrückt hat, harren die Toten des letzten Gerichtes. Von der Weisheit geleitet, darf der Aermste der Armen, als Erfüller sittlichen Menschentums, in den Palast des Meisters eingehen, um mit ihm das Brot zu teilen. König, Schönheit und Bauer knien an der Pforte, nur der Reiche bleibt ins Dunkel vor dem Tore verstoßen. Der Hochmut des Besitzes ist im Reiche Gottes entrechtet.

Hofmannsthal hat im Allegorienspiel des „Großen Welttheaters" dem Leiderlebnis des Geistes, der sich aller nackten Aktualität entwindet, Ausdruck verliehen. Sein verhaltenes Temperament, sein Formwille, der symbolisch umdeutet, rücken elementares Zeitgeschehen in gedämpfte Ferne, wo es sich außerhalb jeder politischen Aktualität in zeitlose Sphäre erhebt, ohne zur Abstraktion zu erstarren. Wenn die Bettlerszene sich trotzdem zur leidenschaftlichen Gespanntheit steigert und beinahe den Rahmen des Gleichnisspieles sprengt, so deutet das auf den persönlichen Erlebnishintergrund des Stückes, der allegorisches Allgemeingut überschattet.

Vergleicht man das „Welttheater" mit dem „Jedermann", so ergibt sich im Gedanklichen eine weniger straffe Formung, im Aufbau mehr Lockerung, in der Wortgebung scheint nicht alles so wohlabgewogen. Vielleicht ist das Problem zu wirklichkeitsstark, um ohne kämpferische Aktivität, bloß im Sinnbild ganz gefaßt zu werden. Aber über ihm ruht das Leuchten einer großen Sehnsucht nach dem Weltzustand der inneren Aussöhnung, nach Selbstbesinnung und sittlich schaffender Kraft. Die Sehnsucht eines Dichtertums, das im gärenden Chaos von der Vergangenheit zur Zukunft eine Brücke schlagen will.

Zu Busonis „Turandot"

Zur Aufführung im Stadttheater am 8. Oktober

Von Dr. Hans Kleemann

Man muß Busonis besondere Opernästhetik kennen, um zu verstehen, worauf es ihm in seinen Bühnenwerken in erster Linie ankam. Er verwarf grundsätzlich ebenso das Musikdrama wie die veristische Oper. Denn ein in sich vollkommenes Drama bedarf keiner Musik, eines muß hier notwendig das andere in seiner Wirkung beeinträchtigen, während andrerseits im Verismo sich stets ein Widerspruch ergeben muß zwischen der Darstellung eines aus dem alltäglichen Leben gegriffenen Vorganges und dem gesungenen Wort.

Das eigentliche Gebiet der Oper soll das Unwirkliche, Unwahrscheinliche, Uebernatürliche sein, dann kann sie eine Scheinwelt schaffen, die uns das Leben entweder in einem Zauberspiegel (ernste Oper) oder einem Lachspiegel (heitere Oper) zeigt. Und wir sollen uns stets bewußt bleiben, einer angenehmen Täuschung beizuwohnen, uns nur insoweit rühren lassen, als es sich mit dem reinen künstlerischen Genießen verträgt, uns aber nicht zur Teilnahme, zum Miterleben hinreißen lassen. Man darf keinen Augenblick vergessen, daß es sich bei allem nur um ein „Spiel" handelt. Busoni knüpft hieran die boshafte Bemerkung, daß wohl das Publikum das stärkste Hindernis sei, diese neue Opernästhetik zum Siege gelangen zu lassen. Denn es sei „durchaus kriminell veranlagt", d. h. es fehle den meisten Menschen die Fähigkeit zu intensivem eigenen Erleben, und sie suchten daher auf der Bühne einen Ersatz dafür, wobei sie noch den Vorteil hätten, sich nicht kompromittieren und anstrengen zu müssen.

Wie in seinen anderen Bühnenwerken, Brautwahl, Arlecchino, Faust, so haben wir auch in Turandot die Verwirklichung seiner ästhetischen Prinzipien. Die anmutige Märchenstimmung bleibt unbelastet von psychologischen Konflikten. Um über den spielerischen Charakter keinen Zweifel aufkommen zu lassen, zieht er in die im fabelhaften Osten spielende Handlung die Figuren der italienischen Commedia dell' arte — Truffaldino, Pantalone, Tartaglia — hinein. Dies burleske Nebeneinander von Tragik und Komik ist uns ja seit Straußens Ariadne wieder geläufig geworden. Dazu eine Musik voll erotischen Klangzaubers, die absichtlich nicht den Anspruch erhebt, tiefe seelische Probleme zu berühren, sondern angenehm und geistreich unterhalten will. Daß Busoni auch als Dichter mit eigenen Ideen in feingeschliffener sprachlicher Form aufzuwarten weiß, belegen am schönsten die von ihm für das Märchen neu erdachten drei Rätsel, deren Gedankengang die Stufenleiter Verstand, Sitte, Kunst bildet.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-847529-19261007021/fragment/page=0003
DFG

ihm wohl, das Interesse der Hallenser für ihr Theater wieder zu beleben, doch sah auch er sich bald in allerhand Fehden verstrickt, die ihm die Wirksamkeit erschwerten. Eine ziemlich selbstherrliche Natur, vermochte er sich nicht viel Sympathien zu sichern. Jedenfalls konnte man sich nicht entschließen, ihm seinen Vertrag nach Ablauf von zwei Jahren zu erneuern.

In einem Rückblick auf seine Tätigkeit am Ende der Spielzeit 1897 heißt es: „Die Werke der Klassiker sind nie in so glänzender Weise und mit so tiefem Verständnis inszeniert über unsere Bühne gegangen wie unter der Direktion Rahn.“ Andere Urteile klangen aber wesentlich anders, und als Opernleiter wußte man ihm allgemein nicht viel Rühmliches nachzusagen. Wiederkehrende Namen auf den Programmen seiner Zeit sind außer denen der von Rudolph zu ihm übergegangenen Künstler: die der Schauspieler Leopold Kramer, Fritz Jänicke, Alexander Lipowitz, Max Büttner, Ernst Bedau, Geidner, Jenny Hilm, Rosa Woytasch, die der Sänger O. Schramm, Carl Brandes, Alfred Berndt und Emmy Breithaupt.

In der Abschiedsvorstellung vom 25. April 1897 trat Rahn — zum ersten und einzigen Male — als Wilhelm Tell auf. Der Abend gestaltete sich zu einer großen Ovation für den Scheidenden. Er dankte — nicht ohne auch bei dieser Gelegenheit seinen Gegnern noch einmal die Meinung zu sagen — für alle ihm bezeugte Teilnahme, die ihn während seiner Direktionsführung „für viel Bitteres und schmerzlich Empfundenes“ getröstet habe, bedauerte, von der ihm trotz allem lieb gewordenen Stätte scheiden zu müssen und gab gleichzeitig dem Wunsche Ausdruck, daß es bald einer Direktion vergönnt sein möge, dauernd hier zu weilen, denn nur dann könne auch die wahre Kunst eine bleibende Heimstätte finden.

Sein Wunsch sollte sich erfüllen. Unter seinem Nachfolger Max Richards, der von Posen herüberkam, blieb das hallische Theater dann achtzehn Jahre hindurch in einer Hand.

*

Unter der Leitung von Max Richards.

Max Richards begann seine Tätigkeit mit allerlei Reformen. Er war der erste, der hier an Stelle der Stadtkapelle ein eigenes Theaterorchester von 38 Mann aufstellte, das er nach und nach auf 52 Mann verstärkte. Gleichzeitig richtete er auch ein eigenes Malatelier ein. Im Gegensatz zu allen seinen Vorgängern eröffnete er seine Direktionszeit am 18. September 1897 bezeichnenderweise mit einer Oper, dem nach Bayreuther Muster neu einstudierten „Tannhäuser“. Das Schauspiel, mit Shakespeares „Wintermärchen“ beginnend, kam erst an zweiter Stelle — wenn er auch gleich im ersten Winter im Thaliasaal (der ihm freilich nur für ein Jahr überlassen blieb), einen Sudermann- und Ibsenzyklus einrichtete. Das Glück war ihm hold, mochten kritische Betrachter, namentlich in den Anfangsjahren, auch mancherlei zu bemängeln finden. Noch weniger als bei seinen Vorgängern ist es freilich in dieser kurzen Rückschau bei ihm möglich, an den einzelnen Stationen seines Weges zu verweilen. Nur einiger Marksteine sei gedacht.

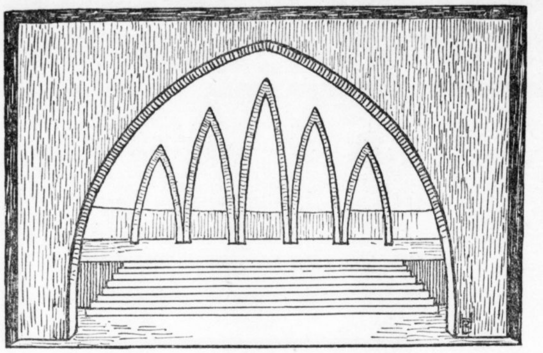
Seinen ersten weithin sichtbaren Erfolg hatte Richards 1900 mit Webers „Oberon“ in der Wiesbadener Einrichtung, der lange ein Zugstück blieb. Richards liebte Prunk und Pracht, was seinen Inszenierungen, dem Geschmack der Zeit entsprechend, zugute kam. Er ließ der Operette, dem Ballett wie dem Ausstattungsstück einen weiten, manchmal allzu weiten Spielraum, aber er vollbrachte auf der dadurch gewonnenen sicheren wirtschaftlichen Grundlage auch manche künstlerische Tat. Nicht lange nach ihrem Erscheinen sah man hier Straußens „Salome“ und „Elektra“, Humperdincks „Königskinder“ (als erste Vorstellung in der Provinz), den „Rosenkavalier“ mit den Hauptkräften der Dresdener Hofoper usw. Den Höhepunkt seiner Direktionszeit bildeten die Richard-Wagner-Festspiele vom Jahre 1910 mit dem geschlossenen „Ring“ in der Bayreuther Originalbesetzung und den „Meistersingern“ in der Besetzung der Münchener Festspiele (nach deren Aufführung Richards, schon im Jahre 1907 vom Herzog von Coburg-Gotha zum Hofrat ernannt, von dem dabei anwesenden Herzog von Anhalt zum Geh. Hofrat ernannt wurde). Es waren große Tage, wie sie das Theater in ähnlicher Form nur noch einmal gelegentlich der ersten Parsifal-Aufführungen mit Bayreuther Kräften im Februar 1914 erleben sollte. Die Festspiele vom Jahre 1911 — „Rosenkavalier“, „Tristan und Isolde“ und „Fidelio“ — hatten nicht die gleiche Zugkraft auszuüben vermocht, obwohl auch sie dank der Mitwirkung erlesener Kräfte Außergewöhnliches boten.

Neben der Gebirgslandschaft, mit der die Oper unter Richards vielleicht verglichen werden darf, — wenn ihr Glanz auch oft von fremden Gipfeln kam —, glich das Schauspiel bestenfalls einem Hügelland. Auch nicht ohne größere Erhebungen. Der Spielplan zeigte viel Abwechslung, an hervorragenden Kräften fehlte es zumeist nicht. Wirkliche Ensemblekunst, wie wir sie heute vor allem fordern, gedieh hier indessen, abgesehen von der letzten Zeit unter Johannes Tralows Regie, selten. Dem Unterhaltungsbedürfnis wurde ausgiebig Rechnung getragen, die Sensation (der leibhaftige Elefant bei der in einer Spielzeit 26mal gegebenen „Reise um die Erde“!) ev. nicht gescheut. Verdienstlich blieben hinwiederum die Volksvorstellungen, die Richards seit 1902 (für 60, 40 und 25 Pfg.) auf Wunsch der Stadt veranstaltete.

Und besondere Anerkennung heischt sein, eigenster Initiative entsprungenes, Eintreten für die Erneuerung des Lauchstädter Goethe-Theaters, zu der er durch die Aufführung von Schillers „Kabale und Liebe“ vom 7. Mai 1907 den Anstoß gab.

Wohl kein Künstler von Ruf und Rang, der in der Richardszeit hier nicht zu Gaste gewesen wäre. Dabei spielte Richards für sein eigenes Ensemble oft mit Glück den Entdecker. Ottilie Metzger, Sofie Wolf, Erna Fiebiger, Maria Ekeblad, Walter Soomer, Bernhard Bötel begannen hier u. a. ihren Aufstieg. Von namhaft gewordenen Schauspielern: Eugen Gura, Rudolf Rieth, Edmund Kunath wie die Damen Gertrud Arnold, Helene Achterberg usw. Die Oberregisseure Theo Raven (für die Oper) und Carl Scholling (für das Schauspiel) standen ihm während seiner ganzen Aera treu zur Seite. Viele Namen, die neben diesen — wie die des heute noch hier ansässigen Ehepaares Gruselli oder Bruno Heydrichs — sich nach wie vor hier guten Klanges erfreuen, die hier alle aufzuzählen indessen unmöglich ist. — Nicht unerwähnt bleibe, daß unter Richards hier auch die ersten großen Sinfoniekonzerte des Theaterorchesters mit Eduard Mörike am Dirigentenpult und mit vielen namhaften Solisten stattfanden (seit 1907).

Als sich Richards am 3. Mai 1915 mit einer Gastvorstellung von „Tristan und Isolde“ hier verabschiedete, war das Bedauern über seinen Fortgang allgemein. Sein Name lebt in der Geschichte des hallischen Theaters als der eines seiner großzügigsten und erfolgreichsten Führer fort. Er hatte es (nicht, ohne auch materiell glänzend dabei abzuschneiden) auf eine Höhe gebracht, wie keiner bisher. Noch heute geht hier vielfach die Rede von der „Glanzzeit unter Richards“.



Szenenbild zu Hofmannsthal: „Das große Welttheater“ (zur Aufführung am 9. Oktober)

Unter der Leitung von Leopold Sachse.

Richards' Nachfolger, Leopold Sachse, Sänger und Schauspieler in einer Person, wenn er sich hier auch nur noch als Spielleiter betätigte, hätte das Zeug gehabt, sein Erbe zu wahren, ja, es in künstlerischer [illegible] zu mehren. Doch die Zeit war ihm entgegen. Sachsens Streben zielte auf das harmonische Gesamtkunstwerk hin, auf ein fein abgestimmtes Zusammenspiel unter Ausschluß fremder Größen. (Erste Vorstellungen: am 1. 9. 15 „Faust“, dann „Evangelimann“.) Leider schieden sich dabei zuweilen Theorie und Praxis, reichten die Mittel nicht recht aus. Immerhin ließ der Besuch des Theaters — trotz der Kriegszeit — zunächst nichts zu wünschen übrig. Der Ertrag der ersten drei Jahre führte sogar zur Gründung eines Fonds für die Errichtung eines zweiten intimeren Theaters hier, (als welches dann freilich nur der Thaliasaal neu hergerichtet werden konnte).

Dann wandte sich das Blatt. Die Inflation und die wachsende wirtschaftliche Krise stürzten auch das Theater in Schwierigkeiten, die seinen Untergang befürchten ließen. Der Mittelstand, der von je das Hauptkontingent der Besucher gestellt hatte, wurde zerrieben. Die Neureichen fragten nicht nach der Kunst. Die große Menge aber suchte in Kinos, Bars und Tingeltangeln mehr denn je Vergessen der trostlosen Gegenwart. Sachse hatte in der (auch von ihm bevorzugten) Oper z. T. Ausgezeichnetes geleistet. Es sei nur an die „Ariadne“ unter Richard Strauß' eigener Leitung, an die Pfitznerwerke, an Schrekers „Gezeichnete“ erinnert. Sein Schauspiel hielt im ganzen, namentlich unter Theo Modes Leitung, immerhin Niveau, mochte man auch die großen, hinreißenden Momente darin oft vermissen. Er kämpfte mit Hintansetzung eigener Interessen. Doch das Publikum ließ sich nicht heranziehen. Der Ende 1920 neu gegründete Volksbühnen-Verein konnte erst nach und nach bessere Verhältnisse heraufführen helfen. Sachse ließ der Operette das Feld . . .

Inzwischen hatte, nicht zuletzt aus politischen Motiven, ein leidiger Kampf gegen seine Person eingesetzt, der nach einem Theaterskandal (gelegentlich der Aufführung von Rehfischs „Paradies“ im Januar 1920) immer unerquicklichere Formen annahm, der auch nicht zuletzt dazu beigetragen haben mag, daß Sachse, als er ohne sein Zutun einen ehrenvollen Ruf als künstlerischer Leiter des Hamburger Stadttheaters erhielt, diesem im Frühjahr 1922 folgte.

Während seiner Zeit, am 1. September 1919, ging das Theater in eigene Regie der Stadt über, nachdem hier bereits seit 1917 die ganzjährige Spielzeit eingeführt worden war. Sachse wurde dabei zum Intendanten ernannt. Der Magistrat stellte ihm damals das öffentliche Zeugnis aus: „Herr Sachse hat in Kriegszeiten das relativ Beste vollbracht und wird in Friedenszeiten das absolut Gute hervorbringen.“ Mag davon nicht jeder überzeugt gewesen sein — daß er eine ausgeprägte Künstlernatur voll idealen Strebens war (und ist) und hauptsächlich an der Ungunst der äußeren Verhältnisse hier scheitern sollte, wird ihm jeder Unparteiische bestätigen müssen. Zu danken bleibt ihm noch die Pflege und Erweiterung des hiesigen Fundus wie der Einbau des neuen Bühnen-Rundhorizontes.

Von Künstlern seiner Zeit sind Fritz Kerzmann und August Roesler heute noch hier. Andere, wie Maria Günzel-Dworski, Henriette Böhmer, Elisabeth Schwarz, Anna Enghardt, Hilde Voß, A. Ernesti, Oscar Bolz, Willi Sonnen sowie Helene Senken, Irma Grawi, Karl Zistig, Hans Friedrich, Adalbert Kriwat, Josef Krahé, Willi Schur, Eugen Teuscher, von denen manche noch in der Folgezeit hier waren, leben in der Erinnerung fort.

*

Unter der Leitung von Willi Dietrich.

Willi Dietrich, schon unter Mauthner am Neuen Theater hier als Schauspieler tätig gewesen, wurde im April 1922 zum Nachfolger Leopold Sachses gewählt. Er hatte zunächst in wirtschaftlicher Beziehung keinen leichteren Stand als sein Vorgänger. Wiederholt tauchte die Frage einer Schließung des Theaters auf. Es blieb der Umsicht und Geschicklichkeit des neuen Intendanten mit zu danken, daß es nicht soweit kam, mochte auch die langsam eintretende Besserung der äußeren Verhältnisse dabei mitsprechen. Die Freie Volksbühne und später auch der Bühnenvolksbund halfen, dem Theater wieder ein festeres Fundament zu geben. Dafür machten diese Organisationen ihren Einfluß auf die Gestaltung des Spielplans geltend.

Im ganzen mag dies — trotz mancher Hemmungen — bisher nicht zu dessen Ungunsten ausgeschlagen sein. Das endgültige Urteil darüber wie über die Tätigkeit des derzeitigen Intendanten, der sich nicht zuletzt als vorzüglicher Regisseur erwies, muß selbstverändlich der Zukunft vorbehalten bleiben. Hatte bislang an der hallischen Bühne die Oper fast immer eine bevorzugte Stellung genossen, so ließ Dietrich daneben auch dem Schauspiel eine erfreuliche Förderung widerfahren. Daß die Oper dabei nicht zu kurz kommt, wird durch die im Jahre 1924 erfolgte Berufung Erich Bands als städtischer Generalmusikdirektor und Opernleiter mit verbürgt. Gastspiele, nicht selten solche ganzer Schauspielensembles, beleben heute den Spielplan wieder, und gerade sie zeigten gelegentlich, daß sich die eigenen Kräfte hier zum nicht geringen Teil mit denen größerer Bühnen wohl messen können. So ruht die Hoffnung auf eine gedeihliche Entwicklung nach schweren Uebergangsjahren zurzeit auf gutem Grunde.

*

40 Jahre hallisches Stadttheater . . . Nur ein Bruchteil der Zeit von über drei Jahrhunderten, die sich die Theatergeschichte hier zurückverfolgen läßt. Wie aber dort im Großen, so hier im Kleinen: ein Bild ewigen Wechsels, ständigen Auf und Nieders, wie das der Geschichte überhaupt. Geht nun die Kurve, wenn nicht alles trügt, heute wieder aufwärts, so bleibt nur zu wünschen, daß demnächst — vielleicht nach einem weiteren Dezennium, wenn der stolze Bau an der Alten Promenade hier sein fünfzigjähriges Bestehen feiern kann — ein neuer leuchtender Gipfel erreicht sein möge!

Phot. O. Molsberger, Halle

Bewegungschor der Nottebohm-Schule, Halle: „Andante“

Acis und Galatea

Zur szenischen Aufführung des Händelschen Pastorals im Stadttheater am 8. Oktober

Von Generalmusikdirektor **Erich Band**

Den Stoff des Schäferspiels „Acis und Galatea“ hatte Händel schon in jungen Jahren während seines Aufenthalts in Neapel bearbeitet, aber erst um 1720 in England fand er die Meisterfassung, in der das Werk weiterleben wird.

Die Fabel ist für eine musikalische Bearbeitung wie geschaffen durch ihre glückliche Mischung von Naturgefühl, seelischem Erleben und dramatischer Zuspitzung. In dem Anfangschor: „O du schöne Frühlingszeit“ vernehmen wir die lebhaft bewegte, reizend natürliche Sprache jenes frohen Völkchens auf Siziliens Fluren (dorthin verlegt die Sage den Vorgang), das in Sang und Klang sein Leben hinbringt und alle Blüten und Früchte der Natur sein nennt. Nach dem Chor tritt Galatea, die schöne Meernymphe, auf den Plan. Voll Liebessehnsucht heißt sie die Vöglein fortfliegen und ihren Acis herbeiführen. Von gleichen Empfindungen bewegt, erscheint Acis: „Liebe sitzt gaukelnd ihr im Aug'“ — eine Arie, in der ebenso wie in der darauf folgenden der Galatea: „Ich bin wie die Taube“, ein Strom von Melodik, Klangzauber und Liebesempfindung fließt, und die in ihrem „Siziliano“-Rhythmus deutliche Spuren von Händels Beschäftigung mit der Volksmusik in Neapel aufweist. Ein glückdurchpulstes Duett, dessen musikalisches Thema der Hirtenchor jubelnd aufnimmt, beschließt den ersten Teil. Den zweiten leitet einer jener „Schlagsätze ein, die in keinem hervorragenden Werk Händels fehlen. Er ist für Gehalt und Einheit des Ganzen entscheidend, namentlich dadurch, daß er plötzlich die Stimmung herumwirft, den Inhalt einer ganzen Opernszene zusammendrängt“ (Chrysander). Das Herannahen des fürchterlichen Riesen Polyphem wird angekündigt. Dieser Chor ist in seinem musikalischen Aufbau, der kontrapunktlichen Durchführung des klagenden Anfangsthemas mit dem angstdurchbebten Durcheinandergeflüster beim Anblick des „Untiers“ — in seiner Ausdrucksgewalt, die Klage, Furcht, Ahnung drohenden Unheils, leise aufblitzenden Humor in der Malerei des plumpen Einherschreitens zu Aufschreien des Entsetzens steigert, in der Tat ein Meisterstück! Aber noch ist Polyphem „schüchterner Liebhaber“ — und fast möchte man alle Furcht vor ihm verlieren, hören wir sein Verlangen: „Bringt mir ein hundert Rohre, groß genug zu einer Flöte für meinen weiten Mund“ — und seinen Sang an Galatea. Daß er mit seinen Liebesseufzern aus dem Pflanzenreich ihr Herz nicht gewinnt, kann uns nicht wunder nehmen: sie stößt ihn zurück. Polyphem schwört daraufhin, Amors Ketten zu zerreißen und blutige Rache zu nehmen, Acis nimmt trotz der Nymphe Flehen den Kampf auf und opfert, von dem Riesen zerschmettert, sein Leben seiner Liebe. Ergreifende Klage des Chores und Galateas ertönt — sie verwandelt den Geliebten in einen klaren Quell und vergilt ihm seine Treue durch seine Vergöttlichung. Mit einem Chor von unbeschreiblicher Süße und Weichheit („Ströme fort im Tal entlang, murmelnd deinen Liebessang“) klingt das Werk aus, das in England von jeher weiteste Verbreitung gefunden hat, bei uns aber, trotzdem schon Mozart es instrumental bearbeitet hat, recht unbekannt blieb.

In Halle kam das Pastoral (laut der Statistik des Händelfest-Buches vom Jahre 1922) im ganzen dreimal zu Gehör. 1872, 1873 und zuletzt 1912 durch die „Hallische Singakademie“. Wenn es jetzt hier nach vierzehnjähriger Pause zum erstenmal aus dem Konzertsaal auf die Bühne verpflanzt wird, so ist allerdings auch schon ein Vorgang festzustellen: vor Jahren brachten die Münchner Festspiele das Werk in szenischer Gestalt, und es erscheint beachtenswert, daß in diesem Winter — vielleicht angeregt durch die Bekanntgabe der hallischen Festaufführung — mehrere Bühnen das gleiche Unternehmen angekündigt haben. Aber so sehr auch die bewegte und mit geschickter Spannung aufgebaute Handlung den Erfordernissen der Bühne gerecht zu werden scheint: die Chorpartien des Werkes haben durchaus konzertierenden Charakter. Hier bot sich nun Gelegenheit, die neuere Errungenschaft des „Bewegungschores“ in Erscheinung treten zu lassen, zumal Halle in Hedwig Nottebohm eine in weiten Kreisen bekannte Vertreterin dieses Zweiges neuzeitlicher „Tanzkunst“ hat.

Während also ein „Singchor“ in konzertmäßiger Form die Chorsätze vorträgt, vereinigt sich im Bühnenspiel mit den Solisten ein „Bewegungschor“, der in sorgfältigster Nachzeichnung der musikalischen Linien zu bildmäßigen Wirkungen befähigt ist, die sonst unerreichbar wären. Der Aufführung wird im übrigen die Neuausgabe von Dr. Chrysander zugrunde gelegt. In dieser Form scheint das Werk, wie schon erwähnt, einen neuen Siegeszug antreten zu wollen, auf dem hoffentlich auch Halle einen Markstein bildet. Vielleicht hat die unleugbare Sehnsucht unserer Zeit nach Melodie und Form ihren guten Anteil daran — und sie wird wahrlich selten in verhältnismäßig engem Rahmen so reiche Befriedigung finden wie in „Acis und Galatea“. Und ebenso wird es zu begrüßen sein, wenn die Bekanntschaft mit diesem „Pastoral“ das Bild Händels, bei dessen Namen noch viel zu sehr nur an die wenigen häufig aufgeführten großen Oratorien gedacht wird, erweitert zu dem einer allumfassenden Schöpferkraft, auf die wir als eine unserer größten stolz sein dürfen.

Bewegungs-Chöre

Von **Hedwig Nottebohm**

Dipl.-Lehrerin für Gymnastik, Rhythmik und praktische Musikerziehung, Halle

Das jetzige Lebenstempo scheint mit zunehmender Schnelligkeit die körperliche Beweglichkeit des Menschen immer mehr zu verringern, und Maschinen müssen an die Stelle menschlicher Bewegungskräfte treten. Wo das nicht der Fall ist, ist die Bewegungsfreiheit, auch die innere, des Einzelnen durch die ständig sich anhäufenden Menschenmassen derartig eingeschränkt, daß dieser Zustand bei vielen zum resignierten Aufgeben ihrer individuellen Bedürfnisse und Wünsche führt.

Und doch ist der Einzelne eine Welt für sich. Daraus entsteht nun für jeden ein täglich neu zu lösendes Problem.

In der darstellenden Kunst sind Solisten und Chor die augenfälligen Darsteller des Ich und der Mitwelt. Eine Darlegung der historischen Entwicklung des Chores würde zu weit führen; es scheint, daß einerseits die christliche und namentlich später die protestantische Religion, nicht zuletzt die allgemeine Schulerziehung, das Persönlichkeitsbewußtsein des Einzelnen stark entwickelte, andererseits verlor der Mensch immer mehr das kosmische Gefühl durch das ihn der Natur entfremdende Leben in den Städten. So trat in der darstellenden Kunst namentlich seit der Reformation immer mehr die Einzelperson in den Vordergrund, in unseren großen Kunstwerken allerdings als Synthese allgemein menschlicher Probleme.

Die industrielle Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat nun wieder den Menschen als Kollektivbegriff an die erste Stelle gerückt. Sämtliche Körper- und Leibesübungen, namentlich die neueren Gymnastiksysteme sowie der Sport, versuchen den eben erwähnten Schäden dieser Lebensentwicklung entgegenzuarbeiten. Als Einzelperson spielt nur noch der Rekordmensch eine Rolle, und zwar nicht nur auf sportlichem Gebiet, auch auf künstlerischem; denn auch hier gilt unter den vielen wirklich Begabten als Einzelleistung nur die des Allerbegabtesten.

In dieser Zeit individueller Entwicklung folgte auf das in alten Traditionen erstarrte Ballett — das russische ausgenommen, was sich durch Rußlands Sonderstellung der europäischen Entwicklung gegenüber ergibt — der individuelle, künstlerische Tanz. Aber auch hier konnte den auf Massenbegriffe eingestellten modernen Menschen die Einzelleistung selbst in ihrer genialsten Ausgestaltung auf die Dauer nicht befriedigen, so entstand der Bewegungschor. Im Gegensatz zum altgriechischen Chor, der meist nur miterlebendes Element war, stellt der heutige Bewegungschor ein selbsterlebendes, die Entwicklung bedingendes Element dar. Er ist so stark mit eigenem Leben erfüllt, daß jeder Mitwirkende, der seinen Körper nicht vollständig eigen innerhalb des gegebenen Raumes und der gegebenen Zeit zum Ausdruck bringt, die künstlerische Wirkung des Ganzen in Frage stellt. Die Fehler oder das zeitweise Aussetzen eines Einzelnen ist bei keinem anderen Chor — sei es Sprech- oder Musikchor — von derartigen Folgen. Jeder muß deshalb im gegebenen Moment stilgerecht improvisieren, andererseits sich aber auch vollständig unterordnen können, ohne mechanisch nachzuahmen; es muß ein fortwährender Ausgleich zwischen dem eigenen Ich und dem anderen zugunsten einer dritten Sache stattfinden. Den erzieherischen Wert dieser Arbeit wird man leicht einsehen.

Die Teilnahme an den künstlerischen Aufführungen ist freiwillig, etwa wie bei einer Singakademie; und ebenso wie bei einem musikalischen Chorwerk wird jeder Mitwirkende das intensive Erleben eines Kunstwerkes bestätigen.

Der Mythos von „Acis und Galathea“ ist griechischen Ursprungs, und dementsprechend sind die Chöre in dem gleichnamigen Händelschen Pastorale, das am 8. Oktober im Stadttheater zur Aufführung kommt, im altgriechischen Sinne empfunden, d. h. sie spielen die Rolle des Miterlebens, der Umwelt, und sind stark kosmisch gefühlt.

Die Hauptaufgabe für den Bewegungschor lag darin, sich der eminent feinen Musik ohne ein blindes Anklammern an den Rhythmus einzufügen. Abgesehen von allen Polemiken über die Aufführbarkeit derartiger Chorwerke auf einer Theaterbühne rechtfertigt meines Erachtens die stark dramatische Handlung und die in der musikalischen Phantasie äußerst stark gefühlte Körperbewegung diese vollkommen. Ferner ist die Nachhaltigkeit eines rein musikalischen Eindruckes und die Uebersicht über ein großes Musikwerk im allgemeinen derartig gering, daß die optische Darstellung der musikalischen Linien und Formen das Erlebnis sehr viel eindringlicher und klarer gestalten wird.

Verantwortlich: Walter Britting, Halle.
Nachdruck sämtlicher Beiträge verboten.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-847529-19261007021/fragment/page=0004