SEPTEMBER 1929

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

1930 Z 149

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

VORHANG AUF!
ZUM BEGINN DER NEUEN SPIELZEIT
INTENDANT OTTO OCKERT

Wieder beginnt das Stettiner Stadt-Theater eine neue Spielzeit und wieder gilt es, in wirtschaftlich schwer bedrängten Tagen das Interesse des großen Publikums auf die hiesige städtische Bühne zu lenken.

Auch das Theater hat es in dieser Zeit nicht leicht. Es hat nicht nur die allgemeine Geldknappheit gegen sich, sondern im Kino, im Radio und im Sport sind ihm scharfe Konkurrenten erwachsen.

Aber ein Kulturvolk wie das deutsche wird trotz aller Hemmnisse stets im Theater sein vornehmstes Bildungsinstitut sehen und es wird der ernsten Arbeit, die hier geleistet wird, seine Unterstützung nicht versagen. Insbesondere die Bevölkerung Stettins hat stets ihre Theaterbegeisterung bewiesen. Daher steht zu hoffen, daß die jetzt beginnende Spielzeit, in der ein besonders reichhaltiges Programm geboten werden soll, die gebührende Anteilnahme finden wird.

Leitung und Künstlerschaft des Stettiner Stadt-Theaters werden es in den kommenden Monaten an nichts fehlen lassen, um den weitgehendsten Anforderungen zu entsprechen. Sie sind sich bewußt, daß ein Theater heutzutage nur mit guter Kunst seine Existenz rechtfertigen und erhalten kann. Aber was ist gute Kunst? Die Einen behaupten, das seien klassische Werke! Andere wieder wollen Zeittheater sehen. Die Einen lieben ernste, die Anderen heitere Darbietungen. Die Einen wollen sich im Theater an tiefgründigen Problemen erbauen, die Anderen möchten sich zerstreuen, ohne sich geistig anstrengen zu müssen. Schon daraus ergibt sich, daß es für ein Provinztheater, das Oper, Operette und Schauspiel pflegt und ein häufig wechselndes Repertoir bringt, also keine Spezialbühne für ein bestimmtes Genre mit Serienaufführungen sein kann, nicht leicht ist, jedem Geschmack gerecht zu werden und die richtige Auswahl vorzunehmen. Das Stettiner Stadt-Theater wird auch in der kommenden Spielzeit traditionsgemäß das gute Alte nach Gebühr pflegen. Es würde aber seine erzieherische Mission verkennen, wenn es nicht der zeitgenössischen Musik und Literatur den Platz in seinem Spielplan einräumen wollte, der ihm zukommt. Wir sind uns oft bewußt, daß die modernen Werke, die wir bringen, keinen Anspruch auf Vollendung haben und wir verkennen ihre Fehler durchaus nicht. Aber es ist die Pflicht jedes, aus öffentlichen Mitteln betriebenen Theaters einer Großstadt, sein Publikum mit den neuesten Erzeugnissen der Literatur bekannt zu machen und die ernst strebenden, jungen Komponisten und Dichter, die etwas Bemerkenswertes zu sagen haben, zu fördern und zu Wort kommen zu lassen.

Auf die Qualität der Vorstellungen wird auch in Zukunft die größtmögliche Sorgfalt verwandt werden. Was mit den zur Verfügung stehenden immerhin beschränkten Mitteln zu erreichen ist, soll geschehen. — Das Opernpersonal, das infolge der Berufung einiger Mitglieder an finanziell bessergestellte Institute in wichtigen Fächern ergänzt werden mußte, weist einige neue junge Sänger und Sängerinnen auf, denen von Fachleuten eine große Zukunft vorausgesagt wird. Im Schauspiel treten wenige Veränderungen ein. So ist das gesamte darstellerische Herrenpersonal erhaltengeblieben. Gewiß eine Seltenheit für ein Stadt-Theater. Man ersieht daraus, daß die Leitung alles getan hat, um bewährte Kräfte für Stettin zu erhalten. Man darf aber nicht vergessen, daß es bei dem Mangel an wirklichen Könnern oft beim besten Willen nicht möglich ist, beliebte Künstler weiter zu behalten, da ihnen größere Theater viel höhere Gagen zu bieten imstande sind. Wo ein Ersatz nötig war, wurde keine Mühe gescheut, um das Beste, was zu haben war, zu gewinnen.

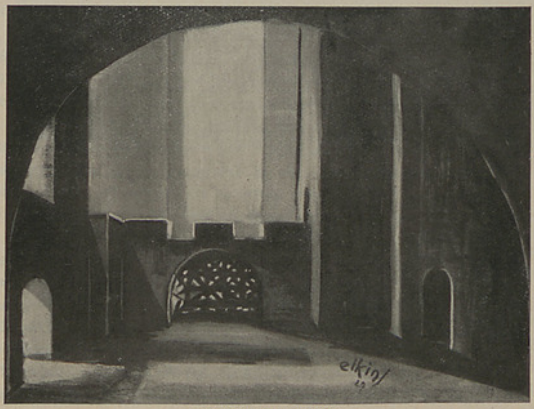
Wenn sich nun der Vorhang zu der neuen Spielzeit hebt, so erbitte ich mir das Vertrauen und die Gunst der gesamten Stettiner Bevölkerung. Nur durch allseitige Anteilnahme kann das Stettiner Stadt-Theater künstlerisch auf der Höhe erhalten werden.
Wir wollen ein Theater für Alle sein. Darum kommt Alle und unterstützt uns Alle, denn zwischen Publikum und Theater muß eine wirkliche innere Verbundenheit bestehen, wenn die Künstler ihr Bestes geben und mit freudigem Arbeitswillen an ihre anspruchsvollen Aufgaben herangehen sollen.

ÜBER DIE ENTSTEHUNG DER FLORESTAN-ARIE

FERDINAND TREITSCHKE

ZUR AUFFÜHRUNG VON „FIDELIO"

Ich äußerte meine Bedenken, daß ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich



ENTWURF ZU „FIDELIO"

Spielleitung: Georg Clemens — Szenischer Entwurf: Pid Elkins

schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern. („Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft.") Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam abends gegen 7 Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe. Sie war eben

fertig, ich reichte sie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten zu spielen; heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen erschien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich und, auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tages darauf war das herrliche Musikstück fertig.

(Aus Paul Bekker: „Beethoven")

LEONHARD FRANKS „KARL UND ANNA"

DR. WALTER STANG, MÜNCHEN

Das Schauspiel „Karl und Anna" von Leonhard Frank ist die Dramatisierung seiner schon 1926 im Propyläen-Verlag erschienenen Novelle gleichen Titels, die in eigenartiger Weise das Enoch-Ardenmotiv des totgeglaubten Heimkehrers, der seine Frau in den Armen eines anderen findet, mit dem Tristanmotiv verbindet.

Zwei deutsche Kriegsgefangene hausen irgendwo an der Grenze zwischen Europa und Asien in den menschenunwürdigen Verhältnissen eines russischen Gefangenenlagers, in ihrem Denken und Fühlen nur auf den anderen angewiesen. Die natürlichen Bedürfnisse, vor allem der Umgang mit Frauen, sind ihnen versagt, und so klammern sich ihre triebhaften Sehnsüchte an Erinnerungen aus der Vergangenheit. Richard weiß eine geliebte Gattin zu Hause; von ihr erzählt er seinem Freunde Tag für Tag, bis dieser Richards Ehe- und Liebesleben bis in die intimsten Einzelheiten hinein kennt, bis er Anna, Richards Frau, vor sich stehen sieht, als hätte er sie schon immer gekannt. Karl hat es schwerer wie der andere; für ihn sorgt sich niemand zu Hause; er kann seine Gedanken und Wünsche nicht um eine geliebte Frau spielen lassen. Und so wird die Gattin des Freundes auch für ihn der Gegenstand, an den er in der Not der Gefangenschaft seine Empfindungen heftet. Aber Karl ist der Gefühls- und Phantasiestärkere; bald steht Anna in der leiblich-seelischen Einheit und Kraft ihres Wesens viel klarer, viel erfaßter vor seiner Seele; Richards Erlebnisse mit Anna vermag er viel tiefer auszudeuten; sie werden ihm schließlich so zum eigensten Besitz, daß sie für ihn größere Wahrheit und Wirklichkeit bedeuten als für den Freund. Aus dem rein physischen Liebestrieb in der Not der Gefangenschaft wächst in ihm eine große, alles beherrschende Liebe empor, die ihn mit mystischer Kraft sich immer stärker in den Glauben, selbst mit Anna alles erlebt zu haben, selbst

Annas Gatte zu sein, hineinleben läßt. So kommt es, daß er, als ihm das Schicksal die Flucht und die Rückkehr in die Heimat ermöglicht, zwischen Traum und Wirklichkeit schwebend, als Annas Mann in ihre ihm so vertraute Wohnküche eintritt. Und nun vollendet sich das Mysterium der Liebe. Zwar straft Annas Verstand seine Behauptungen Lügen; aber sie fühlt, daß der, der vor ihr steht und ihre Vergangenheit mit Richard in tausend Erinnerungen wieder

ENTWURF ZU „KARL UND ANNA"

Spielleitung: Alfred Stöger — Szenischer Entwurf: Pid Elkins

aufleben läßt, in ihr Wesen viel tiefer eingedrungen ist als ihr von ihr bisher totgeglaubter Gatte; und so wird sie unter dem Zwang, den Karls geheimnisvolle Kenntnis ihrer Vergangenheit und ihres Wesens und die Kraft seiner Empfindungen auf sie ausübt, sein Weib und schenkt ihm das Kind, das sie Richard in einer ihr selbst nicht erklärbaren widerstrebenden Regung früher noch verweigert hatte. Freilich, nur kurz währt das Traumleben dieser wirklichkeitsfernen Liebe, die doch wahrhaftiger ist als alles, was sie umgibt. Der Krieg geht zu Ende und Richard kehrt nach Hause. Jetzt erst hat die Liebe der beiden die Probe auf ihre Kraft und Wahrhaftigkeit und darum auf ihre Berechtigung zu bestehen. Aber nicht nur Karl ist bereit, im Gefühl seiner Schuld der Rache des betrogenen Richard sich preiszugeben, auch Annas Gefühl für Karl vermag nicht die volle Erkenntnis der Wahrheit, nicht das aufrichtige Mitleid mit dem seiner ganzen Lebenshoffnung beraubten Richard zu brechen. Lieber wandert sie mit dem Geliebten, dem Vater des Kindes unter ihrem Herzen, zu ihrem

Gefühl sich unbeirrbar bekennend, dadurch aber auch jedes von ihr dafür geforderte Schicksal auf sich nehmend, in die Winternacht hinaus, irgendwohin ins Ungewisse.

Leonhard Franks Problemstellung ist hochbedeutsam. Aus rein natürlich-triebhaften, durchaus naturalistisch gesehenen Verhältnissen läßt er die Liebe von Karl und Anna in selbstverständlicher Einfachheit zu einer überwältigenden seelischen Macht herauswachsen; mehr noch in seinem Schauspiel, in dem er die Charaktere durch mancherlei Feinheiten noch vertieft und verinnerlicht hat als in seiner Novelle, steigert diese Macht mit überzeugender Gewalt die Menschen schließlich zu heldischer Größe empor. Aus dem Bekenntnis zum Natürlich-Triebhaften entwickelt sich das Bekenntnis zu einer Ethik, die zwar nicht Verzicht fordert, aber bedingungsloses Aufsichnehmen aller Folgen verlangt, die die unter dem Zwang der Triebe und Leidenschaften begangenen Handlungen ergeben. Und noch eines ist bemerkenswert. Karl und Anna gehören dem vierten Stande an; Karl ist einfacher Fabrikarbeiter; sie reden, wenn auch hochdeutsch, doch durchaus die einfache Sprache ihres Standes. Ohne alle sozialen Tendenzen läßt Frank im Hinterhaus, wo wir bisher nur Elend und Verbrechen, für das die Gesellschaft verantwortlich ist, zu sehen gewohnt waren, das Licht der Idealität aufleuchten und gewinnt uns den vierten Stand für die Bezeugung einer idealen, das Sittlich-Heldische bejahenden Lebensbestimmung.

(Aus: Das Prisma, Bochum)

HAMLET

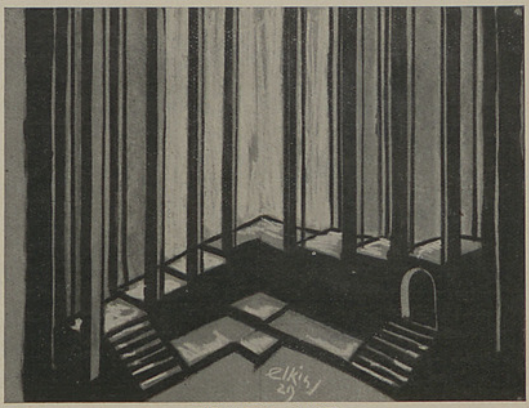
Im Grunde sind eigentlich alle Rollen undankbar.

Die ideale Rolle ist noch nicht geschrieben worden. Die müßte eigentlich jeder Schauspieler sich selber schreiben. Auch wieder ein Schauspielerglück, daß er nicht die Zeit dazu hat! Er würde in keiner mit mehr Sicherheit durchfallen.

So lassen Sie wenigstens den Hamlet gelten. Das ist die einzige Rolle, an der kein Schauspielerwunsch vorübergeht und die sich Alle zutrauen. Da ist keiner zu alt oder zu jung, zu fett oder zu mager, zu hart oder zu weich, daß ihm der Hamlet nicht auf den Leib geschrieben wäre. Vom schrulligsten Komiker bis zur jüngsten Naiven spielen sie Alle wenigstens in Gedanken mit dem Gedanken. Der Hamlet verträgt eben jede Auffassung. Nur schade, daß die Direktoren so verbohrt sind und keiner die Courage hat.

Diese einzigartige Möglichkeit, so allgemeingültig zu wirken, daß jeder sein Subjektivstes hineinzulegen vermag, macht aus dem Hamlet die Rolle der Rollen.

Aus einem Aufsatz: Die Rolle von Arthur Kahane



ENTWURF ZU „HAMLET"

Spielleitung: Alfred Stöger

Szenischer Entwurf: Pid Elkins

ENTFETTUNG

FRANZ MOLNAR

Kurze Aufzeichnungen vom vorigen Sommer, aus Karlsbad. Gewidmet allen, die eine Entfettungskur halten.

1. Eine Frage:

Spaziergang im Karlsbader Wald. Allein. Ein Gedanke, der mich beunruhigt: Wo sind jene vielen Millionen Pfund, die die Hunderttausende dieser Kurgäste hier verloren haben? In diesem Sommer beträgt die ständige Besucherzahl laut amtlicher Statistik 14 000 Kurgäste. Von diesen verliert ein jeder durchschnittlich ein Pfund täglich. Und die Saison dauert fünf Monate. Welche Perspektive?

2. Der verlorene Sohn:

Ich kenne ihn persönlich. Seit zweiundzwanzig Jahren kommt er jeden Sommer her. Hält streng die Kur ein. Jeden Sommer nimmt er sechzehn Pfund ab, um sein ursprüngliches Körpergewicht, 120 Pfund, zu behalten. Er hat also bisher insgesamt 352 Pfund abgenommen. Ungefähr das Dreifache seines Körpergewichtes. Ein Mensch, der bereits dreimal völlig sich selbst verloren hat.

3. Dichterlos:

Der ungarische Dichter H. schreibt schöne Gedichte und bekommt dafür von den Zeitschriften erstaunlich wenig Geld. Daher ißt er wenig.

Daher ist er mager. Daher hat ein Arzt ihn hierher geschickt zur Mastkur. Der Dichter ist ein liebenswürdiger Mensch, den die hier weilenden dicken Bankiers gern haben. Daher laden sie ihn fortwährend zum Mittag- und zum Abendessen ein. Daher bekommt er genau dasselbe zu essen, was die dicken Bankiers essen, um abzumagern. Daher hat er innerhalb einer Woche vier Pfund abgenommen. Daher ist er abgereist.

4. Der Mogler:

Der liebenswürdige Dicke auf der Welt. Präsident einer ungarischen Bank. Ein geistreicher Mensch. Ein Wohlleber. Jedes Jahr ist er hier zur Entfettungskur, aber er hat noch nicht ein einziges Pfund abgenommen. Er versucht es immer und immer wieder mit dem Fasten, aber er erträgt es nicht lange. Er sieht sich in den Schaufenstern so lange die schönen Schinken und gebratenen Gänse an, bis er hineinstürzt und sie kauft. Er kauft sie und ißt sie zuhause heimlich auf. Aber er schämt sich vor seinen Bekannten. Jene melden von Tag zu Tag, wieviel Pfund sie abgenommen haben. Er aber nimmt nicht ab. Deshalb hat er sich folgendes ausgedacht: Wenn er nach Karlsbad kommt, bringt er sich außer seinen gewöhnlichen eigenen Kragen noch fünf andere Kragen mit, von denen jeder ein wenig weiter ist als der andere. Die Weite seines eigenen Kragens beträgt 46 Zentimeter. Die fünf anderen Kragen haben 47, 48, 49, 50 und 51 Zentimeter Weite. Jeden dritten Tag wirft er den alten Kragen fort und zieht einen neuen an, der einen Zentimeter weiter ist als der vorige. Wenn die anderen dann sehen, wie sein Hals immer mehr aus dem Kragen herausragt, gratulieren sie ihm zur raschen Entfettung. Er aber ißt heimlich seine Schinken und Gänse. Auf die Frage, warum zum Teufel er eigentlich immer nach Karlsbad käme, antwortete er: „Vor Gott kommt es nicht auf das Resultat an, sondern auf den guten Willen."

5. Sichere Entfettungsmittel:

Nach Beendigung der Kur, meine aufrichtige Überzeugung: es gibt drei ausgezeichnete, ganz sicher wirkende Methoden gegen das Dickwerden:

1. Schwere Sorgen,
2. Unglückliche Liebe,
3. Not in materiellem Sinne.

Leider kann man dieser Entdeckung in diesem Badeorte nicht die rechte Anerkennung verschaffen, denn diese bedauernswerten armen millionenschweren Bankpräsidenten können 1. und 3. nur schwerlich erreichen. Ja, neuerdings stößt auch 2. auf immer größere Schwierigkeiten, je mehr Millionen der Dicke besitzt.

DRUCK VON M. BAUCHWITZ, STETTIN

OKTOBER 1929

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

DIE DREIGROSCHENOPER

ALFRED STÖGER

Vor rund 200 Jahren entstand — wahrscheinlich auf Anregung von Jonathan Swift — „The beggar's opera". John Berthold Gay — der Verfasser, ein Freund und Geistesverwandter Swift's — hielt mit beißender Ironie in diesem Stück Abrechnung mit dem damaligen Minister Walpole. Sein Werk ließ keinen Vergleich mit einer bestehenden Kunstform zu, es war eine Parodie auf die Barockoper Händels. Und im gleichen Jahr — 1728 — als Händel mit seiner Royal-Academie of Music trotz allerhöchster Subvention dank der unerhört hohen Stargagen italienischer Prominenter verkrachte, erzielte jene volkstümliche „Oper für Bettler" im Lincols Inn Theatre den für damalige Zeiten ungeahnten Rekorderfolg von 63 Aufführungen en suite. Ganz London wollte diese kecke englische Satire mit den Anspielungen auf Hof und Regierung sehen — diese glänzende Spottform der großen Oper mit ihrer gespreizten Heldendramatik, ihren Arien, Duetten und Finalen. Auch weiß die chronic scandaleuse zu vermelden, daß die

Darstellerin der Polly, Miß Lavinia Fenton, so lieblich aussah, daß der Herzog von Bolton aus der Soubrette eine — Herzogin machte! Auch wird es interessieren, daß bei Gay am Schluß der Oper dem sympathischen Verbrecher Mac der Galgen süß dünkt — rückt doch das ganze Heer der von ihm geehelichten und betrogenen Gattinnen — 32 an der Zahl — an!

In ihrer Urform und ihrem Stoff war „The beggar's opera" zutiefst dem Mimus verwandt. Der Augsburger Bert Brecht — seit Jahren um die Erneuerung und Wiederbelebung des Mimus auf deutschen Bühnen kämpfend — hat das vor zweihundert Jahren mit ungeheurem Beifall aufgenommene Zerrbild des damaligen England als Vorwand benützt, um unter dem Titel einer Erneuerung, einer Bearbeitung etwas Neues zu schaffen. Er hat wohl die Personen übernommen, das englische Zeit- und Lokalkolorit beibehalten, in Wahrheit aber etwas unheimlich Aktuelles geformt. Das Schicksal des Verbrechers Macheath ist Brecht nur eine szenische Atrappe, um die Unterwelt mit den oberen Zehntausend zu konfrontieren. Auch in seiner Dreigroschenoper arbeitet der Räuberhauptmann mit dem Polizeichef Hand in Hand, der Bettlerführer organisiert und industrialisiert sein Unternehmen, aber die Stoßkraft des Stückes hat pathoslose Schonungslosigkeit. Tiefer sittlicher Ernst verbindet sich in einer grimmigen Satire mit ironischer bitterer Gesellschaftskritik. Zugleich entsteht durch Balladen — vorgetragen von den Enterbten des Schicksals — eine ideale Verknüpfung von musikalischem Stegreiftheater und reinem Schauspiel. In dem ungeschminkten Realismus des Dialogs dominiert der verwegene, burleske, unerbittliche Witz — da aber Brechts Stärke von jeher in seinen lyrischen Aphorismen lag, kulminiert das Stück in seinen Songs. Dabei ist der Streit müßig, ob dieses oder jenes Wort von Francois Villon oder Rudyard Kipling oder von — Bert Brecht stammt. Hat nicht Nestroy seine Schwänke und Possen nur nach französischen Stoffen geformt und ist doch ureigenster Nestroy geblieben? Die rhythmische Energie der Brechtschen Diktion reißt mit — umsomehr als sie in Kurt Weill einen kongenialen Untermaler und Mitschöpfer gefunden hat.

Wie für Brecht gilt auch für Weill bei seinen Arbeiten der Satz als Leitmotiv: Gib dem Theater, was des Theaters ist. Und wenn jener in der Dreigroschenoper vom Naturalismus zur Travestie, von dieser wieder blitzschnell in einen balladenhaften Moritatenzauber zu wechseln vermag, so folgt ihm dieser in seiner interessant harmonisierten und instrumentierten, mit großem Raffinement primitiven Musik. Sie zeigt wie kaum eine frühere Arbeit Weills die Wandlungsfähigkeit seines Ausdrucks zwischen den äußersten Polen musikalischer Formung. Der Musiker wurde dem Dichter ein Helfer — umso eher

PROBEN
PROBEN
PROBEN
PROBEN
PROBEN
PROBEN

wird die Melodie des Stückes allen Aufnahmebereiten verständlich werden. Denen vielleicht nicht, die zwar in unserer Zeit leben, aber zu ihr kein geistiges Verhältnis haben. Die Triebe, die Brechts Figuren bewegen, sind zeitlos menschlich — das ewige Fremdsein leuchtet auf, das zwischen Bettlern und Almosenspendern nie getilgt werden kann. Aber zum ersten Mal seit zweihundert Jahren wieder glüht ein Fanal durch Witz und Ulk, das zutiefst erschüttert, das in unserer Zeit verankert ist: Gegen alle Satten im Geiste, gegen die Allerweltszufriedenen, denen Armut nur ein Gefühl bedeutet, um das Gruseln zu lernen. Hier wird nicht gejammert oder gehetzt, hier wird weder eine bestimmte Regierungsform, noch eine einzelne Partei oder eine Gesellschaftsklasse angeklagt: hier wird das allgemeine Menschenschicksal beklagt — mit lächelnder Wehmut.

DIE SENDUNG VERDIS

ZUR AUFFÜHRUNG VON „DIE MACHT DES SCHICKSALS"

Die Sendung Verdis war es, die traditionelle Oper, die Oper an sich zu retten und ihre Entwicklung für die Zukunft zu sichern. Seinem Genius hatte die Geschichte die schwere Doppelaufgabe anvertraut, die alte leergewordene Form zu wahren, sie der Menschen-Wahrheit zu versöhnen und dennoch nicht an das musikalische Drama des Nordens zu verraten. Natürlich war ihm diese Aufgabe kein Programm, aber bis in die Nervenenden erfüllte sie ihn als Leben.

Die gesamte Musikkritik Europas hatte es sich angewöhnt gehabt, Verdis Werk an dem Wagners zu messen. Aber selbst die ärgsten Feinde Wagners sahen den Maestro über die Schulter an als einen, dessen Anstrengungen, dessen Ziel nicht mit dem des andern, wie sehr sie es auch haßten, zu vergleichen sei. Der Journalismus, der trotz so mancher pathetischen Verfluchung nichts anderes ist, als die allgemeine menschliche Gewöhnlichkeit im Druckbild, war auch in diesem Fall der Oberfläche erlegen.

Gewiß ist das Wagnerwerk ein tausendfältiges dichterisch-musikalisch-philosophisches Kompendium. Aber der Meister dieses Werkes hat ja von vornherein keine Grenzen anerkannt, er hat seine Gaben, gleichsam außerhalb der Welt, ausgewirkt. In einem Ätherraum, befreit von allen Bedingungen, allen niederziehenden Kräften praktischer Überlegung, nur dem Gesetz seiner selbst unterworfen, hatte das Werk diese maßlose Gestalt angenommen.

Im Grunde versuchte Wagner niemals den wirklichen Kampf um die Menschenwelt, wenn er sich auch aufrieb für die Wirkung seines Werkes. Denn während er schrieb, machte er keine Anstrengung, für ein reales Volk zu schreiben. Er war ein Deutscher. Und deutsch

sein heißt: „Dir ist alles erlaubt, weil nichts, keine Beziehung und keine Form dich bindet." Wohl hatte auch Wagner sich eine ungeheure Gemeinde geschaffen. Aber diese Gemeinde bestand nicht, wie er es hoffte und wollte, aus der eigenen Nation, sondern aus den seelischen Desperados aller Nationen, aus den Uneinfachen und Romantischen, deren internationaler Treffort Bayreuth wurde.

Allerdings, hätte er diese Elemente nicht gebunden, vielleicht gäbe es heute keine Kunst mehr. So sehr hat diese Schicht alle nachfolgende nacheifernde Produktion ermöglicht, indem sie sie zugleich verdarb. Für den jungen Verdi, einen Opernkomponisten, der sich verpflichten mußte, für Saison und Truppe zu schreiben, besaß das Wort „Kunst" (dessen scheinheilige Betonung er zeitlebens haßte), nicht den romantischen Sinn von Auserwähltheit, Dachkammer-Idealität, Mission, Überden-Menschen-stehn, diesen so papiernen Sinn, der leider noch immer nicht abgewirtschaftet hat.

Kunst war ein Ding, das im Lebensgefüge des Menschen seinen Platz hat, weil es die höhere Lust befriedigt. Er selbst war eingeordnet in dieses Gefüge, dem er dienen mußte, nicht anders als die Maler der stärksten Epochen, die auch nicht malten, um Probleme des Lichts oder der Form zu lösen, sondern weil die Frommen Bilder für Aug' und Herz brauchten. Verdi schrieb für Menschen, nicht für aufgewühlte Intellekte, für ganz bestimmte Menschen, die sich in den Theatersälen Italiens drängten.

Aber auch er wurde in die Mühle des Jahrhunderts geworfen, die alle Rassen und Stände so durcheinander mahlte, daß alle volksgebundene Kunst unterging. Mochte er sich zuerst in den begeisterten Revolutionsaufruf des jungen Italiens retten. Bald war auch dies vorbei und er stand allein. Aber ungebrochen und immer noch sprach Volk aus ihm, von allen Menschen seiner Zeit aus ihm am stärksten. Und er ging an seine Tat. Ohne das Alte, Heilig-gebundene umzuwerfen, ohne den Hochorganisierten Zugeständnisse zu machen, schuf er in den enthusiastischen Formen, die verspottet wurden, eine Menschenwelt. Wagner, ohne Wurzel, war frei zum Flug. Verdi ein Gefangener, Kette und Kugel am Fuß, mit einer kleinen Eisenfeile in der Hand, durchbrach seinen Kerker.

Mit freundlicher Erlaubnis des Verlags Paul Zsolnay, Wien-Berlin, aus: Franz Werfel: Verdi, Roman der Oper

FRANZ MOLNÁR

ZUR AUFFÜHRUNG VON „OLYMPIA"

Jener soignierte, weißhaarige Herr mit dem Einglas als unentbehrlichem Requisit weltmännischer Erscheinung, der im Budapester Fészek-Club seine Kartenpartien auszutragen pflegt, hat in den letzten

Jahren viel von sich reden gemacht. Die Kellner dort wissen nämlich (bei aller Diskretion) manches zu erzählen, die großen Boulevard-Zeitungen (natürlich!) noch mehr, dann kommen die Frauen, und last not least er selbst.

A propos: Frauen. Sie haben in Molnár's Leben von jeher eine maßgebende Rolle gespielt. Daß er sie sich von der Bühne holte, liegt bei ihm, dem Theater lebendiges Leben und Erfüllung geworden, besonders nahe. Möglich, daß er die Frauen im Rampenlicht, umgeben von einem weltfremden Zauber, als besonders begehrenswert betrachtet hat; wenigstens gehört es zu seinen menschlichen Schwächen, sich meistens in jene Frau zu verlieben, die jeweils die Hauptrolle seines Stückes spielt. Die Frauen sind es, die ihn als homo privatus in der Gesellschaft und später als Darstellerinnen seiner zahlreichen Bühnenwerke berühmt gemacht haben.

Erst war es Irene Varsanyi, die in seinem „Teufel" und in „Liliom" die Hauptrolle (!) spielte, dann Sàri Fedàk in „Fasching" und zuletzt Lilli Darvas, seine jetzige Gattin, in „Himmlische und irdische Liebe". Übrigens: Belanglos ist die Preisgabe dieser Indiskretion gewiß nicht, weil Molnárs Erfahrungen mit Frauen und ihrer Umwelt in gewissen Beziehungen zu seinem dramatischen Schaffen stehen. Und warum? Der Kenner jenes seltsamen sex appeal's hat den Frauen für ihre Gunstbezeugungen in seinen zahlreichen Stücken seinen Dank quittiert, indem er das Weib, mit seinem Hang zur Verstellung und zum Komödienspielen in den Mittelpunkt seiner weltmännischen dramatischen Betrachtungen stellt und es als den stärksten Teil in diesem Zweikampf der Geschlechter (wie ritterlich) über den Mann triumphieren läßt. (So geschehen in seinen drei temperamentvollen Einaktern „Theater", in seinem „Spiel im Schloß" u. a.) Stets spielt er den Mann gegen die Frau aus. Beide Parteien ziehen die Waffen: Hier Vernunft, Geist, Verstand, dort erotische Reize, ausstrahlende Weiblichkeit, Verführungskunst und Schönheit. Neuerdings scheint sich sein Verhältnis zu den Frauen geändert zu haben (welch Widerspruch!), denn in seinem jüngsten Stück „Olympia" setzt er seine Heldin schachmatt.

Das ist sein charakteristisches Kennzeichen: Komödie machen, Theater spielen, spielen und nochmals spielen. Warum denn tragisch? Steckt nicht hinter allem Ernst des Lebens, hinter den Gewohnheiten traditioneller Konventionen ein Lächeln? Gewiß. Aber das ist es gerade: Er läßt dieses Lächeln niemals zur Grimasse werden. Eben aus Höflichkeit. Er wühlt den ruhigen Wasserspiegel des Gesellschaftslebens auf, schlägt Wellen in stillen Gewässern, bis alles sich wieder glättet. Worauf er sich mit dem feinen, distinguierten Lächeln eines

Aristokraten an den erstaunten Zuschauer wendet: „Ja, mein Herr, was ist denn eigentlich geschehen?"

Er sucht das Leben dort auf, wo es sich am interessantesten zeigt. Bald ist es das höfische Milieu mit seinem steifen, starren Schablonenmenschen, denen er, ohne zu verletzen, für einige Augenblicke die Maske herunterreißt; bald ist es das Leben hinter den Kulissen, jene verborgene Welt von verführerischen Illusionen und Sehnsüchten. Mit der Schadenfreude eines Satirikers lüftet er zuweilen eine romantische Anonymität, zerrt irdische Götter von ihren Piedestalen und bietet einen flüchtigen Blick hinter das Welttheater, das er zum Gegenstand seines Spieltriebs gemacht hat.

Abwechselung und Tempo: Darin ist Molnár ein wahrer Meister. Ein geistreicher, galanter Plauderer, der bei strengster Wahrung der Form dem Dialog die Bedeutung einer Causerie intime gibt. Im Augenblick entsteht ein reizendes Ballspiel in Worten. Sein geistiges Betriebskapital sind die Kenntnis der großen Welt und ein gesunder Theaterinstinkt. Manchmal kommt auch der Dichter in ihm zur Geltung und wirbt um zarte Stimmungen. Aber stets bricht wieder das Theater durch, ein großartiges, sprühendes Feuerwerk, mit dem er überrascht und verblüfft, mitreißt und fesselt, mit einer Sicherheit und mit einem Geschick, die den routinierten Theatermann verraten.

Aus: Foyer-Blätter, Hamburg

MOZART — KEIN BÜHNENFACHMANN!

ANLÄSSLICH DER AUFFÜHRUNG VON „DIE ZAUBERFLÖTE"

Mozart hatte eigentlich wenig höhere Kultur und wenig, oder vielleicht gar keinen wissenschaftlichen Geschmack. Er hat in seinen übrigens originalen Theaterstücken zuweilen ganz den Effekt, die Hauptsache des Theaters verfehlt . . . Von keinem gründlichen Kenner der Kunst habe ich ihn (Mozart) für einen korrekten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Komponisten halten.

Aus einer Musikzeitschrift 1793

REINHARDT-ANEKDOTE

Als in den Anfängen der Direktion Max Reinhardts Oskar Wildes „Salome" en suite gespielt wurde, fanden eines Tages die Juden, die jeden Abend eine Dreiviertelstunde an der Zisterne wehzuklagen hatten, diese eintönige Beschäftigung etwas langweilig. Victor Arnold war es, der einen kaum glaublichen Vorschlag machte. Die vier Juden gründeten mit Eduard von Winterstein, der den in der Zisterne ge-

fangengehaltenen Jochanaan verkörperte — einen Pokerstamm. Es wurde in der folgenden Weise verfahren: Die Juden umringten die Zisterne und deckten sie gegen das Publikum hin ab, dann tauchte Winterstein aus dem Brunnen auf, verteilte die Karten und das Spiel begann. Hin und wieder stieß ein Jude einen langgezogenen Klagelaut aus; aber das lag gewöhnlich daran, daß er ein schlechtes Blatt erwischt hatte. Aber die Geschichte wurde Reinhardt hinterbracht. Und eines Tages ließ sich der Herr Direktor einen Vollbart ins Gesicht kleben, zog sich ein Judenkostüm an und erschien plötzlich an der Zisterne. „Wer ist das", fragte Arnold, „ein neuer Statist?" — „Um Gottes Willen", flüsterte Sabo, „der Alte". — „Ich will nur sehen, was ihr hier eigentlich für Unsinn treibt, ihr Brüder!", knurrte der fremde Jude. Aber es war schon zu spät. Winterstein tauchte auf, verteilte die Karten an die Hände, eins, zwei, drei, vier . . . . nanu? Was ist das? . . . Heute eine Hand mehr? . . . . na, gut! Er nahm die Karten wieder zusammen, mischte noch einmal gründlich und teilte sie wieder aus. Diesmal an fünf Personen. „Das ist ja sehr interessant", erklang die näselnde Stimme Reinhardts. „Ihr pokert hier? Ich werde jeden von euch in eine Strafe von fünfzig Mark nehmen!" Sabo wurde unter der Schminke blaß. Winterstein — Jochanaan — verschwand blitzschnell in der Tiefe des Brunnens. Nur Arnold behielt seine Geistesgegenwart. „Sabo", flüsterte er, „geh' ab und hole schnell ein paar Bohrer!" Im nächsten Moment war Sabo schon zurück und brachte einige von den spitzen Spiralbohrern, die zum Befestigen der Dekorationen dienen. Mit einem Blick hatten sich die beiden verständigt. Und während Reinhardt ihnen eine Moralpredigt hielt, sahen sie ihn treuherzig an und bohrten ihn, ohne daß er es im geringsten merken konnte, durch sein Kostüm hindurch fest an den Fußboden. Nun war man kurz vor der Stelle angelangt, an der die Juden mit lautem Wehgeschrei von der Bühne zu rennen hatten. „Direktor!" flüsterte Arnold, „jeder soll fünfzig Mark blechen?" „Jawohl! Ich finde das noch sehr milde." — „Direktor, das macht bei fünf Personen zweihundertfünfzig Mark!" — „Das schadet nicht." „Direktor, in einer halben Minute müssen wir abrennen. Sie werden es nicht können . . . ." Reinhardt blickte sich um und erkennt mit einem Blick die Situation. Loßreißen kann er sich nicht, da er ja seinen Zivilanzug unter dem Kaftan trägt. „Ihr Verbrecher! Bohrt mich sofort los! Was verlangt ihr dafür?" — „Nur zweihundertfünfzig Mark", sagte Arnold, „damit wir wieder quitt sind." — „Gemacht." — „Ehrenwort?" — „Mein Ehrenwort!" — Und dann sah man fünf Juden einträchtig wehklagend von der Szene rennen. Vier davon machten gar kein so unglückliches Gesicht. Nur der fünfte erschien etwas gedrückt.

DRUCK VON M. BAUCHWITZ, STETTIN

NOVEMBER 1929

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

KLEIST
FRIEDRICH HEBBEL

Es war ein Dichter und ein Mann, wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen.
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub ich, keiner.

Er stieg empor, die Welt ward klein und kleiner,
Und auf der Höhe, die wir nicht durch Schleichen,
Die wir nur fliegend oder nie erreichen,
Ward über ihm der Aether immer reiner.

Doch, als er nun die Welt nicht mehr erblickte,
Da hatte sie ihn längst nicht mehr gesehen
Und frech ihm selbst das Dasein abgesprochen!

Nun mußt' er darben, wie er einst erstickte,
Ihm blieb nichts übrig, als zurückzugehen,
Doch lieber hat er seine Form zerbrochen.

SCHWANDA, DER DUDELSACKPFEIFER
JAROMIR WEINBERGER

DAS LEBEN DES KOMPONISTEN

Jaromir Weinberger ist 1896 in Prag geboren, wo er auch studierte. Er absolvierte das Prager Konservatorium und kam mit 20 Jahren in die Meisterklasse Max Regers am staatlichen Konservatorium in Leipzig. 1922 folgte er einer Berufung nach Amerika; er wirkte als Professor der Theorie am Konservatorium in Ithaca, N. Y. Vorübergehend war Weinberger Operndramaturg des Nationaltheaters in Preßburg und Direktor der Musikschule in Eger. Seit einigen Jahren lebt er wieder ständig in Prag, um sich ganz der Komposition widmen zu können.

Schon im Jahre 1915, also mit 19 Jahren, trat Weinberger mit einer Reihe von Werken vor die Öffentlichkeit: mit der „Lustspiel-Ouvertüre", einer Klaviersonate, und auf der Bühne mit einer Pantomime „Evelinens Entführung" nach einem Buch von Frantisek Langer. Als musikalischer Mitarbeiter des Nationaltheaters und des Stadttheaters in Prag schrieb er eine Reihe von Bühnenmusiken, so zu Shakespeares „Sturm", „Wintermärchen", „Romeo und Julia", Leberghes „Pan", Krasinskis „Ungöttlicher Komödie" und zu einem altslowakischen Lustspiel „Krähwinkel". — Für das Russische Künstlertheater in Moskau verfaßte er eine Bühnenmusik zu „Hamlet" und — bei Gelegenheit eines Festkonzerts am Prager Nationaltheater — Musiken zu den Volksstücken „Die Hussiten" und „Der weiße Berg" von Arnost Dvorák.

Auch auf dem Gebiete der symphonischen Musik ist Weinberger äußerst produktiv. Seine Orchesterwerke wurden mehrfach auch im Ausland gespielt, in England, Schweden, Frankreich und Österreich kamen seine Kompositionen zur Aufführung.

Als Kenner der slawischen Folklore, deren Studium seit jeher sein Interesse galt, hat er eben wieder tschechische Lieder und Tänze (für Geige und Klavier) vollendet; aus dieser Kenntnis stammt auch die Musik zu seiner Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer".

DER KOMPONIST ÜBER DAS WERK

Schwanda, der Dudelsackpfeifer, ist eine alte legendäre Gestalt aus Volkserzählungen. Der Tradition zufolge stammt er aus Strakonitz, einem kleinen Städtchen am Fuße des Böhmerwalds. Er soll ein ausgezeichneter Musikant gewesen sein, spielte auch am königlichen Hof. Der Sage nach luden ihn einige adelige Herren (zumindest sahen sie aus, als ob sie von Adel wären) ein, er möge ihnen für gutes Geld etwas

vorspielen. Schwanda spielte und trank, die Goldmünzen regneten nur so in seinen Hut. Als er aber den adeligen Herren mit dem gewohnten „Vergelt's Gott" für ihre Gunst danken wollte, verschwand mit einem Schlag der prächtige Saal und Schwanda saß im naßkalten Morgen auf einem Baum und im Hut waren Steine. — Sein Name bedeutet in meiner Muttersprache wörtlich „Freude", vielleicht noch wörtlicher, volkshafter übersetzt „Jux". Die Leute sollen gesagt haben: „Kommt hin, Schwanda

„DREIGROSCHENOPER" 2. BILD

Spielleitung: Alfred Stöger — Szenischer Entwurf: Pid Elkins

(Jux) wird dort sein." — Die Sage von Schwanda hat zum erstenmal der Vater des tschechischen Dramas Josef Kajetan Tyl (1808—1856) dramatisch bearbeitet.

In meiner Opernbearbeitung dieses Stoffes hatte ich schon einige Vorgänger. Ich habe die Handlung indes anders motiviert und die Gestalt des legendären Dudelsackpfeifers mit der des in meiner Heimat nicht minder populären Räubers Babinsky in Verbindung gebracht. Die Hinrichtung und die Höllenfahrt sind in diesem traditionellen Stoff völlig neu und ich habe diesbezüglich keine älteren literarischen Vorlagen.

Während Schwanda eine nahezu mythische Gestalt ist, hat Babinsky in naher Vergangenheit gelebt. Er starb im Jahre 1879 in Prag als frommer Klostergärtner, wurde als lebenslänglich Verurteilter im Alter amnestiert. Der Greis verkehrte viel in Studentenkreisen und erzählte dort die wunderlichen Abenteuer seines bewegten Räuberlebens, aller-

dings zu seinem eigenen Ruhm umgefärbt, idealisiert. Auf die Bahn des Verbrechens wurde Babinsky durch einen Umstand geführt, der einer gewissen Tragik nicht entbehrt: Babinsky verliebte sich in reiner Liebe in ein armes Mädchen, das mit ihrer Hände Arbeit auch noch ihre kranke Mutter ernährte. Der Haushalt verfiel in tiefste Not. Es fehlte das Geld für den Zins und der herzlose Hausherr war nur unter der Bedingung, daß ihm das Mädchen zu Willen war, bereit, sie in seiner Wohnung zu belassen. Babinsky, in Verzweiflung gehetzt, raubte eine Militärkassa aus, um so dem Mädchen Geld zu verschaffen. Aber er kam mit dem Geld zu spät. Das arme Mädchen war schon das Opfer des wollüstigen Gläubigers geworden. Babinsky als Rächer ergibt sich dem Räuberdasein mit dem traditionellen Wahlspruch: dem Reichen nehmen und dem Armen geben. Später bemächtigte sich seiner die Phantasie des Volkes, umgibt ihn mit dem Heldentum der Banditen und Freibeuter und bildet Sagen um ihn, wie es auch andere Völker mit ähnlichen Figuren getan haben.

Die Gestalten meiner Oper, ihre Sprache und Charakteristik sind den Volksmärchen entnommen, wie ich sie in meiner Kindheit hörte. Und nebstdem ist in dieser Oper ein Stück persönlichster Konfession enthalten. Als ich sie schrieb, habe ich an meine Kindheit gedacht, damals, als wir in der herbstlichen Dämmerung auf der Weide das kleine Feuer entfachten, an dem die Hirten unsere traurigen Volkslieder sangen. Deswegen ist mir das Lied „Auf unserem Hof daheim", das die Leitmelodie meiner ganzen Oper bildet, so lieb und deswegen habe ich ihr zum Schluß des dritten Bildes so viel Liebe gewidmet.

In der Musik habe ich mich ganz an das tschechische Volkslied angelehnt. Bis auf ganz wenige Ausnahmen zitiere ich aber keine Volksmelodie, sondern versuche, aus dem Geist des Volksliedes Neues zu schaffen. Den Volkstanz übernehme ich öfters in den Vokalpart. Der böhmische Volkstanz war nämlich ursprünglich Vokalmusik. Alle Tänze wurden gesungen. Eine ganze Reihe verschiedener Tanztypen ist hier auf Grund ihrer ursprünglichen Art der Reproduktion wieder in die Gesangstimme eingeführt. So ist zum Beispiel der „Furiant" im dritten Bild (Terzett) die erste Vokalbearbeitung dieses originellen Tanztyps überhaupt. Den slowakischen Tanz „Odzemek" habe ich gleichfalls als erster in die dramatische Musik übernommen. Und so sind viele Melodien, ob solistisch oder im Chor gesungen (wie zum Beispiel im zweiten Bild Schwandas Gesang mit Chor: Ich bin der Schwanda), eigentlich Tanzmusik, dem Geist des Volkstanzes frei nachgeschaffen. Diese Tanzrhythmen entwickeln und kombinieren sich natürlich dem Sinn gemäß, den ihnen das Wort und die Bühnensituation bestimmt.

Die Oper leitet eine Ouvertüre ein, eine Kombination der Sonatenform mit einer vierstimmigen Fuge. In der Oper sind die Formen absoluter Musik angewendet, so z. B. das Scherzo im vierten Bild oder im Finale dieses Bildes die dreifache Fuge, die eigentlich eine Polka ist, denn als ihr zweites Subjekt benützt sie die Polkamelodie aus dem zweiten Bild. Es ist hier das Wort Fuge gefallen: wir Schüler Max Regers, wenn wir auch in späteren Jahren andere Wege gingen, konnten doch niemals

ENTWURF ZU „DIE MACHT DES SCHICKSALS"

Spielleitung: Georg Clemens — Szenischer Entwurf: Pid Elkins

den alten lateinischen Satz vergessen, den unser genialer Meister oft zitierte — Fuga coronat opus. Und wir sind ihm für alles, was er uns lehrte, dankbar.

DER TEXTAUTOR ÜBER DAS WERK

Ich hörte die Oper bei der Prager ersten Aufführung. Von Anfang, von der Ouvertüre an war ich entzückt. Hier fand ich den Typ einer volkstümlichen, ehrlich lustigen und dabei vornehmen Musik. Nach dem „Furiant" (Terzett) im dritten Bild war ich zur Übersetzung entschlossen. Der Text machte Schwierigkeiten. Ich schlug dem Komponisten radikale Umarbeitung vor. Das erste und letzte Bild gestaltete

ich dichterisch völlig neu und der Komponist schrieb eine neue Musik dazu, die auf den deutschen Text komponiert ist und erst später ins Tschechische übertragen wurde. Die schöne Ballade vom Räuber Babinsky, die Kares ursprünglich für das zweite Bild gedichtet hat, machte ich zum dichterischen Mittelpunkt des ersten Bildes und entwickelte dann auch die inneren Beziehungen der drei Hauptfiguren (Babinsky, Schwanda, Dorota) ihrem Wesen gemäß organisch weiter. In der heutigen Form ist die Oper also keineswegs als bloße Übersetzung, sondern als wirkliche Uraufführung eines in den Grundzügen neuen Werkes zu bezeichnen. Der deutschen Opernbühne ein Werk fröhlich volkstümlicher Musik, eine Quelle echter Melodik und rassiger Rhythmik vermittelt zu haben, das ist meine Hoffnung. Ich glaube mich nicht zu täuschen.

Max Brod.

ZUM GELEIT
HUGO VON HOFMANNSTHAL

Merkt auf, merkt auf! Die Zeit ist sonderbar,
Und sonderbare Kinder hat sie: Uns!
Wer allzusehr verliebt ist in das Süße,
Erträgt uns nicht, denn unsre Art ist herb
Und unsre Unterhaltung wunderlich.
— Und doch ist es das reichste an Verführung
Von allen Spielen, die wir Kinder wissen,
Wir Kinder dieser sonderbaren Zeit.

JEDERMANN
HUGO VON HOFMANNSTHAL

Die deutschen Hausmärchen, pflegt man zu sagen, haben keinen Verfasser. Sie wurden von Mund zu Mund weitergetragen, bis am Ende langer Zeiten, als Gefahr war, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen und Zutaten ihr wahres Gesicht verlieren, zwei Männer sie endgültig aufschrieben. Als ein solches Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen. Man hat sie das Mittelalter hindurch an vielen Orten in vielen Fassungen erzählt; dann erzählte sie ein Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts in der Weise, daß er die einzelnen Gestalten lebendig auf eine Bühne treten ließ, jeder die ihr gemäßen Reden in den Mund legte und so die ganze Erzählung unter die Gestalten aufteilte. Diesem folgte ein Nieder-

länder, dann gelehrte Deutsche, die sich der lateinischen oder der griechischen Sprache zu dem gleichen Werk bedienten. Ihrer einem schrieb Hans Sachs seine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach. Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. Darum wurde hier versucht, dieses allen Zeiten gehörige und allgemeingültige Märchen

„DREIGROSCHENOPER", 9. BILD

Spielleitung: Alfred Stöger Szenischer Entwurf: Pid Elkins

abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen. Vielleicht geschieht es zum letztenmal, vielleicht muß es später durch den Zugehörigen einer künftigen Zeit noch einmal geschehen.

EIN SCHAUSPIELERBRIEF

JOSEF KAINZ AN SEINE ELTERN

Marburg, den 27. 2. 1875.

Herzliebste Eltern!

Gestern Abend ist bei uns etwas vorgefallen, das vielleicht noch nicht da war, so lange Theater bestehen.

Ein junger 17-18jähriger Mensch macht die Bravour und sagt laut vor dem Direktor, er getraut sich, den Faust zu spielen. Der Direktor geht auf den Witz ein, sagt ihm die Rolle zu und so werde ich denn am

9. Dezember 1875 mit Frl. Rosa Frauenthal als Gretchen, den Faust am Marburger Stadttheater spielen; denn der junge Mensch mit dem großen Maul war — ich —.

Der Holdig, der den Faust spielen sollte, dankt Gott, daß er ihn losgeworden ist, denn erstens ist es nicht sein Fach und zweitens hätte er diese Riesenrolle von 11 Bogen ganz neu lernen müssen. Ich kann ihn bereits, wie Ihr wißt. — Alles ist gespannt auf mich, wie ich es zuwege bringe. Denn: merkt auf:

Am Montag spiele ich in „Liane" eine Rolle mit 6 Bogen. Am Mittwoch „Geheimnis" die Rolle mit 4 Bogen, am Donnerstag „Kleiner Dämon" hat 4 Bogen, am Samstag „Arria und Messalina", am Sonntag „Admiral Tegetthoff" die Titelrolle mit 7 Bogen, am Montag „Adrienne Lecouvreur" 7 Bogen, am Dienstag „Medea" 6 Bogen, am Mittwoch „Diplomat der alten Schule" 3 Bogen. Am Donnerstag endlich Faust mit 11 Bogen. — Lauter Heldenrösser, wie keine zweiten existieren. Fortwährend auf der Bühne, fortwährend zu reden, und sehr viel zu reden! Macht mir's einer nach, wenn ihr könnt, einer von die jetzigen jungen 17jährigen Sterne, ohne alle Zustände zu kriegen, mein Organ wird bei jeder Rolle besser werden, und nach dem Faust hoff' ich so das Räuberlied zu singen, wie einst nach dem Mortimer! Dixi! ! ! —

Jetzt uffgepaßt. Beim Faust ist es die Hauptsache, daß ich gut aussehe und alt genug bin; gehe daher zum Scheibenhofer, zeig ihm beiliegende Zeichnung und frag ihn, ob er mir eine Perücke von dieser Form leihen will und kann. Die Farbe muß blond sein, nicht zu licht! Das Haar sehr lang und nicht ganz glatt, sondern sehr gewellt und unten die Enden sehr gekraust. Fragt also und vergeßt nicht. Am 9. Dezember muß ich spielen!

War denn die Mutter schon bei der Rupffi und Du beim Förster? Warum schreibt Ihr denn nicht?

Lebt wieder 100 000 000 000 mal wohl, vergeßt ja nicht auf die Perücke, und seid millionen mal geküßt von Eurem Euch

zärtlich liebenden

Joseph.

(Aus: Der junge Kainz. Briefe an seine Eltern. Herg. von Arthur Eloesser. S. Fischer-Verlag, Berlin.)

DRUCK VON M. BAUCHWITZ, STETTIN

DEZEMBER 1929

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

RUDOLF VON LABAN ZU SEINEM 50. GEBURTSTAGE

HANS BRANDENBURG

Der Name Rudolf von Laban gehört bereits heute der Geschichte der Tanzkunst, er wird historisch fortbestehen. Dies eine läßt sich schon jetzt mit Bestimmtheit sagen, obwohl Laban noch auf der Höhe, ja vielleicht erst im Beginn seiner vollen Wirksamkeit und Wirkung steht. Umso schwerer kann man Art, Bedeutung und Umfang dieser Wirksamkeit und Wirkung bestimmen. Ein paar äußere Hinweise mögen da zunächst wenigstens den Umriß geben. Stummer Tanz, absoluter Tanz, Tanz ohne Musik, Tanzmusik als rhythmische Geräuschmusik, Tanzbühne, Gruppentanz, Bewegungschor, Tanzschrift, Schrifttanz, Tänzerorganisation — alles dies und noch vieles andere, was man mit derartigen Worten in jeder Erörterung über Tanzkunst bezeichnet liest oder hört, ist Labans Anregung, ja Labans Werk, und der gesamte

moderne Kunsttanz, sein Sieg, seine Verbreitung, seine Formenwelt, ist ohne ihn undenkbar, das bezeugt Gegnerschaft genau so gut wie Anhängerschaft. In allen größeren Städten gibt es Tanzschulen, gibt es den neuen Berufstänzer sowie den Laientanz. Alle größeren Theater haben ihre Opernregie und ihr Ballett reorganisiert. Tanzschöpfung, Tanzregie, Pantomime, Tanzspiel, Choreographie im weitesten Sinne ist wieder eine Aufgabe der Zeit geworden. Dem Tanz wird nicht einfach nur mehr bestehende Musik unterlegt, sondern die Notwendigkeit einer eigens für den Tanz geschaffenen Musik ist neu erkannt worden, und eine ganze Komponistengeneration hat sich ans Werk gemacht. Mary Wigmans Leistung trat entscheidend in den Vordergrund des tanzkünstlerischen Interesses, Labans eigene Gruppenschöpfungen und seine kleine Kammertanzbühne erregten Aufsehen, Kurt Jooß fand in Essen ein städtisches Wirkungsfeld. Das Reich nahm den Tanz mit in die offizielle Pflege der Leibesübungen auf. Große Städte wie Wien und Mannheim veranstalteten tänzerische Festzüge und Festspiele. Eine „Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz" mit eigener Zeitschrift wurde gegründet. Das alles geht unmittelbar oder mittelbar auf Laban zurück, es wurde von ihm oder von seinen Schülern geschaffen, zu denen die genannten gehören. Als seine Hauptschriften sind zu nennen „Die Welt des Tänzers", „Gymnastik und Tanz", „Des Kindes Gymnastik und Tanz" und namentlich das Heft, das die Grundelemente seiner Bewegungsschrift, Methodik und Orthographie seiner „Kinetographie" enthält.

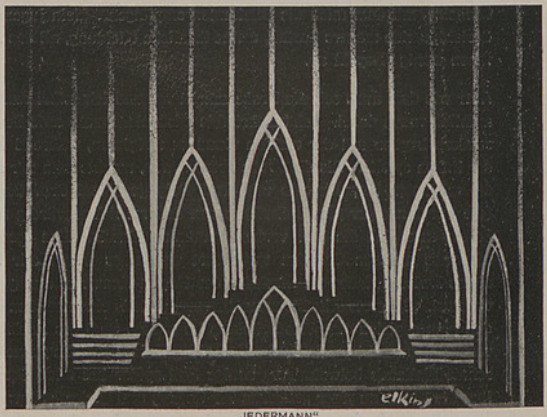
Aber nach den Einzeltaten des Tänzers, Choreographen, Reformers, Lehrers, Redners, Organisators kann man Laban nicht beurteilen. Unbekümmert hat er überreichen Samen ausgestreut, hat er gewagt, gewonnen und verloren mit dem oft nur unzulänglichen Einsatz, den die Zeit ihm bot, vor allem unbekümmert darum, ob er selbst oder andere ernteten. Und sein Führertum läßt sich vielleicht am besten biologisch erfassen. Was als moderner Tanz mit der Duncan begann, war Abkehr vom Alten und Pionierarbeit von Einzeltänzern und Einzelschulen. Laban allein setzte einen ganzen Mannesgeist, ein ganzes Leben und alle seine Äußerungen an den Tanz. In ihm allein lebt die volle plasmatische Kraft des gesamten uralten Bewegungsphänomens von „Tanz, Ton, Wort". Er war darum ebenso revolutionär wie konservativ, ebenso experimentierend wie zielstrebig, ebenso unbegrenzt wie methodisch, ebenso radikal wie traditionschaffend. Er gab der neuen Tanzkunst ihre Begriffe und Gesetze, er erst konsolidierte sie als Begriff und als Tatsache zugleich und versöhnte sie mit der alten, und was die Notenschrift für die Musik wurde, kann seine Tanzschrift, die sein Werk

krönt, für den Tanz werden. Die biologische Krise des Bewegungsplasmas hat durch ihn die Anpassung an die veränderten Bedingungen des Weiterlebens gefunden.

GUISEPPE VERDI

AUS DER SELBSTBIOGRAPISCHEN SKIZZE

. . . Im Jahre 1833 oder 1834 gab es in Mailand eine „Philharmonische Gesellschaft", die aus recht guten Musikern bestand. Der Leiter dieser



„JEDERMANN"

Spielleitung: Alfred Stöger Szenischer Entwurf: Pid Elkins

Gesellschaft hieß Masini und war ein Mann, der zwar keine höheren musikalischen Kenntnisse, aber Geduld und Zähigkeit besaß, Eigenschaften, die noch wichtiger sind, wenn es sich um einen Verein von Dilettanten handelt. Damals wurde im Teatro Filodrammatico Haydns „Schöpfung" vorbereitet. Mein Lehrer Lavigna empfahl mir, damit ich etwas lerne, den Proben beizuwohnen. Mit großer Freude befolgte ich seinen Rat.

Der junge Mensch, der bescheiden in einem finsteren Winkel des Saales dasaß, fiel niemanden auf. Die Proben wurden von Perelli, Bonoldi und Almasio geleitet; aber eines schönen Tages waren alle drei Kapellmeister

wegen irgendeiner seltsamen Kollision nicht erschienen. Die Mitwirkenden wurden schon nervös, als Masini, der selbst nicht die Courage hatte, sich ans Klavier zu setzen und die Partien zu begleiten, mich bat, diese Aufgabe zu übernehmen.

„Es genügt, wenn Sie einfach mit dem Baß begleiten", meinte er. Denn viel Vertrauen zum Partiturlesen des jungen unbekannten Musikers wird er nicht gehabt haben. Ich aber hatte damals schon meine Studien vollendet und eine Orchesterpartitur konnte mich durchaus nicht in Schrecken setzen. So begab ich mich denn frisch ans Klavier und begann die Probe. Noch sehr gut erinnere ich mich des ironischen Lächelns, mit dem mich die Dilettanten empfingen. Mein jugendliches Gesicht, meine magere Gestalt, meine ärmliche Kleidung, all das nötigte ihnen wenig Respekt ab.

Aber wie dem auch sei, die Probe schritt vor und ich selbst wurde allmählich warm dabei. Ich beschränkte mich nicht mehr aufs Begleiten, sondern begann mit der rechten Hand zu dirigieren, während ich mit der linken spielte. Als die Probe beendet war, machte man mir allseits die schönsten Komplimente und Graf Belgiojoso und Graf Borromeo (die Vorstände der Gesellschaft) waren äußerst liebenswürdig zu mir. Sei es nun, daß die drei vorher genannten Maestri allzu beschäftigt oder aus anderen Gründen verhindert waren; es wurde mir infolge dieses Zwischenfalles die Direktion des Haydn-Konzertes nun ganz anvertraut. Die erste öffentliche Aufführung erzielte einen solchen Erfolg, daß man sogleich eine Wiederholung im großen Saal des Adelskasinos veranstalten mußte, welcher der Erzherzog Rainer und die ganze Gesellschaft Mailands beiwohnten. Einige Zeit später bat mich Borromeo, ihm die Musik zu einer „Kantate für Gesang und Orchester", wenn ich nicht irre, gelegentlich einer Hochzeitsfeier in seiner Familie, zu komponieren. Ich erlaube mir hier zu bemerken, daß ich aus all diesen Arbeiten keinen materiellen Vorteil zog, sondern ohne jede Bezahlung wirkte.

Masini, der auf den jungen Künstler Hoffnung zu setzen schien, machte mir bald darauf den Vorschlag, eine Oper fürs „Teatro Filodrammatico", das unter seiner Direktion stand, zu schreiben. Von ihm bekam ich das Textbuch, das später, von Solera verbessert, „Oberto, conte die San Bonifazio" betitelt wurde.

Im Frühjahr 1839 war endlich alles in Ordnung. Ich hatte das große Doppelglück: Mein Werk war von der Scala angenommen und die Partien lagen in den Händen von vier allerersten Künstlern.

Wenn „Oberto“ auch nicht gerade auffiel, so machte er doch eine hübsche Wirkung. Merelli konnte sogar ein paar Vorstellungen außer Abonnement geben.

Bald brachen über mich furchtbare Schicksalsschläge herein. Im April wurde mein kleiner Junge krank. Kein Arzt konnte die Ursache seines Leidens finden und langsam hinsiechend starb das Kind in den Armen seiner vor Schmerz fast wahnsinnigen Mutter. Einige Tage später erkrankte mein Töchterchen und auch dieses Kind starb uns! . . . Allein, es wir noch nicht genug. In den ersten Junitagen wurde meine Frau von einer schweren Gehirnhautentzündung befallen und am neunzehnten Juni 1840 trug man den dritten Sarg aus meiner Wohnung.

Ich war allein, ganz allein! ! . . . In der Frist von zwei Monaten hatte ich drei geliebte Wesen verloren. Meine ganze Familie war dahin! . . . Und in dieser gräßlichen Seelenqual mußte ich eine komische Oper schreiben!

(Aus der Einleitung zu Verdis Briefen, herausgegeben von Franz Werfel. Verlag Paul Zsolnay.)

DIE BEDEUTUNG DER TANZSCHRIFT

RUDOLF VON LABAN

Für die in der Zeit ablaufenden Künste der Dichtung und Musik hat man die Möglichkeit, einzelne Werke schriftlich niederzulegen und dadurch weiterzutragen und immer wieder erneut durchzuarbeiten, längst gefunden. Die Musiknotenschrift ist in allen Kulturkreisen Allgemeingut der Menschheit geworden. Dichtwerke und Tonstücke können an verschiedenen Orten gleichzeitig vorgetragen werden, weil man die erste handschriftliche Partitur vervielfältigen und drucken und sie so der Allgemeinheit übermitteln konnte. Jede wertvolle Schöpfung dieser Kunstgebiete wird festgehalten und die künstlerischen Impulse des Augenblicks gehen nicht mehr verloren. Reproduzierende Künstler haben genügendes Material in dem angesammelten Schrifttum, mit dem sie arbeiten können, und stehen hinter dem produzierenden Künstler in keiner Weise zurück.

Dem Tanz hat diese Form der z u v e r l ä s s i g e n Niederschrift seit langem gefehlt. Es gab natürlich immer Möglichkeiten, die Bewegungen des Körpers graphisch festzuhalten, aber sie waren im Sinne einer durchgebildeten Bewegungskunst primitiv und unzureichend. Allein im „Vortanzen“ lag die eindeutige Möglichkeit der Übertragung; der produzierende Tänzer gab seine Werke körperlich an andere weiter. Man studierte, formte und bildete am menschlichen Material ohne immer

den inneren harmonischen Zusammenhang des Bewegungsgeschehens erfassen und durchführen zu können. Die Schöpfung konnte nur mit ungeheurer Zeitverschwendung und großem Aufwand an andere Menschen in fremden Städten weitergegeben werden. Mit dem Dahingehen des schöpferischen Tänzers sanken auch seine Werke, durch nichts oder primitiv nur festgehalten, ins Nichts zurück. Von wie großer Bedeutung dieser Umstand für die Kultur des Tanzes ist, wird ein jeder begreifen. Dem Tänzer fehlt die Tradition des Tanzes, die uns zuverlässige alte Schriften übermitteln könnten. Nun ist die Schrift gefunden. Der Anforderung, daß diese Schrift klar und einfach, übersichtlich und leicht für einen jeden zu erlernen sei, war nur in jahrzehntelanger Arbeit zu genügen. Die bisherigen praktischen Erfolge gestatten nun die Übergabe an die breitere Öffentlichkeit. Die Möglichkeit, jede Bewegung, von der primitivsten angefangen, gesteigert bis zum vollendetsten tänzerischen Kunstwerk, aufzuschreiben, ist heute sicherlich gegeben. Nun kann das Allgemeinbild des Tanzes ein anderes, vor allem ein klareres werden.

Auch unter Tänzern muß man zwischen produzierenden und reproduzierenden Künstlern ganz scharf unterscheiden. Nicht jeder Tänzer ist gleichzeitig auch Schöpfer von Tanzkunstwerken. Bisher stand dem reproduzierenden Tänzer kein Material zur Verfügung, das er verarbeiten und weitergeben konnte. Die Gefahr der schlechten Kopie ist daher gerade in dieser Kunst ungeheuer groß und ist dazu geeignet, den Tanz als Kunst herabzusetzen. Tanzbare Werke aller Art, Einzeltänze, Spiele, Tragisches, Komisches, große und kleine Werke dem reproduzierenden Tänzer zur Verfügung zu stellen, soll das im Druck veröffentliche Schrifttum des Tanzes anstreben. Dem Tanzschöpfer gibt die Schrift die Möglichkeit, seine Werke festzulegen, sie somit zu erhalten und sie außerdem weiterzugeben an reproduzierende Künstler, die nach der Schrift imstande sind, das Werk so zu erfassen, wie es vom Schöpfer gedacht ist. Die Vervielfältigung dieser Werke durch Druck ermöglicht es, große Tanzwerke an vielen Orten gleichzeitig und ohne besondere Schwierigkeiten einzustudieren und aufzuführen. So können viele Menschen Tanzkunstwerke erleben, die ihnen sonst fremd geblieben wären, und das Allgemeininteresse für diese edle Kunst wird allenthalben in erhöhtem Maße geweckt. So wie wir eine Geschichte der Musik haben, werden wir auf dieser Tanzschrift eine Geschichte der Tanzkunst aufbauen. Kein wichtiges Werk wird mehr verlorengehen. Die stetige Beobachtung der Entwicklung wird das Fundament für die Kultur des Tanzes sein, einer Kultur, die ohne Schrift nicht zu erreichen ist.

THEATERANEKDOTE

THEODOR DÖRING

Ich war im Anfang meiner theatralischen Laufbahn bei einer Bande engagiert, welche die Provinz Brandenburg unsicher machte. Dort lernte ich einen Schauspieler kennen, namens Schrimbs, der sich durch seine enorme Talentlosigkeit auszeichnete, obgleich ihm das Feuer der Kunst lichterloh im Busen brannte. Er wurde fast jeden Abend aus-

„SCHWANDA DER DUDELSACKPFEIFER", 2. BILD

Spielleitung: Georg Clemens — Szenischer Entwurf: Pid Elkins

gelacht, aber nach jeder Niederlage erhob er sich wie ein Phönix aus der Asche. In einer Vorstellung hatte er nur die einfache Meldung: „Gnädiger Herr, hier ist ein Brief!" Aber was wußte er daraus zu machen! Sein Stichwort fällt. Schrimbs, der bis dahin hinter den Kulissen gestanden hat, wird in diesem Augenblick vom Kopf bis zu den Füßen mit heißem Schweiß übergossen und, während er gedankenlos um sich stiert, gibt ihm irgendein nahestehender Kollege einen Stoß, der ihn zur Besinnung bringt und ein zweiter Stoß schleudert ihn auf die Bühne. „Gnädiger Herr, hier ist ein Brief!" flüstert ihm der Souffleur zu. Schrimbs stiert ins Publikum, welches ihm vorkommt, wie eine große Masse Geschworener, die einen armen Sünder zum Tode verurteilen wollen.

„Gnädiger Herr, hier ist ein Brief!“ schreit der Souffleur schon ziemlich ungeduldig. Der „gnädige Herr“, ein melancholischer, gallsüchtiger Acteur, sieht den armen Schrimbs mit künstlerischer Gelassenheit an.
„Gnädiger Herr, hier ist ein Brief!“ brüllt der Souffleur, daß die Kulissen zittern. Große Pause. Schrimbs sagt keine Silbe. Das Publikum lacht. Einige aus dem Parterre souffleren: „Gnädiger Herr, hier ist ein Brief!“
Der Direktor, in der ersten Kulisse stehend, bekommt Zuckungen.
„Geben Sie doch Ihren Brief ab!“ ruft er dem unschlüssigen Schrimbs wütend zu.
Schrimbs rührt kein Glied.
„So sagen Sie doch etwas!“ lispelt der gnädige Herr, der sich an den Todesqualen des Armen weidet.
Schrimbs schweigt, stumm und starr. Sein kurzgeschorener Hinterkopf ragt steil und steif vor den schadenfrohen Blicken seiner Kollegen, die sich hinter den Kulissen den Spaß mit ansehen, in die Luft.
Dem Souffleur wollen die Augen aus dem Kopfe springen. Er ist wütend. Er ist rasend! Sich beinahe ganz mit dem Oberkörper aus dem Kasten biegend, keucht er zähneknirschend mit heiserer Stimme: „Gnädiger Herr, hier ist ein Brief.“
„Sie Esel! Reden Sie doch!“ ruft der Direktor.
Das Publikum krümmt sich vor Lachen.
Endlich ermannt er sich; mit gläsernen Blicken sieht er um sich her, erhebt den Brief bis zum Munde, als wollte er ihn essen, und röchelt dann mit hohler Grabesstimme: „Gnädiger Brief, hier ist ein Herr!“
„Gehen Sie ab!“ ruft der Direktor händeringend, als sei nun doch alles verloren. Der Souffleur ist imstande, den armen Schrimbs lebendig aufzufressen.
Ihr denkt: jetzt wird er sich wenigstens fortmachen? Warum nicht gar! Er bleibt stehen und scheint auf etwas zu warten. Er geht nicht eher, als bis das Publikum in einen rasenden Tumult ausbricht. Unter Trommeln, Stampfen, Lachen und Applaudieren wankt er endlich in die Kulissen.
Und das wiederholt sich in jeder Vorstellung, in welcher man den großen Mimen mit einer Meldung betraut; allein das Publikum zieht ihn allen seinen Kollegen vor, weil er der einzige ist, über den es sich amüsieren kann.

JANUAR 1930

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT
SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER
BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

JOURNEY'S END

R. C. SHERRIFF

Ich bin nicht Dramatiker von Beruf; sondern Cityclerk. Jedenfalls war ich es bisher. Nach dem Kriege hatte ich eine angenehme Position gefunden. Ich verdiente 30 Pfund Sterling im Monat. Das erlaubte mir, meiner einzigen Passion nachzugehen. Ich konnte Mitglied eines großen Ruderklubs werden. Dort brachte ich es zu etwas. Nicht unbedingt durch meine Fähigkeiten im Rudern; das will ich nicht behaupten. Aber es gab die netten Klubabende, und ich versuchte, sie ein wenig zu beleben. Erst verfaßte ich kleine Szenen bei festlichen Anlässen, dann holte ich mir ein paar Boys und einige Damen der Gesellschaft und begann mit ihnen richtig zu proben. Wir spielten die englischen Liebhaberstücke, ohne die kein Klub auskommen kann. Nach einem Jahr begann mich das zu langweilen. Die kleinen Stücke waren sentimental und kitschig. Ich möchte sie keinem deutschen Kegel-

verein zur Annahme empfehlen. Ich wollte bessere Stücke, aber ich fand keine; deshalb begann ich, selbst einige zu schreiben. Ernste und heitere. Auch einige sentimentale dabei, das erwartete man schon von mir! Der kleine Clerk hatte Erfolg. Einmal wurde ich mutiger. In einem meiner Stücke sprach ich von Dingen, von denen man nicht spricht. Ganz vorsichtig und europäisch, natürlich. Aber den Damen des Klubs mißfiel es sehr. Sie streikten. Sie sprangen aus. Mein Ensemble war gesprengt. Ich sollte wieder als kleiner unbekannter Clerk in der Klubarmee verschwinden. Das paßte mir durchaus nicht. Ich beschloß, ein Männerstück zu schreiben. Ich entwarf und verwarf. Kein Stoff formte sich. Immer drängte sich eine weibliche Gestalt in die Handlungen ein; aber es sollte nun einmal ein Männerstück werden. Mehrmals kamen mir grausige Erinnerungen an die Kriegszeit, wo wir von der Welt, von der Zivilisation, von allem Weiblichen abgeschnitten, im Schützengraben hausten. Aber ein Kriegsstück schreiben? Man denke sich: Ein Kriegsstück für einen Ruderklub! Ich lachte darüber. Die Erinnerungen wurden lebendiger. Sie zwangen mich zurück in die Atmosphäre des Grauens, das wir durchlebt hatten. Ich sagte mir, daß es Pflicht des Dramatikers sei, den Krieg auf die Bühne zu bringen — um den Frieden sicherzustellen. So schrieb ich für mich „Journey's End". Den Freunden erzählte ich davon. Zu meiner Überraschung, ja, zu meinem Schrecken bestanden sie darauf, es kennenzulernen. Ich las es ihnen vor, und — sie verlangten die Aufführung. Was nun kam, ist ein Märchen. Die Aufführung fand statt. Die grollenden Damen meines „Ensembles" saßen im Parkett statt auf der Bühne. Sie waren neugierig genug, ein Männerstück kennenzulernen. Nach Schluß der Aufführung, die ich übrigens selten schön fand (denn jeder kannte den Krieg, jeder spielte sich selbst), kam ein Herr zu mir: der Direktor des Savoy Theatre, — klopfte mir auf die Schulter, nahm mich in den smoking-room und machte mit mir Vertrag. Zwei Monate später fand die Premiere im Savoy Theatre statt. Ganz London war zugegen. Das war im Januar. Seitdem ist „Journey's End" ohne Unterbrechung auf dem Spielplan. In London, in New-York, in Paris. Im Herbst gehen vier Tourneen nach Australien. Den Versicherungsberuf habe ich aufgegeben.

JOURNEY'S END

Das „Ende der Reise", dies spezielle Ende der Lebensreise eines oder zwei von den sieben Millionen Toten und den Abermillionen, deren Mund über ihr eigenes Kriegserleben stumm bleibt, spielt sich in einem feuchtmuffigen Offiziersunterstand von St. Quentin ab, präziser noch,

zwischen Montag, dem 18. März 1918, abends, und Donnerstag beim Morgendämmern, dem Beginn der großen deutschen Offensive an der Westfront. Da ist der Kompagnieführer, das mit persönlichster Verantwortung, gewissermaßen mit der Ausführung eines Krieges beladene Frontschwein, jung und stattlich, tapfer und mit jenem kleinen Etwas ausgezeichnet, das entscheidend ist und das den mit 21 Jahren bereits reifen Mann zum Kompagniechef macht. Der Mann im Graben und der Oberst vertrauen ihm, er wird's schon machen. Er, der Heros der noch jüngeren Schulgenossen, das Idol der daheim wartenden Schwestern, der Stolz der sich in die Brust werfenden Eltern; der wahre, der personifizierte Held des Vaterlandes: dieser junge Kompagnieführer muß sich permanent unter Alkohol setzen, um erfüllen zu können, was man von ihm verlangt und erwartet, um zu vergessen, was hinter ihm liegt, und nicht daran zu denken, was vor ihm. „Wenn die daheim wüßten, daß ihr Kriegsheros irrsinnig werden würde vor Angst, ohne dauernde Alkoholbetäubung."

Alle, alle lähmt die Angst und niemand da vorne an der Front hat Angst, es zu bekennen. Der um drei Jahre jüngere Schulgenosse, der glücklich in „seine" Kompagnie gekommen ist, findet seinen Freund und sein Idol, zwar als einen kühnen Offizier vor, ohne Zweifel, aber als das Wrack eines aller Ideale verlustig gegangenen, an der Grenze des Irrsinns kämpfenden Pflichtmenschen, ohne Mut und Glauben ans Leben für sich. Noch einige andere realistische Typen bewegen sich neben ihm in diesem Unterstand von St. Quentin. Der verständnisvolle Schullehrerleutnant, der beim Urlaub sich einen Grottengarten bepflanzt, um nicht an den Krieg zu denken und der bei irgendeiner Patrouille vor dem deutschen Graben endet. Der wirkliche Feigling und scharf berechnende Drückeberger auch unter Offizieren. All' die gleichen Figuren, hüben wie drüben, wie an allen Fronten, wie der ganze Krieg. Ein Kriegsfreiwilligenleutnant, seit drei Tagen an der Front, der sich über seinen Freund, den Kompagnieführer, mehr wundert wie über den ganzen Krieg. Ein Granatklumpen hat ihm schon das Rückgrat zerschlagen, aber er ist sich dessen nicht bewußt; sein Gesicht leuchtet in Zuversicht, die im nächsten Augenblick der Tod auslöscht. Alle drei Akte im gleichen Unterstand und eine Handvoll Männer unter sich. Es ist das Gesicht des Weltkrieges.

Zwölf Jahre, so gesteht uns der Autor, hat er sich mit seinem Motiv herumgequält, unfähig, die rechte Perspektive zum Erlebten zu gewinnen. Auf alle dramatische Verwicklung hat der Verfasser verzichtet; mit Recht. Der Stoff an sich ist dramatisch genug, und Sherriff hat ihn meisterlich gestaltet. (Aus dem Proszenium, Berlin.)

JOURNEY'S END
ARNOLD ZWEIG

DIE ANDERE SEITE

Wozu spielen — um damit anzufangen — die Menschen eigentlich Theater? Doch nicht, um auf eine kostspielige Art einander Amüsement zu machen. Dazu ist die Lebenszeit von Schauspielern und Publikum zu kostbar, dieses einmalige Leben auf einem Stück erkalteter Planetenrinde unter einem eisigen Ätherhimmel, der hinter der Atmosphäre beginnt. Sie haben diesen großen und breiten Apparat vielmehr aufgerichtet, um in Bildern und Worten einander das Leben deuten zu helfen, das Rätsel ihres Daseins, diese Frage, die stellen zu können den Menschen vom Tier zu unterscheiden scheint. Hinter jedem gespielten Theaterstück, das der Rede wert ist, pocht diese Frage, wie sie hinter jedem lesenswerten Roman stehen muß. In den großen Dramen, den Meisterstücken der Weltliteratur, pocht sie nicht nur schwach, beherrscht sie vielmehr mächtig den Puls der Dichtung, ist einen ganzen Abend lang zu hören und verkörpert sich in Helden und Geschehnissen. Darum bedeutet uns „Ödipus" so viel, „Hamlet", „Macbeth", „Lear". Aber auch in jenen Unterhaltungsdramen, die irgendwie belangvoll sind, zuckt er schwach, dieser Puls, und erhebt ein schlichtes, wenig kompliziertes, von Problemen eigentlich gar nicht belastetes Stück zum Rang einer wichtigen, rätsellösenden Mitteilung.

Als Mr. Sherriff „Journeys End" schrieb, hatte er wahrscheinlich nur vor, was wir alle vorhatten: ein kleines Stückchen dessen von der Seele los zu werden, was sich in vier grauenvollen Jahren bei uns aufgesammelt hatte. Und so sieht sein Stück auch aus, einfach im Grundriß, langsam und breit in der Art der Entwicklung und im Zuspitzen der Handlung, wenig dichterischer Aufwand. Ein paar Offiziere im Unterstand, ein kleiner überflüssiger Vorstoß, bei dem der Beste von ihnen fällt, ein Stückchen Offensive, bei der es dem Jüngsten an den Kragen geht, und übrig bleibend der männlichste Offizier des Krieges, der seine Furcht mit Whisky herunterspült, den Blödsinn der Anordnungen und Ausführungen durchschauend doch Monat für Monat im Graben aushält, der nicht davon redet, daß er es für sein Land tut, der es aber für sein Land tut und als eine Ruine von Mensch zugrunde gehen wird, wie Hunderttausende zugrunde gegangen sind. . . . . .

Der Krieg mußte auf die Bühne. Sheriff gab mit diesem Stück dem oft entweihten Schaugerüst einen Teil der Wichtigkeit zurück, die es in großen Zeiten hatte. Nicht durch Tiefe und Glanz seiner Gestaltung, aber durch den Instinkt, mit dem er ein paar notwendige Farbflecken hinsetzte und den Menschen zu Hause ausbreitete, was ohne besonderen Aufwand viele Jahre hindurch von den weißen Männern gelitten wurde.

Er hatte den Mut des Dilettanten, der die schwierige Sache des Dramas leichthändig anpackt; und da er erfüllt war von einem lebenswichtigen Impuls, von derjenigen Aufgabe, die für die Literatur der Europäer seit dem Anbruch des neuen Zeitalters 1914 die wichtigste war, kann er das Recht beanspruchen, als Erfüller einer öffentlichen Notwendigkeit höher gewertet zu werden als mancher glänzende und geschickte Stückeschreiber mit noch so literarischen Gaben. . . . . .

Mr. Sherriffs Stück ist ein Werk, das auf schwere politische Aufgaben hindrängt. Die Europäer haben seit langer Zeit wieder einmal große gemeinschaftliche Erlebnisse zu verdauen. Quer durch die Sprachen, die uns trennen, und die Länder, deren Gebirge, Flüsse und Meere uns einschließen, zieht sich ein Reich derjenigen Männer und Frauen, die die vergangenen Schrecken wirklich zu sehen vermögen und entschlossen sind, gegen alle diejenigen zu kämpfen, jeder in seinem Land, deren starrer nationaler Eigensinn es fahrlässigerweise wieder darauf ankommen lassen könnte, den Zusammenbruch aller Gesittung und alles menschlichen Lebenswerte zu wiederholen, nur weil sie nicht imstande sind, ihre eigenen politischen und wirtschaftlichen Leidenschaften zurückzuschrauben und das Wohlergehen aller zur Richtschnur ihres Handels zu machen. Stücke wie „Journey's End" sollten uns allen dabei helfen, denn, Ladies and Gentlemen, wenn Nächstenliebe zu Hause beginnt, wie Sie richtig sagen, beginnt auch zu Hause die Verhütung der großen Brände, in denen unsere Menschheit und alles, was das Leben wertvoll macht, unversehens zugrunde gehen kann. Und darum wünsche ich „Journey's End" auch in diesem Lande den großen Erfolg, den es sich zu Hause verdientermaßen erlebte.

„Journey's End" heißt in Deutschland „Die andere Seite". Es ist nicht ganz deutlich, warum: aber wenn man diesen Titel so gemeint hat, daß hier die andere Seite der kriegerischen Welt gezeigt werden soll, muß dem Publikum klar gemacht werden: dies sei gar keine andere Seite. Es ist einerlei Welt mit der unseres Krieges. Die Trennungslinie zwischen den Seiten läuft ganz anders. Sie führt von jeder Front aus rückwärts und scheidet diejenigen, die in den Krieg gingen, von denjenigen, die sie in die Granaten schickten, selber aber weit vom Schusse blieben. Und auch diese andere Seite sah in England nicht anders aus als bei uns, woraus sich immerhin Tröstliches folgern läßt.

(Aus dem Tagebuch, Berlin.)

JOURNEY'S END
(DIE ANDERE SEITE)

Zehn Jahre nach dem Zusammenbruch der Menschheit ist das Ungeheuer Krieg durchschaubarer, faßbarer, formbarer geworden. Eine Sachlichkeit, die weder neu noch alt, sondern immergültig ist, hat sich

ans Werk gemacht. Das deutsche Buch „Im Westen nichts Neues", das englische „Undertones of War" sind ihre ersten großen Dokumente. Ein Engländer, R. C. Sherriff, hat nun auch die Tragödie des Schützengrabens geschrieben. Dieses Stück: „Journey's End" reißt im Londoner Savoy Theatre alles unwiderstehlich in seinen Bann; nicht nur die Galerie, auch die indifferenten Bürger des Parketts, die vom Kriege eigentlich „gar nichts mehr sehen und hören" mögen.

Es heißt, daß R. C. Sherriff ein Cityclerk sei, der für die alljährlichen Veranstaltungen seines Ruderklubs kleine Stücke verfaßt und dabei sein Talent entwickelt habe. Erfunden oder wahr — diese nicht eben neue Legende vom Dichter, der plötzlich aus Volkesmitte ersteht, ist diesmal sinnreich. Denn Sherriff verzichtet auf alle Literatur, alle Expression, er stellt einfach sechs leibhaftige, wirkliche Menschen auf die Bühne, wie sie da im Halbdunkel ihres Unterstandes von Montag bis Donnerstag die sechzig Stunden vor der großen deutschen Frühjahrsoffensive durchleben. Es sind alle Temperamente unter ihnen. Da ist der ungewöhnlich junge Kommandeur Stanhope, der als „heldisches Vorbild" verehrt wird und selber diesen ganzen Heldenkult haßt, der das Grauen nur durch unmäßigen Whiskykonsum in sich niederringen kann und im Grunde von derselben Feigheit und Todesangst heimgesucht ist wie der Neurastheniker Hibbert. Da ist der beleibte Phlegmatiker Trotter, der die Dinge nimmt, wie sie gerade an ihn herankommen, und mit Tod und Leben gewissermaßen auf Du und Du steht. Da ist der junge Schulbub, der Raleigh, der sich die Front so atemraubend sensationell vorgestellt hat und nun sehr enttäuscht von der scheinbar gemütlichen Ruhe vor dem Sturm ist, bis ihn der Malstrom des Entsetzens allzu bald packt. Da ist vor allem ein Schullehrer, Osborne, Idylliker, Blumenfreund und Familienvater, der gute „Onkel" all seiner Schicksalsgenossen, der Beschwichtiger ihrer Nervenexzesse. Er ist der erste, der aus ihrer Mitte gerissen wird, weil kurz vor dem erwarteten deutschen Angriff ein vermessener Handstreich auf „höheren Befehl" unternommen werden muß.

Seit dem „Florian Geyer" ist vielleicht keine größere Bühnenszene geschrieben worden als jene wenigen Minuten vor Osbornes und Raleighs Aufbruch zum Todesgang, wenn der Ältere, nachdem er schweigend Uhr, Kette und Abschiedsbrief von sich getan, ein letztes Gespräch zum Leben hinüberspinnt und den vom Abenteuer berauschten Knaben mit weiser List in sein Truggespinst einfängt. Bis er dann die halbgerauchte Pfeife aus dem Mund nimmt, sich stumm zusammenrafft und mit dem jungen Kameraden die paar elenden Stufen des Unterstandes emporgeht.

Kein Haßwort fällt. Keine Pose wird produziert. Von den Deutschen heißt es in einem Gespräch: „Germans are really quite decent — — outside the newspapers!" Auch der Krieg wird nicht mit Phrasen verflucht. Und doch gibt es keine stärkere Dichtung gegen den Krieg als dieses Stück geformter Wirklichkeit, das nicht früh genug auf deutschen Bühnen erstehen kann.

C. F. W. Behl (London) im Tagebuch (Berlin).

HUGO VON HOFMANNSTHAL
ZWEI BRIEFE AN RICHARD STRAUSS

ZUM ROSENKAVALIER

Mein lieber Herr Doktor!

Für Ihre lieben Worte, mit denen Sie den Empfang des 1. Aktes und Ihre Zufriedenheit bestätigt haben, danke ich Ihnen aufs herzlichste. Es ist mir eine große Freude, wenn Sie mir so etwas schreiben — und ich kann Ihnen als Erwiderung darauf nur sagen, daß ich mit sehr großer Lust und Liebe mit Ihnen und für Sie arbeite und wirklich mit aller Kraft mich in die Bedürfnisse, Möglichkeiten und Stilgesetze der heiteren Oper hineinzudenken suche — natürlich dann auch, wenn ich bestimmt hoffe, daß etwas herauskommen wird, was gewissen Teilen Ihrer künstlerischen Individualität sehr entspricht (eben in der Mischung von Charakteristisch-Groteskem mit Lyrischem) und was sich Jahre, vielleicht Dezennien, auf dem Repertoire wird zu halten vermögen. Der 3. Akt soll, wie ich hoffe, der allerbeste werden, zuerst frech, dann burlesk, am Schluß zart ausklingend.

Ihr Bedenken, die Arbeit könnte zu fein sein, macht mich nicht ängstlich. Der Gang der Handlung ist ja auch für das naivste Publikum simpel und verständlich: ein dicker, älterer, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem jungen hübschen ausgestochen — das ist ja das non plus ultra an Einfachheit. Die Ausführung aber muß, glaube ich, so sein wie sie ist, nämlich völlig abgehend vom Trivialen und Konventionellen, denn der wirkliche und dauernde Erfolg setzt sich zusammen aus der Wirkung auf die groben und feinen Elemente des Publikums, und die letzteren schaffen das Prestige, ohne das man ebenso verloren ist, wie ohne Populärwirkung.

Einen schauspielerisch wirklich begabten Sänger braucht, streng genommen, nur die Titelrolle. In diesem Genre soll ja der berühmte Leporello spanischer Herkunft ein wahres Genie sein. Auch an der Opéra comique gibt es sicher ein begabtes Individuum dieser Gattung. Und auch an den deutschen wird's sich schon machen lassen. In Wien kann ich mir die Aufführung ganz scharmant denken.

In herzlicher Ergebenheit Ihr

Hofmannsthal.

Rodaun, den 12. Juli 1910.

Lieber Herr Doktor!

Da wir jetzt die gemeinsame Arbeit sozusagen abschließen, so möchte ich Ihnen sagen, daß mir das Zusammenarbeiten mit Ihnen, angefangen von der ersten Besprechung bis zum letzten Brief, einschließlich Ihrer gelegentlichen, sehr wertvollen Einwände, ein großes Vergnügen war, wofür ich Ihnen herzlich danke. Im nun bevorstehenden Laufe der Dinge gedenke ich mich, ebenso wie bei Elektra, durchaus im Hintergrund zu halten und würde jedem Versuche anderer, meinen Anteil an der gemeinsamen Arbeit übermäßig zu betonen, nur ablehnend gegenüberstehen.

Die freundliche Hervorhebung derselben, sobald sie von Ihnen ausgeht, nehme ich natürlich dankbar an. Bahrs Bemerkung über Sophie ist mir, wenn er nur den 3. Akt kennt, irrelevant, denn er hat keinen Schlüssel zu der Figur und ihrer durch ihre Ausdrucksweise gegebenen Charakteristik. Kennte er den 2. Akt, so muß er doch wohl bemerkt haben, daß Sophie über einem Untergrund von naiver Persönlichkeit und Ausdrucksweise immerfort Anempfundenes von sich gibt, teils aus dem Kloster, teils sogar aus dem Jargon des Herrn Vaters. Sie ist ein hübsches gutes Dutzendmädchen, das ist ja der Witz der Sache — der wahre Charme der Ausdrucksweise, ebenso wie der der Persönlichkeit ist bei der Marschallin zu suchen. Eben daß Quinquin bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die erste beste Junge gerät, das ist der Witz, der das Ganze zu einer Einheit macht, die beide Handlungen zusammenhält. Dabei bleibt die Marschallin die dominierende weibliche Figur zwischen Ochs und Quinquin — gegen diese Hauptfiguren tritt Sophie entschieden um eine Stufe zurück. Wie sehr die Frauen, dieser wichtige Teil unseres Publikums, dies so empfinden und das ganze bunte Abenteuer aus dem Gesichtswinkel der Marschallin sehen, mögen Sie aus dem beigelegten Brief einer Dame entnehmen, den ich gelegentlich zurückbitte. Ich lege Ihnen dies besonders ans Herz, jetzt, wo Sie im Komponieren vielleicht bald an die sentimentale Schlußszene kommen, weil es auch der musikalisch geistigen Einheit des Ganzen schaden würde, wenn die Figur der Marschallin zu kurz käme und wenn nicht ein starker Bezug des 3. Aktes auf den Schluß des 1. Aktes die Gemütseinheit sozusagen der ganzen Aventure herstellte.

Ihr herzlich ergebener

Hofmannsthal.

Der Briefwechsel von Richard Strauß mit Hugo von Hofmannsthal, dem die vorstehend abgedruckten Briefe entnommen sind, erschien im Verlag Paul Zsolnay, Wien und Berlin.

M. BAUCHWITZ, STETTIN

FEBRUAR 1930

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

DIE INSTRUMENTATION SCHREKERS „DER SINGENDE TEUFEL"

WALTER GMEINDL

Ideale Instrumentation: Konsequentes Ergebnis aus musikalischem Inhalt. Für einen Musiker von dem eminenten Musikerinstinkt Schrekers also keine willkürliche Angelegenheit, kein Nachzeichnen von bereits einmal Geformten in Instrumental-Linien, keine Bearbeitung, sondern eine Gegebenheit — gegeben unveränderbar mit dem Einfall. Schrekers eigene Worte: „Ich brauche nie Instrumentationsnotizen in meinen Skizzen, da ich die Instrumentation vom Moment der Komposition an völlig genau im Kopf behalte . . ."

Auf den ersten Blick in die eben vollendete Partitur der neuen Oper wird klar, daß sich mit diesem Werk eine entschiedene und höchst bewußte Wendung im Schaffen Schrekers vollzogen hat. Ein neuer Stil auf neuer Basis scheint gefunden. Fraglos, daß hier Inspirationsgrundlage nicht mehr wie im „Tristan" oder in „Salome" ein quasi über die Handlung gespanntes, symphonisch frei sich auslebendes Orchester ist, auf das die Singstimmen cantando oder parlando aufgetragen werden. Hier ist primär, und zwar primär im Einfall der Singstimme: Auf große Strecken etwa ein aus der Sphäre des parlando in die der Melodie gehobenes, breites Rezitativ darstellend, zu dem das Orchester nur das Allernötigste mit wenigen knappen melodischen Linien und den sparsamsten Orchestermitteln aussagt. Oder wieder arios ausladend, vom Orchester begleitet wie ein Lied, wobei aber freilich trotzdem auf motivische, sogar recht umfangreiche leitmotivische Arbeit keineswegs verzichtet wird. Dazwischen dann Chöre in geschlossenen, häufig kontrapunktischen Formen — Fugatos, kanonische Führungen — hier das Orchester schon sehr verselbständigt, den Singstimmen eigen melodisch entgegengeführt, selten nur die Chorstimmen verdoppelnd (wenn, dann freilich höchst charakteristisch, wie in einem kleinen Chorsatz, in dem die vier kanonisch geführten Stimmen ausschließlich von pizzikatos gestützt werden).

Völlig freie, sinfonische Form annehmend die Zwischenspiele. Hier wird das Orchester Träger der Handlung: Das Wort ersetzend in stummen Szenen, selbst handelnd in den Verwandlungsmusiken. Auch hier häufig kontrapunktische Formen: Eine Passacaglia, Fugatos, am Schluß des II. Aktes sogar eine große Doppelfuge. Völlig ausgeschaltet dagegen alles Duett-Terzettartige.

Erscheint so die Struktur des Ganzen gegenüber den früheren Werken einschneidend verändert, so ist es noch mehr die Struktur des Orchesters. Schon rein technisch handhabt Schreker das Orchester ganz anders: Nicht mehr Vielfarbigkeit der Linien durch Verdoppelung in den einzelnen Gruppen, sondern Holz, Streicher, Blech in gesonderten Linien einander scharf entgegengestellt. Das Wagnersche Prinzip der Melodieteilung fast gänzlich ausgeschaltet, sehr zu Gunsten der Einheitlichkeit der Thematik. Nicht mehr Ineinanderfließen der Stimmen, allmähliches Eintreten der Gruppen, sondern plötzliche schroffe Gegenüberstellung von ganzen Komplexen in Streichern, Holz, Blech. Die früher bei Schreker so häufige Teilung der Streicher auf ein verschwindendes Maß zurückgeführt, jene Farbenklänge — so recht Erfindung Schrekers (auskomponiertes, sublimst differenziertes Tremolo) — fast verschwunden.

Akkorde werden nicht mehr klanglich gemischt instrumentiert, sondern in gegensätzlichen Farben: ein sechsstimmiger Akkord beispielsweise von oben nach unten in zwei Flöten, zwei gestopften Hörnern, zwei Posaunen. Die ganze Instrumentation überhaupt wesentlich erhärtet, klanglich herber, schärfer: Eine Gesangsmittelstimme, früher sicher den Celli, Bratschen, Horn überlassen, wird heute in Trompete und Posaune gelegt.

Gänzlich verändert ist die Rolle der Harfe: Für Schreker früher das ausgesprochen romantische, rauschende Arpeggien-Instrument, ist sie ihm jetzt seltenes Mittel, um mit einem einzelnen Ton ein graues Orchester aufleuchten zu lassen, dem Baß in langsamen Noten fortschreitender Kontrabässe pizzikatoartig schärferen Rhythmus zu geben, in Oktaven eine Staccato-Melodie von Geigen zu begleiten, Bläsermittelstimmen zu stützen, kurze akkordische Schläge von Trompeten und Posaunen — einen betrunkenen Ritter zeichnend — durch ihr Arpeggiando schwulstig-bombastisch zu färben, eine kecke Trompetenmelodie noch kecker erklingen zu lassen.

Am deutlichsten naturgemäß die Veränderung der Instrumentation in breiten, rezitativartigen Partien: Erstes Ziel war hier: Verständlichmachung des Sängers, damit der Handlung. Schreker instrumentiert darum hier völlig kammermusikalisch. Auffallend die sehr subtile Behandlung der Streicher: Auf gedehnten Akkorden — meist mit weit gespannter melodischer Oberstimme — sorgfältigste Verteilung von crescendo, decrescendo, marcato, sforzato. Der ganze Streichkörper dadurch höchst ausdrucksbeweglich und nervös verfeinert, möglich, mit ihm jeder Regung zu folgen, feinste Gefühlsabstufung darzustellen. (Ein kleines Sforzato auf einem Pianissimo-Akkord von Streichern ist eben gegebenenfalls ein viel schärferer Akzent, als das schärfste Sforzato im Fortissimo-Tutti.)

Im Streben nach Deutlichkeit des Sängers bleibt denn auch an erregteren Stellen alles Forte eine relatives: Das Forte einer Oboe, eines Hornes, das Forte scharfer Einzelakzente, sogar mehrerer Blechbläser, aber nie dickes Massenforte. Erfolg dessen, daß die Singstimme stets ganz frei daliegt — ungedeckt, aber gehoben durch das Orchester. Man kann wohl sagen, daß Schreker hier ein Maß von Durchsichtigkeit eines großen Opernorchesters erreicht hat, wie in keinem seiner Werke bisher. Auch die gesamte Charakterisierung ist sehr viel sparsamer geworden: Wenn etwa Schreker den Wahnsinn von Amandus' totem Vater mit einigen hohen, schneidend in Streichern und Holz instrumentierten Akkorden erschreckend deutlich werden läßt; oder der Mönch Kaleidos

von den „riesigen Pfeifen" der Orgel spricht und im Orchester ein kurzes Motiv von Baßklarinette und Kontrafagott erscheint: eine erschöpfende und verblüffend einfache Lösung. Oder wie der Klang der verstummenden kleinen Schnarrorgel im Orchester weitergeführt wird durch systematische Verdoppelung der vier Linien in Streichern und Holzbläsern; oder bei Alardis seherischer Schilderung vom Aufruhr der Heiden, von Brand und Mord, das Orchester aus zwei Klarinetten mit einer schnellen Staccato-Quartenfigur, einer Trompete als Baß und großer Trommel besteht.

Als Stellen von besonders markanter Instrumentation wären noch zu nennen: Der höchst brutalisierte, kriegerische Marsch der Heiden im I. Akt mit seinen zuschlagenden Trompeten und Posaunen und dem Thema in sämtlichen Streichern. Die Szene im II. Akt beim Herannahen des Zuges der Heiden, die „den Tod austragen": ein tiefer, engliegender Akkord der Hörner und Fagotte, über acht Partiturseiten ostinat, leise pochend wiederholt, begleitet von rhythmischen „fusées" der Kontrabässe — darüber auf der Szene die flach-ordinäre Querpfeifenmusik des Zuges. Das seltsam zuckende, erwachend frühlingshafte „Lätare" — Motiv in den Holzbläsern, das sich im Verlauf zu einem wuchtigen Höhepunkt steigert. Endlich im III. Akt die große Szene im Dom, mit ihren gellenden hohen und feierlich tiefen Glockenchören, den liturgischen Gesängen der Mönche, der mächtig präludierenden Orgel („Der singende Teufel"), den hereinpfeifenden grellen Marschrhythmen der anrückenden Heiden und mit ihrer Klimax im Versagen der mild versöhnungsvollen, himmlischen Stimmen der Orgel und des Zusammenbruches ihres Schöpfers der Höhepunkt des Werkes.

Mit all dem hat Schreker sich wohl ein Orchester geschaffen, das imstande sein wird, alle seine Absichten restlos zu verwirklichen: Der Sänger endlich wirklich hörbar, damit die Handlung klar verständlich, der Klang des Orchesters gestuft vom Kargsten, Herbsten bis zu größter Pracht, vom Zartesten bis zu brutalsten Kraftäußerungen — das Orchester eines meisterlichen Könners.

GOETHE ÜBER DEN SPIELPLAN

Ich habe in meiner langen Praxis als Hauptsache gefunden, daß man nie ein Stück oder gar eine Oper einstudieren lassen solle, wovon man nicht einen guten Success auf Jahre hin mit einiger Bestimmtheit voraussieht. Niemand bedenkt hinreichend das Aufgebot von Kräften,

die das Einstudieren eines fünfaktigen Stückes oder gar einer Oper von gleicher Länge in Anspruch nimmt. Es gehört viel dazu, ehe ein Sänger eine Partie durch alle Szenen und Akte durchaus innehabe, und sehr viel, ehe die Chöre gehen, wie sie gehen müssen. Es kann mich gelegentlich ein Grauen überfallen, wenn ich höre, wie leichtsinnig man oft den Befehl zum Einstudieren einer Oper gibt, von deren Success man eigentlich nichts weiß und wovon man nur durch einige sehr unsichere Zeitungsnachrichten gehört hat.

Und dann, ist einmal ein gutes Stück oder eine gute Oper einstudiert, so soll man sie in kurzen Zwischenpausen solange hintereinander geben, als sie irgend zieht, und irgend das Haus füllt. Dasselbe gilt von einem guten älteren Stück oder einer guten älteren Oper, die vielleicht seit Jahr und Tag geruht hat und nun gleichfalls eines nicht geringen erneuten Studiums bedurfte, um wieder mit Success gegeben werden zu können. Eine solche Vorstellung soll man in kurzen Zwischenpausen gleichfalls so oft wiederholen, als das Publikum irgend ein Interesse daran zu erkennen gibt. Die Sucht, immer etwas Neues haben und ein mit unsäglicher Mühe einstudiertes gutes Stück oder Oper nur einmal, höchstens zweimal sehen zu wollen oder auch zwischen solchen Wiederholungen lange Zeiträume von sechs bis acht Wochen verstreichen zu lassen, wo denn immer wieder ein neues Studium nötig wird, ist ein wahrer Verderb des Theaters und ein Mißbrauch der Kräfte des ausübenden Personals, der gar nicht zu verzeihen ist.

In Italien gibt man eine und dieselbige Oper vier bis sechs Wochen lang jeden Abend, und die italienischen großen Kinder verlangen darin keineswegs eine Änderung. Der gebildete Pariser sieht die klassischen Stücke seiner großen Dichter so oft, daß er sie auswendig weiß und für die Betonung einer jeden Silbe ein geübtes Ohr hat. Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine „Iphigenie“ und meinen „Tasso“ zu geben; allein wie oft? Kaum alle drei bis vier Jahre einmal. Das Publikum findet sie langweilig. Sehr begreiflich. Die Schauspieler sind nicht geübt, die Stücke zu spielen, und das Publikum ist nicht geübt, sie zu hören. Würden die Schauspieler durch öftere Wiederholung sich in ihre Rollen so hineinspielen, daß die Darstellung ein Leben gewönne, als wäre es nicht eingelernt, sondern als entquölle alles aus ihrem eigenen Herzen, so würde das Publikum sicher auch nicht ohne Interesse und ohne Empfindung bleiben.

Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja, ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine

legen. Ich schrieb meine „Iphigenie" und meinen „Tasso" und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Dutzend Stücke wie die „Iphigenie" und den „Tasso" geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein, wie gesagt, es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.

(Aus Eckermann „Gespräche mit Goethe", 1825.)

DIE HEILIGE FLAMME

Ein Schauspiel seelischer Unterströmungen! Diese seelischen Unterströmungen münden in eine stille Tragödie. Eine Tragödie heldischen Duldens, die abgelöst wird von einer Tragödie heldischen Handelns. Wie Oswald Alving die Mutter bittet, wenn über ihn das Furchtbare hereinbricht, ihm den letzten Liebesdienst zu tun, so hier. Wenn ihm das Leben unerträglich wird, nicht weil der Körper, weil die Seele schmerzt, dann soll auch hier die Mutter für den Sohn die heilige Erlöserin werden. Bei Maugham steht die Opfertat fast am Anfang. Bei Ibsen ist die höchste Tat der Mutterliebe tragischer Ausklang — bei Maugham macht sie erst Leidenschaften und Konflikte offenbar. Der Sohn stirbt in der Nacht. Der Krankenschwester gebietet die Pflicht, den ihr Gewißheit bedeutenden Verdacht auszusprechen: er ist keines natürlichen Todes gestorben. Wer aber ist des Mordes schuldig? Seelische Unterströmungen führen die Krankenschwester auf falsche Fährte: sie hat den Pflegling geliebt, und diese Liebe macht sie blind. Ihr steht es fest: Mörderin ist seine Frau. Von „Pflicht" spricht sie — aber verschanzt sie sich nicht bloß hinter dieses kalte Abstraktum und ist nicht der wahre Beweggrund ein heißes leidenschaftliches: Liebe zum Toten, die nun sich wandelt in eifersüchtigem Haß gegen die vermeintliche Mörderin?

Der zweite Akt, starker Spannungen voll, ist der Kampf der Kühlheit heuchelnden, von Leidenschaft gespannten Anklägerin wider die erzweifelt und — wir fühlen es — aus Schuldlosigkeit sich Wehrende. Hier münden die seelischen Unterströmungen in einer Tragödie fast kriminellen Charakters.

Im Schlußakte aber münden sie in die stille Tragödie: wenn die Mutter die Spannung löst, die Beichte ablegt von ihrem heldischen

Handeln. Und damit die Anklägerin in die Knie zwingt. Und damit erweist, daß sie des Sohnes würdig. Des Sohnes, der, da er im tastenden Gespräch mit der Frau die Gewißheit vorahnte, daß sie einem anderen gehört, sein für sie (und ihn) wertloses Leben wegwirft.

Ein seelisches und ein (fast) kriminalistisches Drama. Seine kultivierte Feinheit liegt im innigen Ineinander dieser Elemente, von denen man meinen sollte, sie müßten sich abstoßen, fliehen. Indessen sie hier sich überzeugend, künstlerisch verbinden, vereinheitlichen.

(Aus den „Westdeutschen Bühnenblättern".)

DER CHARGENSPIELER

Mittags zwischen eins und drei
alles Licht in sich begrabend
steht die große Bühne frei
mit dem Aufbau für den Abend.
Herrlich, so allein zu sein!
Frisch gezagt ist halb entronnen
und ich fange an, mich (ganz allein!)
in der Finsternis zu sonnen.
Fühle süß, wie mein Talent sich
rasch wie ein Gerücht verbreitet
und ein Teil des Körpers trennt sich
fühlt sich Tell und marquiskeithet,
stiert als Philipp, schwärmt als Posa
unterstützt von eigner Prosa.
Mittags zwischen eins und drei,
alles Können in sich habend,
schwimmt sich meine Seele frei
in dem Aufbau für den Abend.
Abends dann, so kurz nach zwanzig,
ahnt kein Mensch, was hier passiert,
und so rührt auch keine Hand sich,
meld' ich, Herr, es ist serviert! W. F.

(Aus den Darmstädter Bühnenheften.)

AUS EINEM ALTEN MUSIKLEXIKON

Comoedie hat ihren Namen von Ort und Gesang. Denn man gieng oder fuhr anfänglich in einem Dorfe oder Flecken herum, machte eine Music, und eine eintzige Person sung darin. Nach der Zeit nahm man sich die Freyheit, die Laster der Leute durchzuhecheln, und da beschmierte sich einer das Gesicht mit rother oder anderer Farbe, hing sich ein Täffelchen vor die Brust, darauf stunde der Nahme derjenigen Person, die er agirte, und striegelte also die Laster durch; wie aber dieses den Leuten unerträglich ward, so schaffte man dieses ab, und wurden hernach selbst gedichtete Erzaehlungen gemacht, welche mit der Zeit nach und nach, mit mehr Personen, Music und variationibus ausgezieret worden, bis endlich die Comoedie aus 5 Actibus und verschiedenen Scenen bestanden, wobei es auch geblieben.

Fanfare, eine Pièce, welche zwar Lermes und Prallens genug machet, sonsten aber wenig nach Kunst schmecket.

Rumsey, aus Marmonshire in England gebürtig, ein guter Phylosophus, auch im Baumpfropffen und in der Music wohl erfahren; weil er mit Flüssen sehr incomodirt war, erfand er ein Instrument von Fischbein, den Schlund und Magen damit zu reinigen, wovon die sogenannte Magenbürste ihren Ursprung haben mag.

Diese originellen Angaben entstammen dem im Jahre 1732 erschienenen Musiklexikon von Johann Gottfried Walthern, Fürstlich Sächsischem Hofmusikus nnd Organist an der Hauptpfarrkirche St. Petri und Pauli in Weimar.

MUSIKERANEKDOTE

Anton Bruckner und Johannes Brahms, die in Wien mehr durch Schuld ihrer Parteigänger als durch eigne Veranlassung in ein wenig erfreuliches Konkurrenzverhältnis gedrängt worden waren, waren nicht nur als Musiker Rivalen, sondern auch als — Sportsleute. Beide waren nämlich vorzügliche und ausdauernde Schwimmer. Eines Tages nun erzählte man Bruckner, Brahms, der sich besonders als Taucher auszeichnete, sei so und so lange unter Wasser geschwommen. Bruckner staunte, aber bald verschwand er im Wasser. Beängstigend lang blieb er verschwunden. Endlich tauchte er wieder auf, schnaubend und voll Verwunderung rufend: „Ja, der Brahms!“

M. BAUCHWITZ, STETTIN

MÄRZ 1930

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

KEINE FEUERSGEFAHR IM STADT-THEATER

Jeder Stadttheater-Besucher soll sich darüber im klaren sein, daß beim Ausbruch eines Feuers stets nur das Aufkommen einer Panik gefährlich ist. Sollte es wirklich einmal während der Vorstellung zu einem Brande auf der Bühne kommen, so wird es der anwesenden Feuerwache immer gelingen, den eisernen Vorhang so rechtzeitig herunterzulassen, daß das Publikum das Theater in voller Ruhe und gefahrlos verlassen kann. Bei den in den letzten Jahren abgebrannten Theatern des Auslandes waren nur deshalb große Menschenverluste zu beklagen, weil völlig unzureichende Sicherheitsvorkehrungen getroffen waren, oder weil der bauliche Zustand des Theaters ein äußerst mangelhafter war. Die feuerpolizeiliche Beaufsichtigung der Theater ist in Deutschland derart scharf, daß das Publikum sich dem Genuß des Theaterbesuches in ungestörter Ruhe hingeben kann. Die schnelle Entleerung des Stadt-Theaters ist durch zahlreiche Ausgänge sichergestellt. Die Gefahr eines Brandes im Zuschauerraum ist außerordentlich gering.

Selbst wenn ein Brand im Zuschauerraum ausbrechen sollte, so kann er durch das Fehlen von leicht brennbaren Stoffen zunächst immer nur einen so geringen Umfang annehmen, daß eine Gefährdung der Besucher unmöglich eintreten kann. Für alle Fälle beachte man folgende Verhaltungsmaßregeln:

Der Zuschauerraum läßt sich ohne Unfall in wenigen Minuten räumen, wenn man ruhig und bedacht handelt.

Man nehme seinen Platz auf dem kürzesten Wege ein, damit man den nächsten Ausgang und den kürzesten Weg zu diesem kennenlernt. Man verlasse seinen Platz stets ohne Drängen und Schreien auf dem kürzesten Wege. Man hole im Gefahrsfalle niemals seine Garderobe. Bei Stauungen an Türen, Treppen und auf Fluren dränge man niemals nach vorwärts, sondern drücke eher nach rückwärts. Man behindere die Feuerwehr nicht bei ihren Rettungsarbeiten, sondern räume das Theater und die Straßen um das Theater. Zahlreiche Schutzmaßnahmen sichern jedem Besucher gefahrlosen Besuch, wenn er obige Vorschriften befolgt. Der eiserne Vorhang beseitigt jede Gefahr von der Bühne her. Feuerwehr, Polizei und Arzt sind bei jeder Vorstellung im Hause.

AUS DER GESCHICHTE DES SCHAUSPIELERSTANDES

Im kaiserlichen Rom wurden die meisten Schauspieler zu den Sklaven gezählt. Der Herr besitzt den Schauspielersklaven wie er Ochsen und Hühner und totes Eigentum besitzt. Das Recht dieses Schauspielersklaven wird auf eigentümliche und eigensüchtige Art geschützt. Es könnte dem Sklavenhalter einfallen, seinen versklavten Schauspieler zu anderen als reinen Schauspielerdiensten zu gebrauchen. Das ist aber nicht gestattet. Nur ist es nicht etwa verboten, damit das Menschen- und Arbeitsrecht des Schauspielers nicht geschädigt wird, nein, nur ein Sachenrecht soll geschützt werden. Der Sklavenherr könnte sterben. Seinem Erben fällt zusammen mit der übrigen Habe auch dieser Schauspielersklave zu; der Erbe vermeint, und das römische Bürgerrecht stärkt und schützt ihn in seinem Glauben, einen Schauspielersklaven zu empfangen. Er muß jedoch wahrnehmen, daß er nur einen Sklaven mit den Fähigkeiten eines Badedieners überkommen habe. Und solches darf nicht geschehen.

Es ist Regel bei den reichen Römern, daß sie sich eine ganze Truppe von Schauspielersklaven halten. Es tötet jemand einen dieser Sklaven. Was geschieht? Dann wird der Totschläger oder Mörder nicht wegen eines Kriminalverbrechens angeklagt, sondern nur wegen güterrecht-

licher Schädigung, beigebracht dem Eigentümer der Sklaventruppe. Der Totschläger muß Ersatz leisten, als wenn er eine Ziege, eine Gans oder ein Maultier aus einem Gespann getötet hätte. Aus solchem Sklavenstand der Schauspieler werden alle anderen Rechtsregeln abgeleitet.

✣

Der Schauspieler darf nicht Soldat sein. Er darf weder sich selbst noch einen Dritten vor dem ordentlichen Gerichte vertreten. Wird ein Schauspieler bei einem Ehebruch im Hause des Gatten selber ertappt, so darf er ohne Verzug erschlagen werden. Wer Soldatendienstpflicht übt und die Bühne betritt, hat sogleich sein Leben verwirkt.

✣

Im kaiserlichen Rom durfte eine Schauspielerin keine Geschenke annehmen. Die versklavte Frau durfte sogar gemartert werden, damit sie bekenne, irgendwelche Geschenke empfangen zu haben. Ergab sich, daß Anbetung und Ergebenheit sie wirklich beschenkt hatten, so mußte sie schleunigst alle Kostbarkeit zurückliefern.

✣

Der erfindungsreiche deutsche Gesetzgeber des Mittelalters half sich auf sehr witzige Art, um das Mißtrauen der Masse gegen den „Spielmann", den Urvater der heutigen Bühnenkünstler, nicht zu beleidigen und gleichzeitig doch den Buchstaben des Rechtsgutes unverletzt zu lassen. Das Schlagen eines Spielmannes war Gewohnheit. Er ging zum Richter. Dem Spielmann wurde Recht gegeben. Verurteilt wurde der schlagende Mann aus dem Volke. Aber es wurde ein haarscharfer Unterschied gemacht zwischen dem Recht des Spielmanns und dem Recht des vollsaftigen Bürgers. Wer mit Unrecht einen anderen leiblich kränkt, der soll von dem Geschädigten wieder leiblich gekränkt werden. So wurde im deutschen Recht angeordnet. Das Recht half sich aber, indem es den Bürger, der zugeschlagen hatte, in die Sonne stellte. Der lebendige Mensch warf einen tanzenden Schatten an die Wand. Dann durfte der Spielmann einen Prügel nehmen und an dem Schatten nach Herzenslust jederlei Strafe vollziehen.

✣

Dem berühmten Magister Velthen, einem der Ahnherrn des Theaters in seiner heutigen Form, der 1685 in Dresden der erste deutsche Hoftheaterdirektor wurde, verweigerten die Priester das Heilige Abendmahl.

✣

Aus einer Chronik des Jahres 1692 entnimmt man, daß die Sitte, die Schauspieler mit faulen Eiern und Äpfeln zu bombardieren, sich eingebürgert hatte. Die Geschosse wurden bald weniger nahrhaft und gefährlicher. Darum ordnete Ludwig der XIV., der seine Schauspieler

ehrte, an, daß auf ein Jahr und einen Tag ins Gefängnis wanderte, wer mit Steinen und Pulver auf die Bühne schoß.

✣

Fräulein Coleman, die um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts als erste Frau das englische Theater betrat, wurde ein Ungeheuer genannt, das „nicht wert sei, der menschlichen Gesellschaft anzugehören". Selbst König Karl II. von England wurde verflucht, weil er dieser mutigen Dame seinen Schutz nicht versagte.

✣

Friedrich Wilhelm I., der Preußenkönig, konnte an französischen Schauspielern, die in seiner Hauptstadt gastierten, keinen Gefallen finden. Er jagte sie fort, er ließ ihnen ihre Kleider nehmen, und noch lange nachher sah man Unter den Linden Bettlergesindel, das in zerlumpten Göttergewändern steckte und die Hand dem Almosen entgegenhielt. Der König hatte einfach angeordnet, daß man die Bettler mit der Schauspielertracht ausstaffiere.

✣

„Thaliens Diener schützt kein Stift, kein Invalidenhaus,
Und kümmerlich sah es um ihrer Tage Abend aus!
Die Furcht, Ihr Gönner, wird uns nunmehr benommen,
Wer spart, der hat! — So denken wir
Durch unsrer Gönner Huld ein Sümmchen zu ersparen,
Womit wir uns in spät'ren Jahren,
Im Alter und in Krankheit decken können. —"

Mit diesen Versen begrüßte der Freimaurer Großmann am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Eröffnung der Leipziger Pensionskasse.

✣

Am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts holte der Neustrelitzer Profoß die Schauspieler, die ihre Rollen nicht gelernt hatten, ins Gefängnis. Dort saßen die Eingesperrten und lernten. Hatten sie ihre Aufgabe erledigt, dann durften sie den Büttel rufen. Sie mußten dem Wachmann ihre Rolle aufsagen. Gelang es, dann durften sie wieder in die Freiheit hinaus.

✣

Eine Dame des Berliner Hoftheaters hatte einer Kollegin eine Puderquaste an den Kopf geworfen. Sie mußte dafür zwei Tage Haft in einem Kanzleizimmer absitzen.

✣

„Gegen die Schicklichkeit wird oft auch bei den besten Bühnen gesündigt, besonders bei Eß- und Trinkszenen, so manche Schauspieler meinen, sie müßten wirklich trinken, wenn davon gesprochen wird,

wirklich rauchen, wenn sie es vermittels einer Tabakpfeife nur zu tun scheinen sollen, wirklich knallen, wenn sie eine Peitsche als Requisite tragen. Es wird daher weder Trink- noch Eßware als Requisite geliefert, wo es mittels undurchsichtiger Becher, Flaschen oder anderer Gefäße und Anordnung vermieden werden kann, und soll im nötigen Falle für vorgeschriebene Fleischspeisen und dergleichen nur eine Bäckerei vorhanden sein. Sollte ein Darsteller das Publikum auf diese Surrogate absichtlich aufmerksam machen, so wird er mit einem Reichstaler und acht Silbergroschen bestraft."

✣

„Außer der Vorschrift des Verfassers darf nicht geküßt werden. Es darf nicht geschehen, daß man ein Frauenzimmer zu sich hinaufhebt und küßt. In keinem Fall muß ein Mann ein Frauenzimmer auf den Mund küssen. Hat der Verfasser den Kuß mit der Handlung verknüpft, so küsse man die Wange oder Stirn. Wer gegen einen dieser Punkte handelt, zahlt acht Groschen Strafe."

Zusammengestellt nach Max Hochdorf: „Die Deutsche Bühnengenossenschaft". (Klepenheuer, Potsdam, 1921.)

BEDINGUNGEN, UNTER DENEN EIN VATER BEFUGT IST, SEINEN SOHN BÜHNENKÜNSTLER WERDEN ZU LASSEN

1. Wenn der Sohn groß genug ist, und bei allen Jugendspielen immer als der Vorlauteste, dagegen bei den Schularbeiten als der Kleinlauteste erscheint.
2. Wenn der Vater noch einen anderen Sohn besitzt und gewiß ist, an diesem Freude zu erleben.
3. Wenn der Sohn dem Vater alle Tage versichert, daß er ungeheuer viel Talent besitze, und der Vater davon überzeugt ist.
4. Wenn der Vater ein schwacher Mann ist und seinen Kindern nichts abschlagen kann.
5. Wenn der Sohn sehr arrogant ist.
6. Wenn der Sohn schon liederlich ist, damit sich der Vater nicht grämt, wenn er's später bei einer Truppe wird.
7. Wenn der Vater überzeugt ist, daß der Sohn keine krummen Beine hat, und ganz sicher ist, daß er sich nach dem ersten Briefüberreichen auf der Bühne Künstler nennen wird.
8. Wenn der Sohn neidisch ist und die Lippen zusammenbeißt, sobald ein Anderer gelobt wird.
9. Wenn der Sohn starke Fäuste hat, damit er, wenn er schlecht gespielt, den Rezensenten durchprügeln kann, der von ihm zu schreiben wagt: „Herr X. war heute nicht besonders," oder eine ähnliche geistreiche Phrase.

10. Wenn der Sohn sehr klug ist.
11. Wenn der Vater sehr dumm ist.
12. Wenn der Sohn sehr dumm ist.
13. Wenn der Sohn nach der ersten Probe sagt: „Die Rolle spielt mir Keiner nach!"
14. Wenn der Sohn schwört, daß er sich nie verheiraten wolle.
15. Wenn der Sohn bei der ersten Rolle nachsieht, wieviel Abgänge in derselben sind.
16. Wenn der Sohn den undankbarsten Charakter hat, der dem Vater jemals vorgekommen.
17. Wenn der Sohn die Gewohnheit hat, niemals Schulden zu bezahlen.
18. Wenn der Vater eine Frau hat, und diese es durchaus haben will.
19. Wenn der Vater schon graue Haare hat.
20. Wenn der Sohn lesen und schreiben kann und das Conversations-Lexikon besitzt.
21. Wenn der Vater garnichts Anderes weiß, was der Sohn werden könnte.
22. Wenn der Sohn bereits fortgelaufen ist und sich bei einer Truppe engagiert hat.
23. Wenn der Sohn heiser werden kann.
24. Wenn der Vater todt ist.

(Aus dem „Almanach für Freunde der Schauspielkunst" auf das Jahr 1838, herausgegeben von L. Wolff Souffleur des Kgl. Theaters, dem Vorgänger des heutigen Bühnen-Jahrbuchs der Bühnengenossenschaft.)

MONOLOG EINES REDAKTEURS

GREGOR PIORKOWSKY

Eine leichte Kost, die uns Bruno Frank da zurecht kocht
(Aus einer Kritik)

Wo ist denn die Schere hingekommen? — — — — Der Kleister ist auch wieder eingetrocknet! — — — — Wissen möcht ich, wie ich mich auf geistige Arbeit konzentrieren soll, wenn meine Requisiten nicht zur Hand sind.

Wenn die Müller morgen kommt, muß ich ihr mal gehörig den Kopf waschen. Die Unordnung auf meinem Schreibtisch muß aufhören. Einen Zuchthausparagraphen müßte man auf diese Schlamperei erfinden! Und auf manches andere noch.

Der Hugenberg hat gar nicht so unrecht. Ich hab ja auch sowas Ähnliches geschrieben. Damals, in der Kritik zu „Kabale und Liebe". Na, heute will ich milder schreiben. War auch wirklich sehr hübsch, dieses „Grand Hotel". Reizendes Stück, wird sicher ein gutes Geschäft werden. Sag ich ja immer, amüsieren wollen sich die Leute, wenn sie schon auf ihre Freikarten ins Theater gehen.

Wer ist doch gleich der Autor? — — — Ach ja, richtig, Frank! Von dem hab ich doch schon mal was gesehen? — — — Na, wird mir schon einfallen.

Ein paar zugkräftige Überschriften brauch ich noch für die erste Seite. Front page nennt man das in Amerika. Interessantes Land und Zeitungen von Format — — — sooo groß! Müßte mal hinmachen, natürlich nicht für immer, bloß so zur Informeschen. Ganz gut kann ich noch englisch, in der Schule hab ich noch besser gekonnt. Jetzt ist mir auch der Titel eingefallen. Merkwürdig, ich denke an Amerika und da fällt mir der Titel — — — müßte mal einen Arzt fragen, wie das zusammenhängt. Die sind ja jetzt sehr fortgeschritten in der Psychoanalyse.

„Karl und Anna!", natürlich, das ist doch auch von Frank und lief in der vorigen Saison. Sissen, sagt man in England und in gebildeten deutschen Kreisen kommt das auch schon auf. Die Welt wird eben polyglott auf dem Wege zu Paneuropa.

Also „Karl und Anna" ist auch von dem, drum kam mir der Stil gestern abend schon so bekannt vor, obwohl es diesmal nichts Patriotisches war. Da hat doch voriges Jahr dieser freche Kerl, der Sehnert, noch den pazifistischen Artikel zu geschrieben! Dem sollte man auch endlich das Handwerk legen. Seine Artikel kennt man doch sofort heraus, wenn er auch manchmal unter Pseudonymen schreibt. Macht er ja doch bloß dem Tucholsky nach. Kulturbolschewismus können wir hier gerade noch brauchen. Dann schon lieber gut bürgerliche Lustspiele, obwohl patriotisches — — — — — — gut daß mir dabei noch einfällt, daß „Zwölftausend" auch von Frank ist. Na, Vaterländisches hat er diesmal nicht hineingebracht — — — aber das macht nichts. Erst im Lustspiel kann der wahre Dichter beweisen — — — halt, ein glänzender Satz für den Anfang. Also:

„GRAND HOTEL von LEONHARD FRANK!"

Komischer Name. Hieß so nicht auch der kleine Glatzkopf, den ich beim Stiftungsfest kennengelernt habe? Nein, der hieß ja Rudolf, hatte aber auch irgendetwas mit dem Theater zu tun. Bei Ullsteins ist er jetzt, glaub ich. Dusel haben die Leute, direkt beneidenswert. Und ich muß hier Kritiken . . . . . .

Wo ist nur das Programmheft hingekommen? Daß man dafür noch Geld ausgeben muß. Und wenn man so ein Heft mal braucht, ist es verschwunden. Das hat sicher die Müller mit nach Hause genommen. Meinetwegen, soll sie was tun für ihre Bildung. Wenn ich mal eine besonders sensationelle Überschrift brauche, finde ich das Heft sicher in einem alten Jahrgang des „Neuen Wiener Journals". Wenn nicht doch die Müller — — — — das Tintenfaß könnte die Schlampe auch aufgefüllt haben. Jetzt muß mir glücklich auch noch eine Faser in die Feder kommen, wo ich anfangen will. Also nochmals den Titel:

„GRAND HOTEL von RUDOLF LEONHARD!"

Vorhin wollte ich doch etwas Anderes schreiben . . . wie komme ich denn auf den Namen? Wenn das Programmheft zu finden wäre, brauchte ich mir jetzt den Kopf nicht zu zerbrechen. Aber das kommt davon, daß die Schere und der Kleistertopf . . . na, abrechnen werde ich mit der Müller. Überhaupt, was hat jetzt noch die Teetasse auf meinem Schreibtisch zu tun? Verdammte Schlamperei — — — — so, jetzt ist mir leichter. Kann die Müller morgen eine neue kaufen. Aber die werd ich ihr vom Lohn abziehen! Gott sei Dank! Leichter ist mir.

Systematisch nachgedacht. „Karl und Anna" ist von Frank — — das hab ich bestimmt in Erinnerung. Bei „Zwölftausend" werd ich mich auch nicht täuschen und dann — — — — natürlich, daß mir nicht schon früher der Gedanke daran gekommen ist — — — Frank hat doch schon mal so ein elegantes Gesellschaftsstück geschrieben. Selbstverständlich doch: „Perlenkomödie!" Natürlich hat das seine Richtigkeit mit Frank und ich kann endlich anfangen. Also:

„GRAND HOTEL von BRUNO FRANK!"

(die Szene wird dunkel. Ein Schnurren und Flimmern hebt an und auf der weißen Wand vor dem Schreibtisch erscheint der neueste Tonfilm. Ein riesiger Lorbeerkranz wird sichtbar. Es kommen die Schriftsteller Leonhard Frank, Rudolf Frank, Rudolf Leonhard, Bruno Frank und Paul Frank. Paul Frank mit einem dicken Manuskript unter dem Arm, auf dem „GRAND HOTEL" zu lesen ist. Paul Frank weint leise vor sich hin und dicke Tränen kullern ihm über die Backen, während alle anderen in ein drohendes Murren ausbrechen. Aber da die Synchronisierung wie gewöhnlich nicht funktioniert, ist nichts zu verstehen.)

(Aus den Saarbrücker Theaterblättern.)

ANEKDOTE

Girardi erlebte bekanntlich zwei Jahre vor seinem Tode die Ehrung, ans Burgtheater engagiert zu werden. Das bedeutete für den mundartlichen Künstler, dem sich die Tore schriftdeutscher Feierlichkeit öffneten, eine Art Vorrückung aus dem Parlament ins Herrenhaus. Als ihn Journalisten befragten, wie er diese Ehrung aufnähme, erwiderte er: „S'halt eine noble Aufbahrung!" — Sprichwörtlich wurde die Antwort, die Girardi einem ihm auf der Straße um ein Darlehen ersuchenden Bekannten gab: „Nein, mein Lieber, wissen's, san wir lieber gleich bös!"

M. BAUCHWITZ, STETTIN

APRIL 1930

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

KURZE ZEITTABELLE ZUR „AFFÄRE DREYFUS"

WILHELM HERZOG

1894

Oktober: Verhaftung des Hauptmanns im Generalstab Alfred Dreyfus. — Geheimnisvolle Untersuchung durch den Obersten du Paty du Clam, den Beauftragten des Generalstabs. — Einziges Dokument der Anklage: der Bordereau, ein in der Deutschen Botschaft zu Paris gefundenes Schriftstück (Verzeichnis an die Botschaft gelieferter militärischer Dokumente aus dem französischen Kriegsministerium). Die angeblichen Beziehungen des Hauptmanns Dreyfus zum Militärattaché der Deutschen Botschaft, dem Obersten v. Schwartzkoppen.

Dezember 19.—23.: Prozeß vor dem 1. Militärgericht in Paris gegen Dreyfus.

1895

5. Januar: Degradierung im Hof der Militärschule. — Erklärungen des Grafen Münster, des deutschen Botschafters.

21. Februar: Dreyfus wird auf die Teufelsinsel gebracht.

1896

März: Der Chef der Nachrichtenabteilung im Generalstab, der Oberst Picquart, entdeckt den „petit bleu". Er eröffnet eine geheime Untersuchung gegen den ihm verdächtigten Major Esterhazy.

September: Ein Artikel im Generalstabsorgan „Eclair" behandelt unter dem Titel „Der Verräter" die Geschichte des Dreyfusprozesses und enthüllt den Inhalt des Bordereau.

18. November: Interpellation in der Deputiertenkammer auf Antrag des Abgeordneten Castelin nach der Veröffentlichung der Broschüre Bernhard Lazares: „Ein Justizirrtum. Die Wahrheit über die Affäre Dreyfus". Aufforderung des Abgeordneten Castelin an die Regierung, die Agitation der Freunde des Verurteilten zu unterdrücken. Seine Tagesordnung wird angenommen. Entfernung des Obersten Picquart aus dem Generalstab. Er wird nach Tunis abkommandiert.

1897

Juli: Der Vizepräsident des Senats, Scheurer-Kestner, erklärt in den Couloirs des Senats, daß er von der Unschuld des Dreyfus überzeugt sei.

15. November: Brief Mathieu Dreyfus' an General Billot. Der Bruder Dreyfus' beschuldigt Esterhazy, der Verfasser des Bordereau zu sein. Der Ruf nach Revision (beginnend im „Figaro").

23. November: Haussuchung bei Picquart in Paris.

26. November: Aus Tunis zurückbefohlen trifft Picquart in Paris ein.

25. November: Zola veröffentlicht im „Figaro" seinen ersten Artikel (in dem Feldzug für Dreyfus) über „Scheurer-Kestner".

28. November: Veröffentlichung der Briefe Esterhazys an Madame Boulancy im „Figaro".

1. Dezember: Zolas zweiter Artikel im „Figaro" über „Das Syndikat" (gegen den antisemitischen Fanatismus). — In der Deputiertenkammer Interpellation des royalistischen Klerikalen de Mun. Der General Billot erklärt, daß „Dreyfus gerecht und legal verurteilt worden sei".

5. Dezember: Zolas dritter Artikel im „Figaro" unter dem Titel: „Die Gerichtsverhandlung". — Organisierte Campagne gegen den „Figaro" wegen Veröffentlichung der Zolaschen Artikel.

14. Dezember: Zola bringt in Form einer Broschüre seinen „Offenen Brief an die Jugend" heraus.

1898

3. Januar: Esterhazy wird nach einer Untersuchung durch den General de Pellieux vor das 2. Kriegsgericht des Pariser Militärgouvernements gestellt.

10. Januar: Beginn des Prozesses Esterhazy.

11. Januar: Freispruch Esterhazys.

13. Januar: Zola veröffentlicht seinen Brief an den Präsidenten der Republik unter der Überschrift: „J'accuse!" — Picquart wird verhaftet und auf den Mont-Valérien gebracht.

14. Januar: Interpellation in der Kammer. De Mun und Guérin verlangen die Strafverfolgung der „Aurore". Die Kammer stimmt dafür. Große Rede Jaurès'. Überfall des Grafen Berry auf Jaurès. Ungeheurer Skandal in der Kammer.

18. Januar. Der General Billot erhebt Anklage gegen Zola.

31. Januar: Der deutsche Staatssekretär im Auswärtigen Amt, v. Bülow, erklärt, daß zwischen den deutschen Behörden und Dreyfus niemals irgendeine Art von direkten oder indirekten Beziehungen bestanden haben.

7.—23. Februar: Zolaprozeß vor dem Schwurgericht. Verurteilung Zolas zur Höchststrafe: ein Jahr Gefängnis und 3000 Francs Geldstrafe. Verleumdungsprozeß der drei Schreibsachverständigen gegen Emile Zola.

31. März—2. April: Der Kassationshof hebt das Urteil des Schwurgerichts gegen Zola auf.

7. April: Ein Brief des Grafen Casella im „Siècle" erklärt Esterhazy für den Verfasser des Bordereau.

23. Mai: Neuer Prozeß gegen Zola vor dem Schwurgericht in Versailles. Der Einwand des Verteidigers Labori wegen Unzuständigket wird abgelehnt.

7. Juli: Große Dreyfusdebatte in der Pariser Kammer. Rede des Kriegsministers Cavaignac, die mit den Worten endet: „Ich habe die absolute Gewißheit von der Schuld Dreyfus! (Stürmischer Beifall fast im ganzen Hause.) Keine Staatsraison könnte mich bestimmen, einen Unschuldigen im Bagno zu halten!" Die Kammer beschließt den Maueranschlag der Rede Cavaignacs.

9. Juli: Die drei Sachverständigen erwirken Zolas Verurteilung zu zwei Monaten Gefängnis (mit Aufschub), 2000 Francs Geldstrafe und je 5000 Francs Schadenersatz.

12. Juli: Auf Befehl des Untersuchungsrichters Bertulus wird Esterhazy mit seiner Geliebten Madame Pays wegen Fälschungen verhaftet.

13. Juli: Verhaftung Picquarts.

16. Juli: Zola richtet in der „Aurore" einen offenen Brief an den neuen Ministerpräsidenten Brisson (heftige Anklage gegeh den bisher für einen sauberen Republikaner geltenden Brisson, der die allgemeine Korruption jetzt decke).

18. Juli: Zolas Prozeß in Versailles endet mit Bestätigung seiner Verurteilung im ersten Prozeß. Zola flüchtet am selben Abend nach London. Juristischer Grund: damit ihm das Urteil nicht zugestellt werden könne und so keine Rechtskraft erlange. Zola wird aus den Listen der Ehrenlegion gestrichen.

13. August: Wieder-Freilassung Esterhazys.

30. August: Verhaftung des Obersten Henry. Geständnis seiner Fälschungen.

31. August: Henrys Selbstmord auf dem Mont-Valérien. Demission des Generalstabschefs de Boisdeffre.

3. September: Cavaignac weigert sich, die Revision durchzuführen und tritt deshalb als Kriegsminister zurück.

5. September: Revisionsantrag, von Dreyfus' Frau erneut an den Justizminister gerichtet.

13. September: Du Paty de Clam wird zur Disposition gestellt.

26. September: Der Kassationshof beschäftigt sich mit dem Revisionsgesuch.

Anfang Oktober: Generalstreik in Frankreich durch Ausdehnung des Pariser Bauarbeiterstreiks. Ausweisung des Pariser Korrespondenten der „Kreuzzeitung", der seiner Berliner Redaktion telegraphiert hatte, in Paris sei die Revolution ausgebrochen. Straßenkämpfe in Paris. Der Antisemitenführer Déroulède und sein Anhang von der „Libre Parole" provozieren durch Straßendemonstrationen die Dreyfusards. Rufe: Hoch die Armee! Nieder mit Zola und den Verrätern!

25. Oktober: Der General Chanoine, der neue Kriegsminister, erklärt in der Kammer, daß er gleich seinen Vorgängern von der Schuld Dreyfus' überzeugt sei.

29. Oktober: Der Kassationshof erklärt die Revision für zulässig.

31. Dezember: Oründung der Ligue de la Patrie Francaise.

1899

31. Dezember: Gründung der Ligue de la Patrie Francaise. Quesnay de Beaurepaire.

16. Februar: Plötzlicher Tod Félix Faures. Clémenceau erklärt: „Ich wähle Loubet" und Loubet wird zum Präsidenten gewählt.

1. März: Die vereinigten Kammern genehmigen das Gesetz über die Verweisung an ein anderes Gericht.

April: Untersuchung des Kassationshofs.

1. Juni: Verhaftung du Paty de Clams.

3. Juni: Der Kassationshof hebt das Urteil von 1894 gegen Dreyfus auf und ordnet die Revision an.

5. Juni: Zola kehrt nach elfmonatiger Abwesenheit nach Frankreich zurück. Am selben Tage erscheint in der „Aurore" Zolas Artikel: „Gerechtigkeit".

12. Juni: Sturz des Kabinetts Dupuy.

22. Juni: Es wird durch das Kabinett Waldeck-Rousseau-Gallifet-Millerand ersetzt.

1. Juli: Ankunft Dreyfus' in Rennes.

7. August: Beginn des Dreyfusprozesses in Rennes.

9. September: Dreyfus zu zehn Jahren Festung verurteilt.

12. September: Zola veröffentlicht in der „Aurore" seinen Artikel: „Der fünfte Akt", der mit den Worten beginnt: „Ich bin überwältigt, von Entsetzen . . . Der Prozeß von Rennes war, wie sich jetzt zeigt, nur der vierte Akt."

19. September: Loubet begnadigt Dreyfus, nachdem er seine Berufung gegen das Urteil des Kriegsgerichts von Rennes zurückgezogen hatte.

20. September: Der General Gallifet gibt folgenden Tagesbefehl aus: „Der Zwischenfall ist geschlossen; keine Repressalien. Es lebe die Armee!"

Oktober: Streik bei Creusot.

19. November: Loubet weiht den „Triumph der Republik" von Dalou ein. Die Massen ziehen mit roten Fahnen daran vorüber und singen die „Carmagnole" und das „Ca ira".

1900

15. April: Eröffnung der Weltausstellung.

29. Mai: Zola veröffentlicht in der „Aurore" seinen „Offenen Brief an den Senat".

12. November: Schluß der Weltausstellung.

Dezember: Amnestiegesetz.

22. Dezember: Zola veröffentlicht in der „Aurore" seinen letzten Artikel in der Dreyfus-Affäre als „Offenen Brief an Emile Loubet, den Präsidenten der Republik". — Zola, dem Verurteilten, wird sein Kampf ums Recht durch dieses Gesetz unmöglich gemacht. Deshalb nennt er es die „verbrecherische Amnestie". Durch sie, nicht durch den Triumph der Gerechtigkeit, wurde die Affäre Dreyfus formal erledigt. — Zolas erschütternde und anklagende Briefe nach der Amnestie an seine Freunde. „Das Schandgesetz verhinderte unseren Sieg!"

Mai: Die Deputiertenkammer nimmt eine Tagesordnung an, welche die Regierung auffordert, der Wiederaufnahme der Affäre Dreyfus, „von welcher Seite sie auch kommen möge", energisch Widerstand zu leisten.

1904

3.—5. März: Der Kassationshof erklärt das zweite Revisionsgesuch für zulässig und ordnet eine neue Untersuchung an.

1906

12. Juli: Dreyfus wird rehabilitiert.

13. Juli: Dreyfus wird zum Eskadronchef und — acht Tage später — zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. — Wiedereinstellung Picquarts in die Armee: als Brigadegeneral in Paris.

DIE DEGRADIERUNG DES KAPITÄNS DREYFUS

JOSEPH REINACH

Am 5. Januar 1895 wälzte sich die Menge nach dem Platz Fontenoy. Es war ein nebliger, dämmeriger Morgen. Der Platz war gegen den Kriegsschulhof durch ein Gitter abgesperrt. Die Degradierung sollte auf diesem Hofe vor sich gehen. Die Menge konnte nichts als die Umrisse des Verurteilten und die großen Züge der Ereignisse erkennen. Die anstoßenden Straßen waren angefüllt. Trotz der strengen Kälte fanden sich Tausende von Neugierigen ein, von einer doppelten Kette von Schutzleuten zurückgehalten, stampfte mit den Füßen und schrie, zusammengedrängt zum Ersticken.

Für die Journalisten und einige bevorzugte Herren, die zuerst den Hof betraten, war zwischen zwei Truppenabteilungen ein Raum frei gehalten.

Um sieben Uhr war Hauptmann Lebrun-Renault im Gefängnis, um Dreyfus abzuführen. Er war fertig, in Uniform: Litzen, Knöpfe und Tressen waren nur durch einen Faden gehalten; der Säbel hing an der Seite.

Dreyfus wurde zunächst in der Gefängniskanzlei durchsucht. Dann wiesen zwei Gendarmen ihre Handschellen vor. Da sagte er: „Ist das Befehl?" Lebrun-Renault antwortete nichts, machte nur eine Bewegung, und die Gendarmen führten ihre Instruktion aus.

Als er gefesselt war, wandte er sich zu Lebrun-Renault, zeigte auf seine schon aufgetrennten Kleider und bat ihn, Befehl zu geben, „doch schnell zu machen, wenn man dort unten wäre". Der Offizier schwieg. —

„Ich sehe Ihnen ins Antlitz, ich wage es, weil ich unschuldig bin. Der Beweis wird eines Tages auftauchen, und man wird bedauern, daß man mir heute diese Qualen bereitet." Er wiederholte Demanges Worte: „Seine Verurteilung sei das größte Verbrechen des Jahrhunderts."

Er stieg in den Gefängniswagen. Zwei Trainsoldaten in Paradeuniform führten ihn. Die Gendarmen stiegen zu ihm hinein. Das

Gefährt setzte sich in Galopp, eine Schwadron der reitenden republikanischen Garde bildete das Geleite.
Nach einigen Minuten langte der Zug auf dem Kriegsschulhofe an. Dreyfus sprang schnell aus dem Wagen. Lebrun-Renault führte ihn in das Zimmer des Garnisons-Adjutanten. Dort wurde die Stunde abgewartet.
Endlich traten vier Artilleristen in den Saal, und Lebrun-Renault rief: „Diese Leute wollen Sie holen, mein Herr."
— „Ich folge, aber ich sage es Ihnen noch einmal Auge in Auge: Ich bin unschuldig."
Er folgte den Soldaten.
Langsam hatte sich der riesige Hof mit Truppen gefüllt.
Wie es das Gesetz vorschreibt, hatte jedes der Pariser Regimenter zwei Abteilungen geschickt. Die alten Mannschaften in voller Uniform, die jüngeren ohne Gewehr. Sie sollten sich die Sache ansehen. Die Kriegsschüler standen auf einer Terrasse. Die Truppen füllten den Hof aus. Militärische Kommondos, Trompetenstöße ertönten, wie zu einem Fest. Von Zeit zu Zeit drang aus der ungeduldigen Menge Geheul und Zischen herüber. Der Himmel war schwarz, die Sonne schien nicht, durch die eisige Luft wehten Schneeflocken.
Schlag neun, nach der Kriegsschuluhr, zog General Darras inmitten seiner Suite seinen Degen und befahl das Präsentieren. Der Befehl wurde durch die Regimenter weitergegeben; die Trommeln schlugen. Auf den Lärm folgte andächtiges Schweigen.
Nun kam der Zug aus einer kleinen Tür der rechten Ecke des Platzes. Dreyfus schritt zwischen vier Kanonieren mit gezogenem Säbel. Dicht neben ihm ging sein „Scharfrichter", ein Adjutant der republikanischen Garde, ein wahrer Riese.
Durch das Stillschweigen tönte eine Stimme: „Sehen Sie nur, wie der Schurke sich noch gerade hält."
Vor dem General blieb er mit geschlossenen Absätzen stehen. Die Kanoniere zogen sich zurück; er stand allein erhobenen Hauptes.
General Darras erhob zum zweitenmale seinen Degen. Die Trommeln schlugen, die Trompeten bliesen.
Der Gerichtsschreiber Vallecalle verlas das Kriegsgerichtsurteil. Dreyfus stand in militärischer Haltung, den Kopf stramm aufgerichtet, bewegungslos, schweigend.
Nach der Verlesung richtete sich General Darras mit gezogenem Säbel in den Steigbügeln auf und sprach erregten Tones die hergebrachten feierlichen Worte:
„Alfred Dreyfus, Sie sind nicht würdig, die Waffen zu tragen. Im Namen des französischen Volkes, wir stoßen Sie aus!"

Da erhob Dreyfus seine Arme gegen die Truppen und rief mit starker, weit hinschallender Stimme: „Soldaten, man stößt einen Unschuldigen aus! Soldaten, man entehrt einen Unschuldigen! Es lebe Frankreich, es lebe das Heer!"

Auf dem Platze Fontenoy kreischte, heulte und zischte der Pöbel die Antwort: „Tötet ihn, tötet ihn!"

Der Adjutant schritt auf Dreyfus zu und riß ihm schnell die Abzeichen, die goldenen Tressen am Käppi und den Aufschlägen, die Knöpfe am Waffenrock ab. Er beeilte sich aus Wut, Zorn, oder weil es ihm so vorgeschrieben war. Doch dauerte das abscheuliche Geschäft eine reine Ewigkeit. Selbst Drumonts Reporter war es zu lange.

Nun war die glänzende Uniform nichts als ein schwarzer Plunder, ein ungestalter, löchriger Fetzen. Auch den Säbel zog der Adjutant, und brach ihn mit kurzem Ruck über dem Knie entzwei. Da lagen die Stumpfe im Kot auf dem Boden, „gestorben auf dem Felde der Ehre". Dazwischen erklang immer wieder seine Stimme: „Man stößt einen Unschuldigen aus! Man hat einen Unschuldigen verurteilt, ich bin unschuldig!"

Und von drüben murrte die Menge: „Tötet ihn, tötet ihn!"

Dreyfus schritt über die geschändeten Abzeichen hinweg und trat von selbst zwischen die vier Artilleristen, die den Mantel über der Brust, die Pistole im Gürtel, mit gezogenem Säbel dastanden. Und es war, als führten nicht sie ihn, sondern er sie; so unbeugsam hart schritt er dahin, immer den Kopf hoch. So machte er um den ganzen Platz seinen Gang.

in seinem bedauernswerten Aufzuge, mit langen, abgerissenen Fäden an Stelle der Tressen, schritt er die Regimenter ab. Dann sah die Menge ihn einen Augenblick, wie einen wandelnden Leichnam durch das Gitter hindurch; dann schritt er vor den geladenen Journalisten, vor den aktiven und Reserve-Offizieren vorüber, endlich vor den Rekruten.

Die Soldaten standen schweigend, unter präsentiertem Gewehr, aber die Menge heulte weiter in atemloser Wut.

Endlich war der schwere Gang beendet. Genau zehn Minuten hatte die erhebende Feier gedauert. Als er bei dem letzten Regiment vorüber war, schrie er noch einigen Offizieren zu: „Ich bin nicht unwürdig, unter euch zu weilen!" Dann band man ihm die Hände und stieß ihn in einen Gefängniswagen, den sogenannten „Salatkorb", der im Galopp davon fuhr. Überall, wo man den schwarzen Wagen kannte, ertönte Geheul und neue Rufe: „Tötet ihn!"

Aus: Geschichte der Affäre Dreyfus — „Der Prozeß von 1894". Nach dem amtlichen Quellenmaterial, zusammengestellt von Joseph Reinach. Verlag Friedrich Luckhardt. Berlin und Leipzig.

M. BAUCHWITZ, STETTIN

MAI 1930

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

VON DER PIKE AUF

ERNST LEGAL

Wer die Personalfragen an den deutschen Theatern verfolgt, kann augenblicklich klar und deutlich beobachten, daß sich wieder einmal eine grundsätzliche Umschichtung vollzieht, zugunsten einer Entwicklung, die ihre Kraft aus dem spezifisch Theatralischen schöpft. Innerhalb des unerhört starken Menschenverbrauchs, den das Theater mit allen anderen in der Öffentlichkeit stehenden Berufen teilt, setzen sich zweifellos am ergiebigsten wieder die Elemente durch, die den Ursinn der Bühnenkunst, die nicht zu hemmende und gegen die eigene Person rücksichtslose Lust am Spiel, in sich tragen. Bei folgerichtiger Weiterentwicklung — auf die wir mit allen Kräften hoffen wollen —, wird das jetzt meist im verächtlichen Sinne gebrauchte Wort „Komödie" mit allen Ableitungen wieder zu ungeahnten Ehren kommen und auf seine ursprüngliche Bedeutung zurückgeführt werden. Der wirkliche Schauspieler und der blutgemäß mit dem Theater Verbundene wird dann auf der Bühne wieder seine eigentliche Heimat finden und sich freudig zu ihr bekennen dürfen; während wir beinahe vor dem Kriege

glücklich dahin gelangt waren, daß der Schauspieler auf dem Theater mehr als notwendiges Übel wie als Notwendigkeit erschien. Es war die entsetzliche Zeit der inneren Blutstockung, der Dekadenz, der Erschlaffung, des fauligen Sattseins, kurz die verhängnisvolle Pause, die jeder Katastrophe vorangeht. Sie äußerte sich im Wesen des Theaters als Furcht vor der Ursprünglichkeit, als überfeinertes Ästhetentum und als Bildungshochmut. Der sog. Naturalismus war zwar in seinen künstlerischen Absichten notwendig gewordene Reaktion auf bürgerlich erstarrte Spielformen gewesen, hatte aber doch alles in allem den Sinn dionysischer Fröhlichkeit, also den Urgedanken des markierten Spieles und somit des Spieles überhaupt, negiert. Dennoch war Blut und Kraft in ihm. Immerhin nicht genug, um auf die Dauer dem Theater zu geben, was des Theaters ist. Was nach ihm kam, war, mit unseren heutigen Augen gesehen, fürchterlich. Dionysos rächt sich. Und sein fröhlicher Stab verwandelte sich in den Stecken des Bildungsphilisters, und der letzte große, vielgeliebte Komödiant Adalbert Matkowsky zog es vor, zu sterben. Eine große Welle von Bildung also ergoß sich über die Bühnen. Und in den Bewerbungsschreiben spielten die Hinweise auf ein wohlbestandenes Abitur und auf akademische Schulung eine große, wichtige Rolle. Der durch nichts beschwerte eigentliche Spieler fühlte sich nicht unbeträchtlich an die Wand gedrückt und allzu häufig Partner und Regisseuren ausgeliefert, die, wie er es nannte, „lateinisch" mit ihm redeten; die also eine ihm unverständliche Sprache auf die Proben mitbrachten und von allem zu reden wußten, nur nicht von dem, worauf es ihm, dem Spieler, ankam und ankommen mußte. Kein Zweifel, daß auch diese akademisch gebildeten Kräfte ein hohes Maß von Idealismus mitbrachten, ihr Bestes hergaben und dazu bestimmt waren, gewisse Erkenntnisse zu fördern; aber was sie vor die Bühne hätte führen müssen, machte sie auf ihr zu theaterbeflissenen Dilettanten. Der in sich gefestigte Schauspieler konnte beim besten Willen nichts mit ihnen anfangen, da sie ein ihm fremdes Blut in den Adern hatten, und der aufstrebende junge Darsteller stand verzweifelt vor ihren literarischen Regiewinkeln und ihren schönen, aber in der Luft hängen bleibenden Metaphern.

Die Katastrophe kam auch hier, weil sie kommen mußte.

Wie sich die Umwandlung vollzog und inmitten größter theatralischer Not die Gesundung anbahnte, die wir jetzt trotz aller Existenzsorgen beglückend genießen, braucht nicht näher ausgeführt zu werden. Alles in allem: der Mensch lernte wohl im Drange der Zeit wieder einmal seiner eigenen Vernunft gründlichst zu mißtrauen, er begriff, umweht von dem Odem der Leichenhekatomben, daß sein Dasein nur ein Hauch sei, und daß die inneren Gesichte mehr bedeuten, als die bürgerlich

geregelte Ordnung seiner ihm auferlegten Erdentage. Höhere Wirklichkeiten wurden wieder ersehnt. Die Lust, im Spiel den Schöpfer seiner selbst zu fühlen, mußte unaufhaltbar durchbrechen, nachdem man soeben den sinnlosen Zwang äußerer Ereignisse stumpfsinnig und ermattet über sich hatte ergehen lassen müssen. In der sog. expressionistischen Spielweise tauchten aus der Tiefe des Bewußtseins Erinnerungen an den rhythmischen Gang und Tanz der Dionysoszüge auf, und das empörte Blut klopfte in den Adern gebieterisch den straffen Takt uralter Kosmoslieder. Das war Durchbruch. Das war Sieg. — Freilich gibt es hinter den Kulissen ungeheure und schmerzliche Not. Besonders bei denen, deren Schwung- und Flugkraft vorzeitig gebrochen ist, weil sie aus irgendeiner Einstellung heraus zum Theater kamen, ohne dem Theater und seinem lustvoll-melancholistischen Wesen verbunden zu sein. Alle die, die dem Theater aus Nebeninteressen zuströmten, oder als Darsteller und Regisseure seinen Zauber von einer nur ästhetisch oder geistig erfaßten Seite aus zu erhaschen strebten, unterliegen heute dem Gesetz der Umschichtung. Wir können heute nicht wissen, wieviele Existenzen das Theaterspiel auf die Dauer noch ernähren kann. Aber eines ist gewiß: daß mit dem Theater heute nur der zu leben berechtigt ist, der den inneren Ruf und die innere Berufung in sich fühlt.

Und wieder einmal werden alte Grundsätze wach: von der Pike auf mußt du dienen! Danach allein sollte sich künftighin einzig die Annäherung an das Theater regeln. Nicht vom Gehirn aus darf sie sich mehr vollziehen, sondern der junge Theatermensch muß sich mit allen Fasern fest- und vollsaugen an und mit allem, was ihm Element ist. Wenn wir die Reihe unserer heutigen großen Darsteller Revue passieren lassen, dann werden wir kaum einen unter ihnen finden, der nicht den ganzen Umkreis der Erfahrungen beherrschte, den das Theaterspielen ihm nur immer geben kann. Das ist kein Zufall. Das ist Gesetz innerer Notwendigkeit, und bei allen großen künstlerischen Entwicklungen werden wir so ziemlich finden können, daß sie einzelnen Entwicklungsphasen sich harmonisch und wie von selbst über dem Kern des ursprünglich theatralischen Erlebens aufbauen. Damit steht auch sicherlich das Geheimnis der sich ganz von selbst vollziehenden Karriere im Zusammenhang. Denn mit ganz verschwindenden Ausnahmen bleibt es wahr, daß die echte Begabung gar nicht verkommen kann, und das Gerede von der großen Menge von Talenten, die aus Mangel an Ellbogenkraft irgendwo unbeachtet verkümmern, ist alles in allem nichts als ein leeres Geschwätz.

Bei alledem wird es auch immer verhältnismäßig gleichgültig bleiben, welche erste Schule der junge Aspirant genießen soll oder muß. Wenn

nur seine Lehrmeister ihm vor allen Dingen die Zunge lösen und den gesamten Organismus der Sprache ausbilden, so daß er weiterhin selbständig üben und trainieren kann; und wenn er nur das Glück hat, um seinen Lehrer herum etwas von dem tiefen Zauber zu fühlen, der sein Leben fortan beherrschen soll. Ob dann dabei ein halbes Dutzend Rollen mehr oder weniger gelernt werden (wenn das überhaupt Sinn hat), oder ob die schauspielerische Art des Lehrenden der noch im Lernenden verborgenen kongruent ist oder nicht, das will alles nicht viel besagen. Aber da sein muß die glückliche Mischung von bewußt gewolltem und gekonntem gutem Handwerk und seiner unbewußten Anwendung. Da sein muß vor allem die Kraft zur Versenkung und die Erkenntnis oder die Ahnung, daß das Spielenkönnen das Herrlichste auf Erden sei. Dann mögen sich die Ringe von selbst konzentrisch weiterbilden: Statist, Komparse, Einzeldarsteller, Spielleiter, Direktor. Innerhalb dieser Grenzsteine wieder eine unendliche Fülle von Verantwortungskreisen, von Abwandlungsmöglichkeiten, von Zielen; aber der Kern bleibt immer derselbe. Es besteht unter den Spielern eine Art nie ausgesprochener und unnötig auszusprechender Freimaurerei. Sie kennen sich aus Tausenden heraus und umarmen einander. Und es sind ihrer nicht allzu viele unter Tausenden. Unsichtbar und vielfach unbewußt tragen sie regellos und ohne Kommentar mit sich, was immer und immer wieder Menschen vor ihre Bretter zwingen muß. Es sind große Zauberer und große Menschen. Unmöglich, daß sich jemand zu ihnen gesellen kann, der nicht gleich ihnen diente, von der Pike auf. . . .

KABALE UND LIEBE

HEINRICH BULTHAUPT

Am 13. April 1784 wurde „Luise Millerin", von Iffland in „Kabale und Liebe" umgetauft, in Frankfurt a. M. unter Großmanns Direktion, am 15. April in Mannheim, am 22. November desselben Jahres in Berlin zum ersten Male gegeben. Das Stück, das im Karzer zu Stuttgart im Juli 1782 nicht ohne Einflüsse von Diderots „Père de famille" und Gemmingens „Deutschem Hausvater" entworfen, in der Bauerbacher Einsamkeit im Hause der vortrefflichen Frau von Wolzogen im Jahre 1783 vollendet wurde, gewann die Herzen im Sturm und erlebte im Laufe von vier Wochen in Berlin die Zahl von sechs Aufführungen. Dies geschah trotz der scharfen Beurteilung, die es am 20. Juli desselben Jahres in der „Berlinischen Staats- und gelehrten Zeitung" gefunden, trotz der nichtswürdigen und von ihm selbst später bereuten Kritik des Karl Philipp Moritz, die noch, ins Anständige über-

setzt, in den meisten unserer Schulliteraturgeschichten fortspukt. Die wegwerfenden Rezensionen, die der ersten Aufführung in der preußischen Hauptstadt voraufgingen, besiegte der beispiellose Erfolg vollständig. Es hatte wieder einmal die Ohnmacht die Regel für sich gehabt, aber die Kraft den Erfolg. Wenn der einseitige, verbitterte Moritz seinen Zornausbruch damit endigt: „Ich bin müde, mehr Unsinn abzuschreiben. Bloß der Unwille darüber, daß ein Mensch das Publikum durch falschen Schimmer blendet, ihm Staub in die Augen streut und auf solche Weise den Beifall zu erschleichen sucht, den sich Lessing und andere mit allen ihren Talenten und dem eifrigsten Kunstfleiß nicht zu erwerben vermochten, konnte zu dieser ekelhaften Beschäftigung anspornen. Nun sei es aber genug, ich wasche meine Hände von diesem Schillerschen Schmutze und werde mich wohl hüten, mich je wieder damit zu befassen" — bekennt der greise Zelter in begeisterter Rückerinnerung an die Jugendzeit im Jahre 1830 in einem Briefe an Goethe: „Was dieses Stück vor fünfzig Jahren auf mich und sämmtliche Sprudeljugend für elektrische Macht ausgeübt hat, magst Du Dir denken." —

„Kabale und Liebe" ist eben so bedeutend als kulturgeschichtliches Zeugnis, als riesiges Spiegelbild der Zeit, von der größten Dichterseele zurückgestrahlt, denn als Drama und Bühnenstück und alles in allem ist es ein phänomenales Werk. Jedes Wort gegen die Großen der Erde ist in Haß getaucht. Szenen, wie die des Kammerdieners, die Schlußszene des zweiten Aktes, der ganze fünfte Akt, tragen mit Lapidaren die Flammenschrift des Genius. Das Stück bleibt, so lange es Stände und Standesvorurteile gibt, bleibt, so lange das Gefühl sich auflehnt gegen den Kalkul und die Rücksicht; auf dem furchtbaren Nachdruck, den der Dichter in diesem Kampf gegen den kalten Weltverstand und das ganze Rüstzeug seiner verderblichen Mittel auf die E m p f i n d u n g legt, der einzig und allein unsere Sympathien aufgedrungen werden, beruht das Geheimnis seiner noch um nichts geschmälerten Wirkung.

KABALE UND LIEBE

BERICHT ÜBER DIE MANNHEIMER AUFFÜHRUNG 1784

Dieses Stück im ganzen genommen, hat vor den beiden ersteren des Herrn Schillers merkliche Vorzüge, sowohl in der ganzen Anlage als Führung des Planes, als in der Charakterisierung der Personen, in der Benutzung der Situationen und in der Bearbeitung des Dialoges. Louise Müllerin und Ferdinand von Walter sind zwei Charaktere, die immer interessieren werden; Louise ist ein schwärmerisches, schönes

Mädchen, das nur für Ferdinanden atmet, nur in seinen Armen glücklich sein kann; ihn sogar in den letzten Augenblicken ihres Lebens noch von ihrer Liebe versichert, trotzdem, daß sie den Tod aus seiner Hand empfing; ein solches Geschöpf hat Anspruch auf unser Mitleiden, auf innigste Teilnahme. Und wer wird den Jüngling nicht bewundern, der Kraft genug hat, die Pläne eines ehrsüchtigen, boshaften Höflings, der sein Vater ist, zu vereiteln? Der alle Konventionen unter die Füße tritt; alle glänzenden Aussichten aufopfert, und mit aller Freimütigkeit, die nur großen Seelen eigen ist, der Mätresse des Fürsten sagt, sie sei seiner nicht wert. Nur wäre zu wünschen, daß die Katastrophe der beiden Liebenden minder tragisch sei, da sie einen so unglücklichen Ausgang nicht verdienten, wenngleich sie und ihr Schicksal uns am meisten interessieren. Eben in diesem Grade des Interesses scheint der Grund zu liegen, warum die meisten von unsern angehenden Trauerspieldichtern sich's zur Pflicht und Regel machen, den Ausgang des Schicksals ihrer Hauptpersonen allemal außerordentlich tragisch zu wenden. Und doch sieht man oft, wie dies auch hier der Fall ist, nur gar zu deutlich, daß diese Wendung sich bloß nach der Absicht des Dichters dahin schmiegen und bequemen mußte, und daß der ganze Gang der Handlung sich nicht notwendig dahin lenkte. Eine von den daraus entstehenden Folgen in Ansehung der tragischen Wirkung ist dann immer diese, daß ein solcher Ausgang mehr Schauder und Unwillen, als sanftes, teilnehmendes Mitleid in den Seelen der Zuschauer rege macht. . . .

Der Präsident und der Sekretär Wurm sind das Gegenstück von Ferdinanden und Louisen. Durch Betrug und Meuchelmord hat sich der Präsident emporgeschwungen; die Schwachheit des Fürsten ist seine Stütze, und das Unglück der Redlichen seine Größe. Durch Niederträchtigkeit will er sich in seinem Glanze erhalten; die Mätresse des Fürsten soll die Gattin seines Sohnes werden, und ihn vor allen Launen des Glückes sicherstellen. Wurm ist die Kreatur dieses Bösewichts, und um so gefährlicher, weil er im Finstern lauert, um Böses zu tun. Ferdinand schlägt der Lady Hand aus, zernichtet die Pläne der beiden Verbrecher, und die darauf folgende schreckliche Katastrophe zeigt dem Präsidenten seine Laster in ihrer ganzen Abscheulichkeit.

Lady Millfort ist ein Weib, das Bewunderung verdient, obschon der Schande sie sich preisgegeben hat. Sie hat sich dem Fürsten ergeben, um das Land von den Bedrückungen zu befreien, um die Untertanen glücklich zu machen; und als sie hört, daß sie hierin sei hintergangen worden, verläßt sie den Fürsten und allen Überfluß mit einer Größe, die uns staunen macht.

Der Musikus Müller ist ein hitziger aufbrausender Mann, der seine Festigkeit mit aller möglichen Rauhigkeit verbindet. Daher findet auch der Zuschauer jene Zufriedenheit nicht motiviert genug, die er über das erhaltene Gold bezeiget, die ihn alles vergessen macht, und ihn an keine Rücksicht mehr denken läßt, so daß er seine Tochter, aller Unwahrscheinlichkeit ungeachtet, mit Ferdinanden allein im Hause zurückläßt.

Einige Unwahrscheinlichkeiten in diesem Stücke sind ein wenig auffallend. Dahin gehört im ersten Akt in der fünften Szene die fast zu weit getriebene Offenherzigkeit des Präsidenten über seinen Plan und seine gespielten Bübereien, mit denen er auch in eben diesem Akt gegen seinen Sohn zu wenig zurückhaltend ist, zumal da man bei diesem letzten keine Ursache zu diesen Entdeckungen sieht, sondern eher alle Bemühungen, dergleichen vor seinem Sohne geheimzuhalten, von dem Vater hätte vermuten sollen. Das Betragen des Präsidenten in Müllers Hause stimmt freilich mehr mit jenen unbesonnenen, als mit dem intriganten, planmachenden Charakter überein, den der Verfasser ihm sonst zu geben scheint. Am meisten auffallend ist die Äußerung des Präsidenten im dritten Akt in der ersten Szene, wo Wurm sagt, die Müllersche Familie müßte einen Eid schwören, alles geheimzuhalten, um den Betrug zu bestätigen:

Präsident. Einen Eid? Was wird ein Eid fruchten, Dummkopf?
Wurm. Nichts bei uns, gnädiger Herr. Bei dieser Menschenart alles. — Ist es wohl schicklich, solche Grundsätze auf die Bühne zu bringen?

Sehr glaublich ist es auch nicht, aber für den Dichter war es einmal notwendig, glauben zu machen, daß Louise in dem letzten Auftritt des dritten Aktes so leicht und bald sich bewegen läßt, den Brief zu schreiben, dessen Folgen sie voraussehen mußte, zumal, wenn sie ihren Liebhaber als so leichtgläubig kannte, wie er in der Folge erscheint, wo er nicht dem geringsten Mißtrauen gegen die Wahrheit der Sache, und ihren Zusammenhang, sondern bloß seiner Rachbegierde Raum gibt, um den einmal beschlossenen Ausgang des Stückes durch Vergiftung der beiden Liebenden, herbeizuführen. —

Frei von schwulstigen Ausdrücken und Anstößigkeiten ist auch der Dialog in diesem Stücke nicht; und ob man schon sehr vielen Schwulst bei der Vorstellung auf unserer Bühne gestrichen, so sind doch noch einige Gedanken geblieben, die ganz falsch sind. Z. B. „Wenn die Lüge eine so haltbare Farbe hat, wie geht's zu, daß sich kein Teufel ins Himmelreich gelogen hat?"

ANEKDOTEN

Zu Max Reinhardt kam eines Tages ein nicht sonderlich talentierter Schauspieler und beklagte sich, daß er nur zweite Rollen erhalte. „Ihnen kann geholfen werden", sagte der Bühnengewaltige lächelnd, „von morgen ab spielen Sie Erste Bürger, Erste Soldaten, Erste Totengräber."

✣

Die sattelfeste Rolle. Max Blau, der populärste Opernsouffleur, fragte vor Beginn der Vorstellung einen gastierenden Sänger, welche Wünsche er in betreffs seines Souffierens hätte. — „Mir", sagte der Mann generös, „brauchen Sie nur den Anfang, die Mitte und das Ende eines jeden Satzes zu souffieren. Das andere treffe ich dann schon von selbst!"

✣

Hermann Bahr hatte den Ehrgeiz, die Weltliteratur souverän zu beherrschen. Eines Tages schrieb Egon Friedell, der bekannte Kritiker, in irgendeinem Wiener Blatte folgenden Satz: „Dieses Wort ist eins der tiefsten und schönsten des großen Haresu, der nicht nur der weiseste, sondern auch der naturnächste Philosoph unserer Zeit ist." Man zerbrach sich den Kopf in allen literarischen Kreisen, wer dieser Haresu wohl sein könnte, dessen Namen man noch nie gehört hatte. Hermann Bahr aber schrieb in seinem, alle Montag veröffentlichten Tagebuche: „Es ist höchst dankenswert von Egon Friedell, endlich einmal Haresu erwähnt zu haben, diesen größten aller japanischen Philosophen, dessen ich in jedem Gespräche mit meinen Freunden gedenke und den ich von Jugend auf innig liebe." Am nächsten Tage erhielt er von Friedell eine Postkarte folgenden Inhalts: „Was hast Du um Gotteswillen geschrieben? Haresu ist ein Druckfehler, es muß Hamsun heißen."

✣

Girardi erlebte bekanntlich zwei Jahre vor seinem Tode die Ehrung, ans Burgtheater engagiert zu werden. Das bedeutete für den mundartlichen Künstler, dem sich die Tore schriftdeutscher Feierlichkeit öffneten, eine Art Vorrückung aus dem Parlament ins Herrenhaus. Als ihn Journalisten befragten, wie er diese Ehrung aufnähme, erwiderte er: „S'halt eine noble Aufbahrung!" — Sprichwörtlich wurde die Antwort, die Girardi einem ihm auf der Straße um ein Darlehen ersuchenden Bekannten gab: „Nein, mein Lieber, wissen's, san wir lieber gleich bös!"

M. BAUCHWITZ, STETTIN

JUNI 1930

BLÄTTER DES STADT-THEATER STETTIN

HERAUSGEBER
INTEND. OTTO OCKERT

SCHRIFTLEITER
ALFRED STÖGER

BÜHNENBILDNER
PID ELKINS

BEGEGNUNG WAGNERS MIT VERDI

FRANZ WERFEL

In diesem Augenblick blieb Wagner dicht vor der Türnische des Maestro stehen. Jemand hatte etwas in französischer Sprache gesagt, und der Meister beeilte sich, französisch zu replizieren. Während er den Ausdruck suchte, wendete er den Kopf und gewahrte den Mann dort oben im Schatten. Die Erscheinung Verdis hatte sich plötzlich verwandelt. Die heitere Mildigkeit, die sein Antlitz im Alter gewonnen, war gewichen, und der düsterknappe Mann seiner jüngeren Jahre stand da. Das sehr blaue, tiefliegende Auge war erkaltet, in allen Zügen lauerte scharf die empfindsame Gefährlichkeit einer starken Rasse. Die Blicke der beiden Männer trafen einander und der Augenblick war Ereignis. Die Dramen der Gestirne laufen in Aeonen ab, die Dramen der Menschengeschichte in Stunden, Tagen, Jahren, aber das Ereignis der Seelen mißt

nicht nach Zeit und Bewußtsein. Wagners Blick sah ein Menschengesicht, das er nicht kannte, ein Menschengesicht von großer Fremdheit, über das ihm keine Macht gegeben war, ein Gesicht, das sich hart verschloß und ihm nicht entgegenschmeichelte wie jedes andere. Er sah einen Augenstrahl, getränkt von Stolz und unnahbarer Einsamkeit, eine mühelose Kraft, die seiner nicht bedurfte, die ohne verborgenen Eroberungswunsch bestand und wirkte. Verdis Blick sah zuerst ein fragendes, betroffenes und gleichsam gestörtes Auge. Aber sogleich verschwand die Hemmung, und die diesem Auge eingeborene Strahlung flammte auf. Liebeswerben, Einbeziehenwollen, etwas fast Weiblich-Mächtiges, etwas Ewig-Stürmisches, ein stummer, selbstbegeisterter Ruf: „Sei mein!"

(Aus Franz Werfels Roman „Verdi", Verlag Zsolnay.)

MENSCHENHANDEL AN DEUTSCHEN FÜRSTENHÖFEN

ZU „KABALE UND LIEBE", II, 2.

In der Zeit von 1750—1815 sind an sogenannten Subsidien (Geldern für soldatische Kräfte) zirka 344 Millionen Taler in deutsche Fürstenkassen geflossen.

Maximilian der Dritte von Bayern schloß mit England, Frankreich und Holland Subsidienverträge ab und erhielt allein von den Engländern 72 000 Pfund Sterling für „gelieferte Soldaten".

Der Fürst von Waldeck, der 1776 Truppen an England verkaufte, hat sogar eine Anzahl halbwüchsiger Knaben in die Regimenter stecken lassen, um das bestellte Kontingent zusammentreiben zu können. Er erhielt dafür 175 000 Kronen, außerdem für jeden Gefallenen 30 Kronen extra. Friedrich der Zweite von Hessen verkaufte in den Jahren 1776 bis 1784 12 805 Mann an die Engländer und erhielt dafür 21 Millionen Taler.

Herzog Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig verschacherte in den Jahren 1776—1795 57 000 Soldaten an England und 3000 Mann an die Niederlande und erhielt zirka 5 Millionen Taler dafür.

Friedrich der Große protestierte — nur um seine eigenen Werbeplätze zu schonen — gegen diese Verschacherung von friedlichen Menschen; also nicht aus Menschenfreundlichkeit.

MOZARTS VATER AN DEN SOHN

Mein lieber Wolfgang, Du überzeugst mich in allen Deinen Briefen, daß Du bei dem ersten hitzigen Gedanken, der Dir in den Kopf kommt oder in den Kopf gebracht wird, immer sitzen bleibst, ohne die Sache recht zu überlegen und auseinander zu setzen. Zum Beispiel schreibst Du: Ich bin ein Komponist. Ich darf mein Kompositionstalent nicht vergeuden . . . Wer sagt denn, daß Du das tun sollst? Beim Herumziehen würdest Du dies allerdings tun. Um Dich als Komponist der Welt bekannt zu machen, dazu mußt Du in Paris, Wien oder in Italien sein.

Du bist jetzt am nächsten bei Paris. Wo habe ich mehr Hoffnung, mich hervortun zu können: in Italien, wo in Neapel allein gewiß 300 Maestri sind und wo durch ganz Italien schon oft auf zwei Jahre die Maestri für die gut zahlenden Theater die Scrittura in den Händen haben? Oder in Paris, wo etwa 2—3 fürs Theater schreiben, und man die anderen Komponisten an den Fingern herzählen kann. Das Klavier muß die erste Bekanntschaft und Dich bei den Großen beliebt machen.

Dann kann man auch etwas auf Subskription stechen lassen, was ein bißchen mehr einträgt, als wenn man einem italienischen Kavaliere 6 Quartette komponiert und dafür etliche Dukaten oder gar eine goldene Schnupftabaksdose von drei Dukaten bekommt. Da ist es in Wien noch besser! Wenigstens kann man da eine Subskription auf geschriebene Musik machen. Kurzum, könnte ich Dir mehr gesetztes Wesen oder nur mehr Überlegung bei der Hitze Deiner Einfälle beibringen, so würde ich Dich zum glücklichsten Menschen der Welt machen. Allein ich sehe, es kommt nicht vor der Zeit. Und doch ist es in betreff Deines Talentes alles vor der Zeit gekommen. In den Wissenschaften begreifst Du doch alles mit der größten Leichtigkeit. Warum soll es Dir denn nicht möglich sein, die Menschen kennen zu lernen, ihre Absicht zu erraten, sein Herz vor der Welt zu verschließen und bei jeder Sache genaue Überlegung zu nehmen und sonderheitlich (Notabene!) nicht immer allein bei der guten mir oder meinen Nebenabsichten schmeichelnden Seite sitzenzubleiben? Warum soll ich meine Vernunft nicht dazu anwenden, allzeit die böse Seite aufzusuchen, allen Fällen und Folgen nachzuprüfen und endlich dadurch auf mein Interesse zu denken und der Welt zu zeigen, daß ich Einsicht und Vernunft habe? Oder glaubst Du, es ist mir Ehre, wenn ich mich für einen Narren halte und mich zu meinem Schaden von anderen ausbeuten lasse, die dann in die Faust lachen und Dich für einen jungen, unerfahrenen Menschen ansehen, der zu allem zu bereden ist.

Mein lieber Sohn, Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben. Was Dich hindert, sie immer recht anzuwenden, sind, wie ich einsehe, nur zwei Ursachen. Wie man sie gebrauchen soll und wie man Menschen erkennen kann, das hast Du an mir genug gesehen. Du hast oft aus Spaß gesagt: Der Papa kommt gleich nach dem lieben Gott! Was meinst Du wohl, was das für Ursachen sind? Untersuche Dich, lerne Dich kennen, mein lieber Wolfgang! Du wirst's finden. Es ist ein bißchen zu viel Hochmut und Eigenliebe. Und dann: daß Du Dich gleich zu familiär machst und jedem Dein Herz öffnest. Kurz, daß Du, da Du ungezwungen und natürlich sein willst, in das gar zu Offenherzige verfällst. Das erste sollte eigentlich das letztere verdrängen: denn wer Hochmut und Eigenliebe besitzt, wird sich nicht leicht zu Familiaritäten herablassen. Allein bei Dir wird Hochmut und Eigenliebe nur beleidigt, wenn man Dir nicht gleich die gebührende Hochschätzung bezeigt. Sogar Leute, die Dich nicht kennen, sollten es Dir an der Stirne ablesen, daß Du ein Mensch von Genie bist. Schmeichlern hingegen, die Dich mit der Absicht des Eigennutzes in den Himmel heben, bist Du fähig, mit der größten Leichtigkeit Dein Herz zu öffnen und ihnen in allem wie dem Evangelium zu glauben. Du wirst auch ganz natürlich betrogen, denn sie brauchen sich nicht zu verstellen, weil das Lob billig ist. Sie sagen nicht, was nicht Wahrheit wäre. Nur ihre Absicht bleibt Dir verborgen, die Dir also Nebenumstände zeigen müssen und zeigen können . . . Überlege alles, was Dir immer in der kurzen Zeit Deines Lebens begegnet ist; überlege es mit kaltem Blute, mit gesunder uneingenommener Vernunft: so wirst Du sehen, daß ich nicht allein als Vater, sondern als echter Freund mit Dir spreche. Denn so angenehm und so lieb mir der Name Sohn zu Herzen dringt, so sehr ist oft den Kindern der Name Vater verhaßt. Das glaube ich von Dir nicht, obwohl Du von einem Frauenzimmer in Wien die Worte angehört hast: Ach, wenn doch nur kein Vater da wäre! Welche Worte allein Dir hätten einen Abscheu erwecken müssen.

Ich bitte Dich, glaube nicht, daß ich Mißtrauen in deine kindliche Liebe setze. Alles, was ich sage, geht nur dahin, einen rechtschaffenen Mann aus dir zu machen. Millionen Menschen haben keine so große Gnade von Gott erhalten wie Du. Welche Verantwortung! Wäre es nicht auf immer schade, wenn ein so großes Genie auf Abwege geriete? Und das ist in einem Augenblick geschehen.

Ich muß jetzt schließen. Die Nannerl und ich küssen Euch viel millionenmal und ich bin

Mozart.

Salzburg, den 23. Februar 1778.

PREMIEREN

OLA ALSEN

Wie immer ließ „Sie" uns warten. „Er" war verstimmt. Sie sah es auf den ersten Blick, als sie in das Vestibül stürmte.

Angriff beugt vor.

„Drücke mir nicht so fest die Hand, denke an die Ringe! Ich habe es dir schon oft gesagt."

Wenn nur die Menschen lernten, bei der Begrüßung nicht so dicht heranzutreten. Muß man ihres Atems Hauch verspüren? Einen Schritt Distanz kann man verlangen.

„Wo warst du so lange?"

„Ich habe in der . . . Bar einen Cocktail trinken müssen."

„Allein???"

„Nein, — ich traf B. C."

Premieren — intimes Meeting. Man kennt sich. Liebenswürdiges Grüßen, mehr oder weniger freundlich, abhängig von dem Grad der Bedeutung und gesellschaftlichen Stellung.

Dekolletés, Perlen, Brillanten, Pelze, Smoking, Frack.

„Sieh die merkwürdig bemalte Frau von L. Sagte nicht Oscar Wilde: ‚zu viel Schminke und zu wenig Kleider an, das ist bei einer Frau immer ein Zeichen von Verzweiflung'?"

„Trifft zu. — Und die ewig an der falschen Stelle kokette Kommerzienrätin: ‚Mein Augustchen.' Niemand bestreitet ihr den Besitz. Dabei ist Augustchen der Siebzig nahe. In den vierzig Jahren ihres Ehekampfes lernte sie nicht, wie unmodern und lächerlich Zärtlichkeiten in der Öffentlichkeit sind."

Es wird dunkel. In diesem Augenblick öffnet der Schließer die Tür. Ein kalter Luftzug strömt herein. Jeder fühlt sich unangenehm berührt. Sitze klappen. Ein Ehepaar versucht, im Dunkeln sich zu seinem Platz zu drängeln.

„Geh du voran," zischelt sie leise.

„Nein, du."

Zwei Damen weigern sich aufzustehen.

„Entschuldigen Sie", flüstert die Suchende.

Ein Herr lächelt. Es ist ihm wahrscheinlich nicht unangenehm, daß sich die junge Frau an sein Knie schmiegen muß. Sie geht mit dem Gesicht zur Bühne. Neben mir sagt eine Dame ziemlich laut:

„Die beiden wissen nicht, wie man sich benimmt. Der Herr muß vorgehen, um der Dame die Unannehmlichkeit zu ersparen, sich zu entschuldigen. Überhaupt man dreht doch den Sitzenden nicht den Rücken zu."

„Pst — Pst."

Die ersten Worte des Spieles gehen in dem Lärm der Platzsuchenden unter.

„Warum kommen Sie denn nicht pünktlich," sagt ein alter, unfreundlich aussehender Herr hinter großen Brillengläsern zu der Dame.

„Ruhe — Ruhe!"

Endlich haben die beiden ihren Platz gefunden. Die eheliche Szene geht aber — im Mollton — weiter. Die Nachbarn werden durch die Meinungsverschiedenheiten in ihrer Aufnahmefähigkeit gestört.

Nach dem Aktschluß debattieren zwei Damen erregt über das Recht des Ehebruches.

„Gleichheit der Geschlechter," proklamiert die eine, in deren sanft dreinschauendem Blondkopf aufrührerische Gedanken zu wohnen scheinen. „Warum soll der Mann größere Rechte haben, die Frau zu betrügen, als umgekehrt? Der Frau wird die Verführung so nahegelegt. Man drängt sie dazu. Haben sie solch armes Hascherl soweit, finden sich die Männer zusammen, ihre Moral zu feiern."

„Ehebruch — antiquiertes Wort. Es besagt nicht das geringste. Verwirrung der Gefühle — eine zeitgemäße Bezeichnung für eine selbstverständliche Erscheinung. Niemand ist für seine Empfindungen verantwortlich."

„Sprich nicht so laut. Der Herr neben mir will von deinem Privatkolleg profitieren."

„Warum die Menschen immer auf die Gespräche der andern lauschen. Eine Taktlosigkeit."

Der also Charakterisierte steht auf.

„Du hättest das nicht so laut sagen sollen."

„Der Lauscher an der Wand . . ."

„Hört in diesem Fall deine Schand'."

„Unverschämt. Du kannst also auch kein ehrliches Wort vertragen."

Sie legt ihr schimmerndes Hermelincape um ihre Schultern und trennt sich beleidigt von ihrer Freundin.

„Entzückend — blendend — fabelhaft."

In der Pause ist die Atmosphäre von diesen abgegriffenen Phrasen verpestet. Die Kritiker gehen schweigend umher. Die Literatur- und Theaterverwandten imponieren durch geistvoll erwogene Sentenzen.

Die Claque klatscht, brüllt, trampelt.

Am Schluß stürzt der Kritiker hinaus, schlüpft in den Mantel, rast nach der Elektrischen.

„Ich bin gespannt auf die Kritik," flüstert die junge Frau ihrem Gatten im stumpfen Abendhut hinter den erleuchteten Scheiben (wie protzig) des neuesten Chryslers zu.

„Du zerdrückst dir dein neues Kleid aus Seidensamt," sagt er tadelnd. „Die Bergner, nein — mir zu dünn. Das Stück ist viel zu lang. Mir ist der Appetit vergangen. Ich muß schnell einen Blick in den Kurszettel tun —"

(Textprobe aus dem im Drei Masken Verlage, Berlin, München, Wien, erschienenen hochinteressanten Buche. „Er und Sie", eine moderne Gesellschaftsrevue.)

ANEKDOTEN

Während der Inflationszeit läßt Felix Holländer im Großen Schauspielhaus in Berlin den „Florian Geyer" inszenieren. Zu einer Probe mit dem ganzen Solo-Personal wird auch die gesamte Komparserie bestellt — damals eine teure Sache. Es soll im Kostüm probiert werden. Die Probe ist auf 10 Uhr pünktlich festgesetzt, aber — man hat die Kostüme nicht auftreiben oder herbekommen können. Man telephoniert, sucht, schickt Boten — vergebens. Um 11 Uhr kommt Holländer zur Probe und ist entsetzt, die Komparserie nicht im Kostüm, sondern in ihrem Arbeitsanzug zu sehen. „Warum sind die Leute denn nicht umgezogen?" fragt Holländer. Man klärt ihn auf über die Unmöglichkeit, die Kostüme herbekommen zu können; die Leute konnten sich also nicht anziehen. „Dann hätten sie sich doch wenigstens schon ausziehen können!" wettert Holländer.

✣

Ein Vater wird ständig von seinem für den Schauspielerberuf begeisterten Sohn gedrängt, ihn doch zum Theater gehen zu lassen. Schweren Herzens entschließt sich der Vater endlich, einen der bekanntesten Bühnenkünstler aufzusuchen, und bittet ihn, seinen Sohn doch einmal zu prüfen, um festzustellen, ob überhaupt Talent vorhanden sei. Der Schauspieler fordert den besorgten Herrn Papa auf, ihm seinen Sprößling am nächsten Tage zu einer bestimmten Zeit zu schicken. — Hochbeglückt nimmt der kunstbegeisterte junge Mann diese Botschaft entgegen und stellt sich pünktlichst ein, wartet geduldig Stunde um Stunde, bis ihm ein bediensteter Geist mitteilt, leider könne ihn der berühmte Künstler heute nicht mehr empfangen, er solle aber morgen wieder-

kommen. — Nach mehreren Tagen fragt der Herr Papa seinen Jungen, wie denn die Prüfung ausgefallen sei, und erhält zur Antwort, daß der bekannte Bühnenkünstler bisher stets unsichtbar geblieben sei, obwohl der junge Kunstbeflissene täglich Stunde um Stunde auf ihn gewartet habe. — Zornig begibt sich der Vater zu dem berühmten Schauspieler und stellt ihn wegen seines Verhaltens zur Rede. „Wie", entgegnet dieser, „Ihr Sohn hat tatsächlich jeden Tag bei mir stundenlang gewartet? Dann ist jede weitere Prüfung überflüssig. Der junge Mann ist ein ausgesprochenes Theatertalent. Ich werde seine Ausbildung in die Hand nehmen. Er bringt die wichtigste Befähigung für den Theaterberuf mit: Warten-können."

Wenn du von allem dem, was diese Blätter füllt,
mein Leser, nichts des Dankes wert gefunden:
so sei mir wenigstens für das verbunden,
was ich zurück behielt. Lessing.

M. BAUCHWITZ, STETTIN

Н.В.
1930/2560 2

Pr II
08850
1928
1930
KSERO