



NOTIZEN ÜBER PUCCINI

Ildebrando Pizzetti, einer der heute führenden Komponisten Italiens, schrieb zur Uraufführung von Puccinis Turandot in Mailand:

Puccini ist tot! Nun fühle ich mit Bestimmtheit, daß er der größte italienische Opernkomponist seiner Generation war, und fühle in diesem Augenblick stärker als jemals die Werte, die er der ganzen Welt geschenkt hat.

Vor vielen Jahren glaubte ich noch, die Musik Puccinis bürgerlich und mittelmäßig nennen zu dürfen. Warum aber: weil die Menschen in seinen Opern nicht Halbgötter oder Götter sind? Weil seine Frauen einfach Frauen und nicht Königinnen sind? Aber wer singt von der Liebe mit stärkerem, tieferem und rührenderem Tone, die Göttin, oder etwa die kleine Modistin Mimi?

Ich kann jedoch in dieser schmerzlichen Stunde nicht ein abschließendes Urteil über Puccini fällen, kann nicht zu einer Entscheidung über seinen Wert kommen, sondern hänge vielmehr an Erinnerungen, die für mich mit dem Namen Puccini verknüpft sind.

Es war in der Scala, bei den Proben zu „Manon Lescaut“, die Toscanini zur Feier ihrer dreißigjährigen Bühnenlaufbahn neu einstudierte. Toscanini dirigierte mit einer Erschütterung und einem Feuer, die sich in noch nervöseren und mannigfaltigeren Bewegungen seiner Hände offenbarten, als wir sie sonst bei ihm kennen. Orchester, Sänger und Chor waren ganz eins mit ihm, ganz in seiner Gewalt, und ich lebte ganz in den Vibrationen dieser Musik. Erst nach Schluß der Probe zog der Mann, der vor mir saß, meine Aufmerksamkeit ganz auf sich: Toscanini trat an ihn heran, da stand er auf, und ich hörte ihn leise schluchzen, sein Kopf lehnte an der Schulter des großen Freundes, es war Puccini. Weinte er vor Glück, daß der andere sein Werk so tief erfaßt und beseelt wiedergegeben? Oder worüber sonst weinte er? Ich weiß es nicht. Aber diese Rührung, diese Tränen, die sich nicht zurückhalten ließen, sie scheinen mir noch heute in der Erinnerung als das sicherste Zeichen der Güte des Mannes, der sie

vergoß, die Lauterkeit seines Gemüts. Da war er, der Künstler, den ein paar gallige Kritiker der kalten Berechnung beschuldigt hatten: ein Mann, der sich seiner Tränen nicht schämte und in ihnen seine Seele preisgab.

Puccini war kein impulsiver Gewaltmensch, wie etwa Mascagni, und deshalb hatte er möglicherweise — ihm unbewußt — keinen Augenblick vollkommenen Schöpferglückes. Aber er war auch bestimmt niemals ein kalter Berechner seines Vorteils, er hat nicht — wie seine Gegner ihm vorwerfen — seinen Geschmack demjenigen der Masse angepaßt. Sondern er hat in seinem ganzen Künstlerleben einzig seinem persönlichen Empfinden nachgegeben, hat in allem allein seinem Geschmack vertraut, in der Wahl der Textbücher, wie im Gebrauch der musikalischen Ausdrucksformen und der Orchester-Palette. Als Mensch von klarer und reizsamer Empfindung interessierte ihn jede, auch die seiner Art entfernteste Ausdrucksmöglichkeit in der Musik, und so bereicherte er seine Tonsprache durch Melismen aus anderen musikalischen Bezirken, doch immer nur so, daß er notwendig seinem Gefühl folgte, daß der neue Ausdruck völlig im Wesen seiner Kunst aufgegangen war.

Wer gelebt hat, indem er den besten Teil seines Selbst der Menschheit gab, und wer so viel geben konnte, wie Puccini, stirbt nicht. Nichts Höheres kann der Ruhm, den mehr als irgendein Mensch der Künstler zu erreichen vermag, sein, als die Liebe der Menschen und der Nachwelt, zum Dank für Offenbarungen der Liebe in seinem Werk.

DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT

VOSSISCHE ZEITUNG

In der Deutschen Medizinischen Wochenschrift berichtet Professor William Stern, der Direktor des Psychologischen Instituts der Hamburger Universität, in einem Aufsatz über psychologische Zeugenbegutachtung folgenden Fall:

„Ein 14 jähriges Mädchen hat bei einem 58 jährigen Schuldirektor Privatstunde. Der Direktor gibt unter irgendeinem Vorwand die Stunde auf; fünf Wochen später begeht das Mädchen Selbstmord und hinterläßt einen verworrenen Brief, in dem sie den Direktor beschuldigt, daß er ihr etwas angetan hätte. Auf diesen Brief hin wird der Mann verurteilt. Er leugnet, irgend etwas getan zu haben; er habe die Stunden aufgegeben, weil ihm das Mädchen (das für ihn schwärmte) einmal, als er sie der Lüge bezichtigte, eine hysterische Szene gemacht und ihn geküßt habe. Die gesamte Massenpsyche der kleinen Stadt, in der dies passiert war, hatte sich sofort für die Verdammung des unglücklichen Direktors entschieden; das Gericht, das diese Über-

zeugung teilte, verurteilte ihn zu zwei Jahren Zuchthaus. Ein Psychologe war nicht zugezogen worden . . .“ — Das ist, fast wörtlich, der Inhalt eines Theaterstücks: „Wiederaufnahme beantragt“ von Otto Ernst Hesse. Der Autor hat den Fall Professor Sterns nicht gekannt.

PARAGRAPHENSTÜCK- JUSTIZSTÜCK - KUNST-STÜCK

OTTO ERNST HESSE

Die Bühne ist heute wieder Tribüne. Man diskutiert Probleme. Man braucht, dies zu rechtfertigen, kein Schlagwort wie das des „Zeittheaters“. Man hat immer auf der Bühne diskutiert. Nur die Themen ändern sich. Mit der Zeit, mit den Gegebenheiten, mit den pädagogischen Notwendigkeiten. „Tendenz“ hat jedes Drama; sonst wäre es kein Drama. Verschieden sind nur die Schichten, in die der pädagogische Wille vordringen will. Es kann die Schicht der letzten menschlichen Entscheidungen sein — und dann scheint es manchmal, als ob das Drama „tendenzlos“ sei. Es kann die oberste Schicht der sozialen Struktur sein, das Gesellschaftliche, die gesetzliche Ordnung — und dann kann ein Blinder die Tendenz greifen.

Vor etwa zehn Jahren ging — von mir — über die deutschen Bühnen eine Komödie, die den — damals grotesken — Titel „BGB § 1312“ führte. Diese Komödie war das erste jener Stücke, die wir als „Paraphenstücke“ heute gewöhnt sind, Stücke, die geschrieben wurden, um die Sinnlosigkeit, die Überlebtheit eines bestimmten Gesetzbuchparagraphen an einem krassen Sonderfall zu beleuchten. Diese Komödie ging den Weg der Ironie, um einen längst toten Paragraphen aus der Region der Ehescheidungsgesetzgebung ad absurdum zu führen.

Der Weg der Ironie genügte nicht. Es galt den Kampf gegen andere, wichtigere Paragraphen, als dieses Unikum von Groteskheit war. Der Paraph 218 ist das Symbol dieser dramatischen Literatur geworden. Die Paraphenstücke — auch die Stücke gegen die Paragraphen der Todesstrafe — waren Lehrstücke mit der Absicht, bestimmte Paragraphen aus der Welt zu schaffen. Es waren notwendig einseitige Stücke, Propagandawerke, die nichts anderes sein wollten, die sich nicht scheuten, schwarz und weiß zu malen, als ob die Welt durch einen Strich in gut und böse geteilt sei.

Die Welt ist nicht in gut und böse, nicht einmal in gut und schlecht geteilt. Es gibt Unglück, es gibt Vorurteile, es gibt Unzulänglichkeiten. Es gibt jene Mischungen aus schwarz und weiß, aus gut und böse und gut und schlecht, in denen wir uns alle befinden. Es kämpft nur im

seltensten Fall der Teufel mit dem Engel, es leben Menschen mit allen möglichen Anschauungen, mit allen möglichen Wallungen, mit allen möglichen Bedingungen neben- und gegeneinander. Das private Schicksal des Menschen steht gegen seine soziale Einordnung, die Linien brechen sich und verschlingen sich, es ist nur dem Ideologen gegeben, so zu tun, als ob alles klar sei.

Es ist nichts klar. Der Mensch bleibt Mensch. Und wo der Mensch handelt und Entscheidungen zu treffen hat, entstehen Irrtümer, entsteht Leid, entsteht Verbrechen.

Einer der Irrtümer, die bei der Auseinandersetzung der sozialen Ordnung mit dem privaten Schicksal des Menschen entstehen können, ist der Justizirrtum. Nichts erschüttert uns tiefer, macht uns widerpenstiger gegen die Ordnung und ihre Funktionäre als diese Irrtümer. Unschuldiger verurteilt, unschuldig in eine Zelle gebracht worden zu sein: es ist ein tragischer Komplex, der sich aufrollt. Wo liegt die Schuld? . . . Wen trifft die Schuld? . . . Die Gesellschaft, die einen so mangelhaften Apparat wie die Justiz geschaffen hat? . . . Gott, der irrende Menschen zuläßt? . . . Soll sich der Mensch, den dieses Schicksal trifft, aufbäumen? . . . Soll er resignieren? . . . Soll er sich als Exponent fühlen oder als Bagatelle? . . . Soll er den Haß nähren oder die Güte, die versteht, und das Wissen um die Mangelhaftigkeit der Institution, aus dem er Kraft schöpfen kann, sich als Ausnahme, als notwendige Ausnahme zu nehmen? . . . Soll er Märtyrer sein oder still leiden oder, wenn er nachträglich befreit wird, schlicht von vorn beginnen? . . .

Das Problem des Justizirrtums läßt sich nicht mit der Schwarz-Weiß-Technik des Paragraphenstückes angreifen. Die Funktionäre der Ordnung, der Justiz als Popanze zu schildern, hieße nicht nur, tausenden edlen, das Gute wollenden Männern Unrecht tun, es hieße auch, sich eine Sache, die Sache, in die man Klarheit zu bringen sich bemüht, leichtfertig diskreditieren. Es gibt — leider — in diesem Deutschland Richter, die parteilich zu richten, für eine Art Ehrenpflicht halten. Man braucht gegen solche Richter keine Stücke zu schreiben; solche Richter sollten abgesetzt werden, weil sie das Grundgesetz alles Richtens vernichten. Man kann nur da Probleme aufwerfen, wo wirklich Probleme sind.

Das Grundgesetz der Kunst ist, auch dem Menschen, gegen den man vorzugehen willens ist, sein Menschentum zu lassen. Auch das Programmwerk muß versuchen, sich diesem Grundgesetz wenigstens anzunähern. Nur wo ein Mensch als in seiner Art notwendig erscheint, ist er wert, einer Auseinandersetzung gewürdigt zu werden.

Die Objektivität, die verlangt werden muß, darf natürlich nicht nur ein Cachet der Objektivität sein. Sie darf andererseits nicht zur Ver-

sabberung, zur breiigen Versöhnlichkeit um jeden Preis führen. Das menschliche Leben läßt sich nicht mit Rezepten lösen, man kann nur die Antinomien aufzeigen, in die jedes Stück lebend landen muß, sofern es wirklich lebendig ist.

Das menschliche Leben läßt sich überhaupt nicht lösen. Lösen läßt sich ein Theaterstück, das zwei Stunden dauert. Es fragt sich nur, ob diese Lösung, diese Scheinlösung, ein Kunststück oder ein Kunst-Stück ist. Das Kunststück wird verpuffen — ein schön konstruiertes Feuerwerk. Das Kunst-Stück wird uns nachdenklich machen, wird uns erschüttern, wird uns jene Katharsis bringen, die keine Problemlösung ist, sondern nichts weiter als das Erlebnis einer Gefahr, selbst vor dem Allzumenschlichen einmal kapitulieren zu müssen.

„WIEDERAUFNAHME BEANTRAGT“

FRIEDRICH H. SIEMS

Hesse hat ein Lehrstück, ein Erziehungsstück geschrieben, das einen besonderen Schadenpunkt der menschlichen Gesellschaftsordnung aufgreift und an einem Einzelfall, einem Ausnahmefall, einem Fall jedoch, der, vielleicht variiert, jedem ernsthaften Menschen, der mit sich im Einklang zu leben bemüht ist, geschehen kann, die große und edle menschliche Forderung der Güte gegen den Nebenmenschen, die Notwendigkeit des Glaubens an die Reinheit menschlichen Willens, des Vertrauensdranges von Mensch zu Mitmensch dokumentiert. Sein Drama ist im Grunde ein aus hartem Verstand geborener und an die Vernunft eines jeden sich wendender Appell, die besonderen, unwäg- baren und unsagbaren Kräfte des Herzens in sich zeugend wirksam werden zu lassen im Dienste der Gesamtheit zum Zwecke der Erzielung einer höheren, freieren und fruchtbareren Lebensform.

Ein schöner Wille und eine zu liebende Tendenz. Sie bewirkt im Stück ein unablässiges und unerbittliches Suchen nach menschlicher wie nach künstlerischer Gerechtigkeit, und macht die Bühne gleichsam zur Tribüne.

Hier hat die Inszenierung wesentlich einzusetzen. Ihr erster Leitsatz muß sein, den geistigen, den erzieherischen, den ideellen Gehalt leuchtend, überzeugend, transparent werden zu lassen, im Darstellerischen das Darlegende frei und wirksam zu machen. Sie hat sich mit bewußter Hingabe hinter die ethische, die pädagogische Forderung zu stellen, unter dem Gesichtspunkt, daß hier das Darstellerische, das schauspielerische Kunstwerk nicht Selbstzweck mehr

ist. Das bedeutet Verzicht auf die darstellerische Arabeske, auf alle Chargenkünste und Theaterfloskeln, das bedeutet Zurückstellung aller ästhetischen —, aller „Reiz“-Probleme, das bedeutet Knappheit, Kargheit, Nüchternheit, Leisheit, kurz: Ökonomie in der Verwendung aller inneren und äußeren Mittel, im Dienste der Idee; das bedeutet, um das ominöse, so oft mißbrauchte wie mißverständene Wort einmal zusammenfassend auszusprechen: Sachlichkeit, kalte Sachlichkeit, die im Kerne glühend ist.

KLEINE BIOGRAPHIE

CURT CORRINTH

Geboren wurde ich am 20. Februar 1894 zu Lennep (Rheinland), großgeworden bin ich in Barmen, wo ich das humanistische Gymnasium bis zum Abiturientenexamen absolvierte — „Betragen“ meist im besten Falle „genügend“, alle Klassen hindurch stark in Deutsch und Geschichte, dagegen von solch katastrophalem Unverständnis und Unvermögen der Mathematik gegenüber, daß der Lehrer in den letzten drei Jahren es vorzog, mich im Unterricht überhaupt nicht mehr zu fragen, sondern mir zu gestatten, mich mit anderen Dingen zu beschäftigen. 1912, als „mulus“, ein Semester Paris, ein Semester Marburg, dann bis zum Kriegsausbruch Bonn — ohne die diversen Universitäten auffällig mit meinem Besuch beehrt zu haben. Im Krieg an der Ost- und Westfront — bei Verdun gasvergiftet und von ein-drucksvollem Nervenchock mitgenommen, weshalb 1917 als d. u. entlassen. Danach Redakteur in Berlin. Schon anfangs 1915 erschien mein erstes Gedichtbändchen „Tat, Tod, Liebe“, 1917 neue Gedichte, 1918 die Sammlung „Das große Gebet“. Bekannt machte mich das erste, 1918 erschienene Prosabuch „Potsdamer Platz“ oder „Die Nächte des neuen Messias“, dem eine ganze Anzahl weiterer Romane gefolgt sind. Für mein weitaus bestes Werk halte ich auch heute noch den 1920 entstandenen, heute längst vergriffenen Roman „Liljol — Die Geschichte vom Unverwundbaren“. 1918 entstand mein erstes Bühnenwerk, „Der König von Trinador“ (Uraufführung Barmen-Elberfeld), kurz danach die Tragikomödie „Familie“, die in Berlin einen Theater-skandal mittleren Ausmaßes hervorrief, und „Sommer“ (Uraufführung Schauspielhaus Düsseldorf). Im Jahre 1920 bewog mich schweres persönliches Erleben, sowohl alle Produktion abzubrechen wie auch jede beruflich-stellungsmäßige Sicherung hinzuwerfen. Die folgenden acht Jahre waren Schweigen und Einsamkeit. Erst im Jahre 1928, nach völliger innerer Umstellung, entstand, an der Bergstraße, an leuchtenden Sommertagen, ein neues Werk, das Gegenwartsspiel

„Trojaner“, das 1929 an der Berliner Volksbühne seine Uraufführung erlebte. Es wurde ein Erfolg von großen Ausmaßen. Fast alle größeren Bühnen Deutschlands, der Schweiz und Österreichs haben das Stück gespielt. Nun warte ich auf die Wirkung meines jüngsten Bühnenstücks, „Sektion Rahnstetten“. Es erlebt in 21 deutschen Städten am gleichen Tage seine Uraufführung, 40 Bühnen haben es bisher erworben. — Von den „Trojanern“ sagte ein Kritiker: „Das Werk ist heißbemüht um Gerechtigkeit, Güte und Treue, und das packt uns an der Sympathie; wir sind in unserer verhetzten Zeit ja so bedürftig einer neuen Lehre der Gerechtigkeit.“ Nun: Gerechtigkeit, Güte und Treue — von diesen Dingen will auch „Sektion Rahnstetten“ handeln. ‚Kein ganz neues Problem‘ — meint Ihr? — Ich sage Euch: es ist das ewige Problem!

SEKTION RAHNSTETTEN

HANS MEISSNER

Die Sektion Rahnstetten einer großen Verschwörerorganisation hat den Auftrag, die bedeutendste Persönlichkeit der Regierung zu ermorden. In dem Getöteten soll das Symbol des herrschenden Systems, die Ursache der Not, der Ungerechtigkeit, des Verfalls getroffen werden. Zwei Mitglieder der Sektion, die Freunde Tomber und Hallbach, melden sich freiwillig zur Tat. Hallbach wird zur Ausführung bestimmt. Seine Beziehungen öffnen ihm den Zugang zu seinem Opfer. Schon ist die Waffe erhoben. Aug in Auge mit seinem Gegner überwältigt ihn das Gefühl der Achtung vor dem anderen Menschen. Er kann den Mord nicht begehen.

Hallbach hat einem Befehl nicht gehorcht. Er ist vor der Sektion zum Verräter geworden. Das Urteil lautet auf Tod. Tomber, der Freund, wird es vollziehen. Aber: im Kampf zwischen Freundestreue und Gehorsam gegen den Fanatismus der Verschwörung siegt die Menschlichkeit. Tomber verhilft Hallbach zur Rettung und bringt sich selbst der Sektion als Opfer dar.

* * *

Ein Fememord-Drama? So aktuell das Thema sein könnte, das Stück wäre wenig, wollte es nur diesen Stoff sensationell ausnutzen.

Die Wirklichkeit ist stets unvollkommen. Eine Gegenwart, die unter dem Fluch der Not, unklarer Ideologien, der Verhetzung leidet, die aber auch in dem schöpferischen Gärungsprozeß der Neuformung steht, ist erfüllt von Unruhe. Solche Zeit schafft Bedrückung, die weit über das erträgliche Maß hinausgeht. Explosivstoff sammelt sich an. Ein Funke genügt, ihn zur Entladung zu bringen. Der Wind des Protestes

feht durch die Menschen, eines Protestes gegen das Heute, der allerdings von den verschiedensten Ursachen angefaßt wird. Eigene Unzulänglichkeit, Ressentiment, Verbitterung, Zügellosigkeit nimmt häufig genug die Not zum Vorwand, um würdelos die ungezügelten Instinkte und die rohen Triebe zu befriedigen. Aber die Jugend, erfüllt vom Drang nach der absoluten Glückseligkeit, geadelt vom Überschwang ihrer Begeisterung, im Widerstand gegen Gesetze, die nackte Wirklichkeit diktiert, die Jugend, noch nicht bestimmt zum Tragen der Verantwortung, weniger also aufgerufen zum Vollbringen als vielmehr zum Fordern, die Jugend muß die bestehende Ordnung ableugnen. Sie muß, da gesetzlich eine Änderung nach ihrem Sinn unmöglich erscheint, in ihrem Drang zur Gewalt greifen. Diese Gewalt mag alles vernichten, was besteht, um — um dann, wie es das Gesetz der Jugendlichkeit nun einmal bestimmt, vor dem Chaos zu stehen, das aus jugendlichem Stürmen und Drängen hervorbricht. Ein anderer Weg, der Weg der Mannwerdung führt zur Resignation, führt zur Einfügung in die Wirklichkeit. Es sind die heiligsten Flammen, die aus der Begeisterung der Jugend schlagen. Es ist ihr tragisches Schicksal, daß sie häufig entzündet werden für Ideale, die nichts mit der jugendlichen Begeisterung zu tun haben. „In tyrannos“, das Panier der Jugend, wird auch in Rahnstetten entfaltet. Auch hier steht Jugend gegen das Gewordene, der anarchische Trieb zur Freiheit gegen den harten Zwang der Tatsachen.

*

*

*

Zweimal wird in „Sektion Rahnstetten“ die Jugendlichkeit mit der Männlichkeit konfrontiert, zweimal wächst sie über sich selbst hinaus zur Größe der Menschlichkeit. Wenn der junge Hallbach aus tiefster Inbrunst, entschlossen, Recht zu üben an einem Minister, erkennt, daß auch dieser Mann nach bestem Wissen und Gewissen an seiner Stelle für sein Land und für sein Volk das Gute erstrebt, vollzieht sich die Wandlung. In dem jungen Menschen erwächst Verständnis für das Wollen des Andern. Ein Jüngling wird zum Mann. Der Mann erkennt, daß Andere in anderer Art leben und wirken, aber genau so edel und rein wie er selbst sein können. In diesem Augenblick vollzieht sich die schöpferische Begegnung, in der Welten sich berühren, die ihrem Wesen nach immer getrennt bleiben. (Grandiose Beispiele in der klassischen Dichtung: Posa — Philipp. Nathan — Saladin). Aus solchem Zusammenstoß führt der Weg von der Verneinung zur Duldung, von der Vernichtung zur Erhaltung, von der Ausrottung zum Verständnis. Ideen, rein gewollt und ernsthaft erfüllt, trennen Menschen. Über die Trennung hinaus aber bindet die Reinheit des Willens, die Menschlichkeit.



SCHILLER
DIE
RÄUBER

INSZENIERUNG:
MEISSNER
SCHMITZ - BOUS

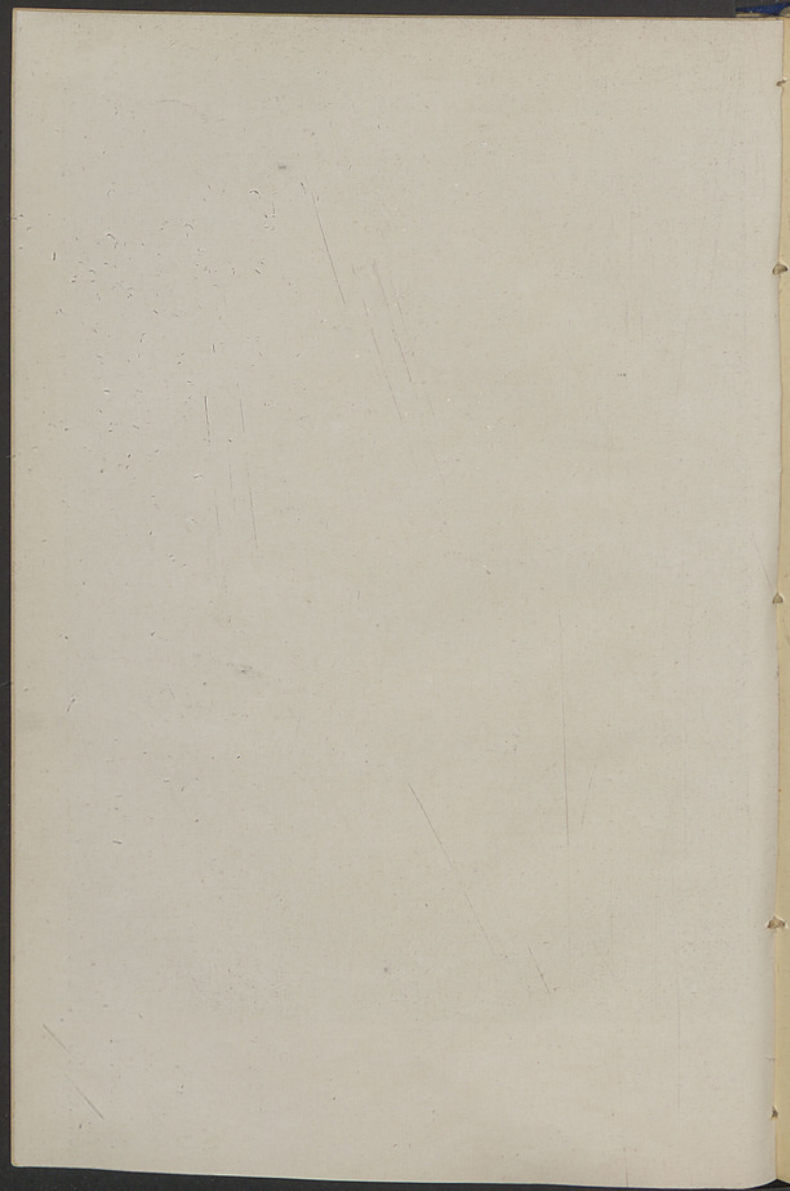
PAW
MOUT
MAY
TVAL



LANGER

WAS
TUN SIE,
WENN...?

INSZENIERUNG:
SIEMS
SCHMITZ - BOUS



Hallbach muß sterben. Wer sich gegen die eigene Idee vergeht, kann nicht begnadigt werden. Vor der Besessenheit gibt es keine Schonung. der Freund übernimmt die Vollstreckung des Urteils. Zum zweitenmal siegt die Menschlichkeit. Tomber opfert sich. Höher als die harte, kalte, scheinbare Disziplin einer fanatischen Verschwörung steht ihm der andere Mensch. Die Gesetze einer starren Disziplin kennen nur die Erfüllung ihres Zwecks. Sie gehen, wenn selbst die Welt darüber zu Grunde geht — sie gehen über Lebendiges und Organisches weg. Das Leben aber ist höher als alle starren Formen. War die menschliche Haltung des jungen Hallbach dem Minister gegenüber schön und würdig, sie brachte ihn nicht in unmittelbare Gefahr. Hier aber opfert sich ein Mensch auf für den andern und vollbringt im tiefsten Sinn die Forderung der Menschlichkeit. Er setzt sein Leben für den andern ein. Er tritt männlich an seine Stelle und versöhnt durch seinen Fall Idee und Wirklichkeit.

* * *

Hat es Fememörder gegeben? Haben je Verschwörungen stattgefunden? Das ist für ein Bühnenwerk so gleichgültig, wie es für jede künstlerische Schöpfung nebensächlich ist, ob der Gegenstand ihrer Handlung erfunden oder wahr ist. Es geht in der „Sektion Rahnstetten“ um den ewigen Konflikt von Idee und Wirklichkeit. Es geht um mehr, es geht um die Forderungen der Menschlichkeit im Konflikte zwischen Jugend und Männlichkeit. Das Stück wirbt um Verständnis für eine Jugend, die ohne Ausweg ist, die sich nicht zu helfen weiß und über sich selbst hinausgreift zur vernichtenden Gewalt. Es wirbt um Verständnis für eine Männlichkeit, die beladen mit aller Verantwortung und aller Last der Zeit, nichts tun kann als Linderung versuchen und den Glauben an die Reinheit allen menschlichen Wollens stärken. Bei dem Mut, den der Dichter beim Angriff seines Stoffes hat, scheint es gleichgültig, ob das Werk Ewigkeitsdauer besitzt oder nicht. Daß ein Mann kühn und entschlossen einen Konflikt der Gegenwart zu gestalten versucht, daß er in den Dunst der Verhetzung, der Ausnutzung reiner Triebe den Blitz der Menschlichkeit schleudert und den schöpferischen Mann dem überschäumenden aber noch ungestalteten Trieb der Jugendlichkeit gegenüberstellt, ist eine Tat, deren Charakterfestigkeit unserer Achtung sicher ist. Nicht alle Werke des Lebens können für die Ewigkeit geschaffen werden. Wirken sie erleuchtend für den Tag und für die Stunde, auch dann sind sie schöpferisch. In diesem Sinne wollen wir „Sektion Rahnstetten“ begrüßen.

SIMONE BOCCANEGRA

GUSTAV GROSSMANN

Franz Werfel, der geistige Vater und Urheber der Verdi-Renaissance, hat mit der Wiederbelebung des Simone Boccanegra einen Schatz gehoben, von dem kaum jemand etwas wußte, von dessen Bedeutung niemand etwas ahnte. Man wird sich erst jetzt der Größe und des ungeheuren Reichtums der Verdischen Hinterlassenschaft voll bewußt. Verdi, ein „Shakespeare der Oper“, war ein echter Zukunftsmusiker, aber trotz der enormen Erfolge zu seinen Lebzeiten bedurfte es doch der Distanz von Generationen, um die ganze Tragweite seines Schaffens zu ermessen.

Simone Boccanegra ist stets ein Sorgenkind des Komponisten gewesen. Nach *Rigoletto*, *Troubadour* und *Traviata* geschrieben, erlebte das Werk am 12. März 1857 im Teatro Fenice in Venedig die Uraufführung, der aber ein Erfolg nicht beschieden war. Nach mehr als zwanzig Jahren lenkte die Anwesenheit Verdis bei einer Vorstellung des Schillerschen *Fiesco* in Köln die Aufmerksamkeit wieder zu seinem Boccanegra zurück. Arrigo Boito formte das Libretto nach Verdis Angaben neu, aber die Oper fand auch nach der am 22. Februar 1881 an der Mailänder Scala erfolgten Uraufführung außerhalb Italiens keine Beachtung, bis Franz Werfel den Text dem Italienischen des F. M. Piave frei nachgedichtet und für die deutsche Opernbühne bearbeitet hat. Die Charaktere der Hauptpersonen sind schärfer und plastischer gezeichnet und die Kämpfe zwischen Adel und Volk Genuas deutlicher hervorgetreten. Der Titelheld Simone Boccanegra ist eine historische Figur des 14. Jahrhunderts, ein Plebejer mit dem Adel der Gesinnung, der als Doge von Genua durch Schurkenhand den Gifftod erleidet.

Verdi sucht in dieser Oper eine neue musikdramatische Form, die im Gesamtwerk des Meisters eine bedeutsame Stellung einnimmt. Er erreicht hier einen musikalischen Stil, dessen verblüffende Knappheit und andeutende Eindringlichkeit in keiner seiner Opern wiederzufinden ist. Die Dramatik wird vertieft, die Bogen der Melodie werden freier und ausdrucksreicher gewölbt. In der späteren Version, die Verdi dem Werk 1880 gab, stellte er einen einheitlichen Stil her zwischen der alten Arienoper und der modernen, mehr rezitativen, der *Othello*-stil ist unverkennbar. Das edle Pathos, die echte Leidenschaft, die jeden Takt durchglüht, die selbstverständliche menschlich-musikalische Größe und geistige Spannweite hat die Oper zu einem Meisterwerk der dramatischen Melodie gemacht. Die Partitur läßt deutlich erkennen, daß sie mit ihrer orchesterkoloristischen Charakteristik und ihrer Kühnheit der instrumentalen Diktion nach der „Aida“ redigiert worden

ist. An dem Strom dieser Musik fühlt man, daß hier ein neuer musik-dramatischer Geist waltet.

Das Vorspiel packt durch die nächtlich-düstere und wilde Stimmung: eine heimliche Agitationsszene für die Dogenkandidatur des Plebejers Simone, der Trauerzug der verstorbenen Geliebten Simones mit kirchlichen Chören hinter der Bühne als Gegensatz, der unüberbrückbare Klassen- und persönliche Haß zwischen dem Adligen Fiesco und dem Plebejer Simone, zuletzt die Proklamation des Simone zum Dogen durch die Massen, ist wohl neben der Gerichtsszene das Genialste an dieser Oper. Der erste Akt glüht in stärkster Lyrik, die beiden letzten Akte wirken durch die unheimliche düstere Glut und gleichzeitig durch die verzeihende und milde Verklärung des Schlußbildes.

Ein führender Musikschriftsteller schrieb nach der Berliner Erstaufführung: „Der Simone Boccanegra ist so frisch wie am Tage seiner Entstehung. Wenn er wieder keinen Erfolg hat, so haben wir eben wieder einmal die Probe vor Verdi nicht bestanden“

WO STEHEN WIR?*)

STAAT UND KUNST

STAATSMINISTER ADOLF GRIMME

Immer wieder lächeln wir darüber und doch erliegen wir alle irgendwie einmal in unserm Leben demselben seelischen Gesetz, daß uns die Erinnerung an die Zeit, in der wir jung waren, sie uns als die gute alte Zeit vor Augen zaubert. Was vergangen ist und nie wiederkehrt, erscheint uns dann wie eine übersonnte Landschaft und von keiner Wolke verdunkelt. Und das geht nicht nur dem einzelnen so, nein, ganze Generationen unterliegen einer solchen Blickverkürzung, die nur noch die lebensfördernden Werte einer gewissen Zeit sieht und nicht mehr das, was war, in seiner Ganzheit umfaßt. Es wäre schon recht nützlich, könnte man diejenigen, die ihre politische Einsicht, ihre geistige Nahrung aus dieser phantasievollen Verklärung beziehen, einmal für ein paar Tage in dieses ersehnte Goldene Zeitalter mit hineinstellen. Vielleicht bringen wir es auch noch wirklich dahin, daß wir die von dem englischen Schriftsteller Wells erdachte Zeitmaschine bekommen, und daß wir uns dann in vergangene Jahrhunderte oder Jahrzehnte zurückversetzen können. Einstweilen aber müssen wir uns freilich noch damit abfinden, daß man die Geschichte nicht zurückblättern kann wie ein Lehrbuch und uns bleibt kein anderes Mittel, um uns des wahren geschichtlichen Unterschiedes zwischen dem Einst

*) In dieser Rubrik werden in Zukunft hervorragende Führer des deutschen Geistes- und Kunstlebens zu den Problemen des Theaters Stellung nehmen. Die Reihe wird eröffnet durch einen Vortrag des Preussischen Kultusministers Grimme, den er gelegentlich der 40. Jahrfeyer der Volksbühne in Berlin gehalten hat.

und dem Heute bewußt zu werden, als daß wir uns an einzelnen Beispielen vergegenwärtigen, was war und was ist.

So verwirrend die Mannigfaltigkeit der Ansichten unter den Zeitgenossen ist — die Frage, ob es heute in Deutschland noch Leute gibt, die ernstlich davon überzeugt wären, daß das Heranbringen der Kulturgüter an die breiten Massen ein revolutionäres Unterfangen sei, diese Frage der achtziger und neunziger Jahre berührt uns fast schon so hinterwäldlerisch, wie die Doktorfrage aus den gelehrten Abhandlungen des 17. Jahrhunderts, ob eigentlich auch die Frauen eine Seele haben und richtige Menschen seien. Damals aber vor 40 Jahren, als diese Bühne begründet wurde, damals hat man ein solches Unternehmen wie die Berliner Freie Volksbühne mit den beschämendsten und kleinsten Schikanen zu vereiteln gesucht. Wir wollen gern anerkennen, daß diese polizeilichen Schuriegeleien in erster Linie dem vermeintlich politisch-revolutionären Gebilde galten. Keine Verklärung der Vergangenheit schafft aber die Tatsache aus der Welt, daß diese Abneigung gegen die Neugründung ihre letzten Wurzeln hatte in dem unleidlichen Dünkel derer, die schon damals genau so wie heute in den Massen den Erbfeind aller Kultur vermuten, anstatt sich in ihrem geistigen und wirtschaftlichen Besitz in der Schuld eben dieser Massen zu fühlen und diese Schuld dadurch ein wenig abtragen zu helfen, daß man nach Wegen sucht, in das dunkle Dasein dieser Massen einen wärmenden Strahl aus der Welt der geistigen Werte scheinen zu lassen. Damals hat der Staat ein Interesse an der Freien Volksbühne nicht genommen. Interesse? O ja, es war schon da, aber ein so negatives, daß, wo sich Interesse äußerte, es auftrat in Gestalt der Pickelhaube und des Spitzeltums. Was bei einem derartigen Sachverständnis für eine von den gebildetsten Geistern der Nation geführte Kulturbewegung herauskommen mußte, dafür gibt uns die von Nestriepke geschriebene Geschichte der Freien Volksbühne ein paar ergötzliche Beispiele, die einmal die andere Seite der „guten alten Zeit“ in Erinnerung zu bringen geeignet sind. So schrieb da ein Polizeileutnant in einem Bericht über die Aufführung von Hebbels „Maria Magdalena“: „Der Inhalt des bürgerlichen Trauerspiels, welches nichts von polizeilichem Interesse bietet, besteht aus allen möglichen Greueln: Entehrung, Diebstahl, Untreue, Duell, Selbstmord, Kindermord pp.“ Und der „Volksfeind“ von Ibsen wurde als Beweis für den politischen Charakter des Vereins mit der seltsamsten aller überhaupt nur erdenkbaren Begründungen angeführt, der Verein sei politisch, weil im „Volksfeind“ zum Schluß seinen Hörern der Grundsatz der Duldsamkeit, auch der politischen, zur Pflicht gemacht werde. Das sind wohl dokumentarische Zeugnisse.

Wir haben heute einen anderen Begriff von künstlerischer Zuständigkeit und Urteilsberufenheit und wir beglückwünschen niemanden zu jenem Grad von geistiger Reife, der die Wiederkehr einer solchen Haltung gegenüber kulturellen Dingen immer noch für ein Sehnsuchtsziel hält. Man mag über die politische Entwicklung seit 1918 denken wie man will. Niemand kann ableugnen, daß die Auffassung von den Aufgaben und Verpflichtungen des Staates im Bereich des Kulturellen eine Wandlung dahin erfahren hat, daß in dem echten Staatsbewußtsein auch das Bewußtsein der notwendigen Achtung vor den lebendigen geistigen Werten der Nation beschlossen liegt. Und daß zu diesen geistigen Werten, vor denen der Staat Achtung hat, auch und sogar in vorderster Linie die Kunst gehört, daß diese mehr ist als eine Kulturgüterschlemmerei, daß sie aufgehört hat, angesehen werden zu dürfen als „Kaviar fürs Volk“, daß sie die stärkste Macht zur geistigen Volksformung ist — diese Erkenntnis und deren beginnende Verwirklichung ist eine der bedeutendsten Entdeckungen in dem deutschen Staat der Nachkriegszeit, sie ist in das Bewußtsein des Staates als eine allgemeine Einsicht eingegangen. Für diese Einsicht ist die Freie Volksbühne Schrittmacher und organisatorischer Ausdruck geworden. Ja, ich möchte sogar meinen, daß diese Achtung vor der Kunst der Staat auch da beweisen sollte, wo er durch das Medium der Kunst Wahrheiten zu hören kriegt, die ihm nicht sehr bequem sind.

Zwar ist es richtig, daß die Freiheit, die der demokratische Staat gewährt, im Umkreis der Machtbehauptung eben dieser Freiheit selbst nicht eine absolute sein kann; in dem Kampf um die Selbstbehauptung der Freiheit kann auch die Demokratie nicht dulden, daß die Freiheit den Bestand der Freiheit bedroht. Dagegen muß — und zwar auch gegenüber dem Polizeileutnant von 1890 — gesagt sein, daß für den Staat im Bereiche der Kunst Duldsamkeit nicht nur am Platze ist, sondern ein Gebot, ein Gebot des inneren Wachstums des staatlichen Lebens selbst. Denn jeder Staat hat seinem Wesen nach den Hang, sich selbst in dem erreichten Stand der geschichtlichen Entwicklung zu konservieren. In geradem Gegensatz dazu hat jeder Dichter, wenn er mehr ist als ein Schwelger in ästhetischen Dingen, die Leidenschaft des Revolutionärs in seinen Werken; besäße er sie nicht, er wäre nicht besessen von dem Zwang, sich in der Kunst ein Instrument zu schaffen, mit dem er Gegenwart in Zukunft treiben möchte. Ein jeder echte Dichter wird der ganzen Idee, von der er besessen ist, zur Wirklichkeit und damit zur Geltung in der Welt verhelfen wollen. Da ist es nur natürlich und niemals aufzuheben, daß Staat und Kunst in Spannung zueinander stehen. Unerträglich wird diese Spannung erst,

wenn die Bühne entgegen den Gesetzen der Kunst, eine Stätte wird, auf der sich der ungeformte Kampf um die Macht im Staate genau so, nur mit anderen Akzenten, abspielt wie im Parlament. Das würde heißen, den Sinn des echten Zeittheaters in sein Gegenteil verkehren. Denn dieses Zeittheater ist die Bühne, wenn sie uns lehren will, wo Staat und Volk und Zeit die Bedeutung ihres Sinnes und die Gestaltung eigenen geheimen Sehns an einem Kunst gewordenen Vorgang erschauen und erfühlen, nicht ist es die bloße Naturalität und Gegenwartserleben, wo einer wie ein Geschichtsdozent seinen Ehrgeiz darin findet, Dokumente nun zur Abwechslung nicht im Universitätsseminar, sondern auf der Bühne zu produzieren. Es kommt nicht bloß auf das Geschick an; aus dem Wesen der Zeit und dem Singen der Zeit haucht der schöpferische Dichter dem fliehenden Tag bleibendes Leben ein. Wo dieses schöpferische Eindringen in einem Dichter lebendig wird, da tritt ein Kunstwerk in Spannung zum Staat, da muß sogar diese Spannung sein. Wer wäre sonst prophetischer Kündler des werdenden? Da muß auch der Staat selbstsichere Kraft und moralische Größe aufbringen, Hort der Freiheit der Kunst zu sein — auch der Kunst, die diesem Staat einen Spiegel vorhält, der kein Adonisbild zurückwirft. Ein Staat, der fürchten müßte, unter Mitwirkung der Dichter seiner Zeit ins Rutschen zu geraten, der also nicht mehr die Mahnung hören wollte, daß er selber wachsen muß, der würde reif sein, daß er falle.

Die Bühne, deren 40 jährigen Bestand wir heute feiern, weiß aus der Zeit ihrer Gründung um diese Spannung zwischen dem erstarrenden Staat und einer Kunst, die vorstieß in die Wirklichkeit und die ihre Zeit vorantrieb über diese ihre Zeit hinaus. Die Volksbühne hat das große Glück gehabt, gleich an ihrer Wiege Dichter zu sehen, die diese gestaltgebende Kraft der Zeitdeutung besaßen. Erst gestern wieder ist solch ein exemplarisches Werk, die Weber, an dieser Stelle auf dieser Bühne vorübergebraust, dem der große Dichter Gerhart Hauptmann jenen heißen Atem der Zeit eingehaucht hat, der Vergangenes zur Gegenwart und Gegenwart zu dem Leben, das nicht vergeht, umschmilzt. Es ist dasselbe Werk, in dem schon der große Namenlose der Weltgeschichte, die Masse, auf die Bühne tritt zu einer Zeit, wo sie noch nicht wie heute bewußt erschien auch auf dem Schauplatz der Geschichte. Daß sich doch der Wunsch erfüllen mag, daß sich immer wieder der Dichter findet, der dieser Masse ihr Schicksal deutet! Und wir verstehen, daß über alle Tagesfron und über alle Existenzkämpfe hinweg ein jeder Mensch „halt a Sehnsucht“ hat, eine Sehnsucht nach einer Welt geistiger Werte und Ideen. Die Zukunft der Volksbühne wird davon abhängen, daß auch wieder solche Dichter zu ihr stoßen, die wie

Gerhart Hauptmann die Kraft besitzen, dieses geheime Sehnen einer Zeit zu bannen in die Form der Kunst und die Zukunft des Staates wird sich nach der Einsicht bestimmen, daß die Freiheit des künstlerischen Wachstums das diplomatischste Mittel ist, eine Verschmelzung wahrzumachen zwischen Staat und Kunst.

WIDERHALL DER ARBEIT DES STADT-THEATERS IM REICH

R UHR-ABENDBLATT

Ein Wagnis des rührigen Intendanten war es, dieses Stück zu bringen, das nicht geringe Anforderungen an das Verständnis der Zuschauer stellt. Der Erfolg hat ihm recht gegeben. Der herzliche Beifall, der den Dichter oft vor den Vorhang rief, galt ebenso dem Stück wie der Regie und der vorzüglichen Darstellung.

BERLINER BÖRSENZEITUNG

Auch das Stettiner Stadttheater hat eine Krise hinter sich. Aber schließlich fiel die Entscheidung zugunsten seiner Weiterführung, wenn dabei auch nicht alle Wünsche in Erfüllung gingen. Die Leitung hat ein neuer Intendant übernommen, dem der Ruf eines hingebungsvollen und zielbewußten Künstlers vorangeht. Wie denn überhaupt die Aufführung ein beachtliches Niveau hatte. Den technisch schwierigen Traumakt bewältigte die Regie, unterstützt von einem räumlich bemerkenswert gut gegliederten Bühnenbilde, zu restloser Zufriedenheit. Das bezeugte auch der nach diesem Akte besonders lebhafte Beifall, der mit den Hauptdarstellern auch den Verfasser viele Male vor den Vorhang rief.

BERLINER TAGEBLATT

Felix Langer, der schon wiederholt erfolgreiche Dramatiker, stellte sich im Stettiner Stadttheater mit der Uraufführung einer dreiaktigen Komödie vor: „Was tun Sie, wenn . . .?“ Stellte sich vor als ein Autor, der auch frisch und herzlich zupackt, wenn es gilt, einen schon abgegriffenen Vorwurf im Komödienrahmen neu zu beleben. Er tut es mit ansprechendem Geist, ist auch sehr zeitgemäß. Die Darsteller aber verdienen ein Gesamtlob; mit dem Autor wurden sie wiederholt herausgerufen.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG

Felix Langer, der als Bühnenauteur kein Unbekannter ist, hatte diesmal das Stettiner Stadttheater zur Stätte seiner Uraufführung gewählt. Nach dem Erfolg zu urteilen, wird das Werk von hier aus seinen Weg auch über andere Bühnen nehmen. Es ist eine wirklich lustige Komödie.

DEUTSCHER THEATERDIENST

Wieder einmal eine Uraufführung, die man vorbehaltlos loben kann. Felix Langer schuf hier ein Lustspiel, das weiteste Beachtung verdient. Ein Lustspiel, das frei von aller Schablone, Geist, sehr viel Geist besitzt, ein Lustspiel, das mehr als beim Lustspiel üblich, zum Denken anregt und in heiterster Form ernsteste Probleme anschneidet und zu lösen versucht. Das Stettiner Theater, das unter dem neuen jungen Intendanten qualitativ und quantitativ unerhört erfolgreich beginnt (man gab an 7 Tagen 5 Premieren: „Die Räuber“ in einer vorzüglichen Regie mit ausgezeichneten Leistungen, „Figaros Hochzeit“, „Die verkaufte Braut“, „Den lustigen Krieg“ und diese Uraufführung), hat dieses Werk ausgezeichnet herauszubringen gewußt und an dem großen Erfolg des Verfassers einen nicht geringen Anteil.

DER TAG

Mit dem Wirken des neuen Intendanten beginnt auch am Stettiner Stadttheater eine neue Zeit. Schon mit seiner ersten Uraufführung stellt der neue Intendant seine Bühne in die Reihe der Theater, die es sich zur Aufgabe machen, wertvolle Werke ans Licht zu bringen. Die Aufführung fand unter der Regie von Friedrich Siems statt und wurde von ihm sowie Edgar Flatau, Albert Görner und Erika Fels mit viel Lebenswärme und innerer Freude gespielt. Zum Schluß reicher Beifall.

TEMPO

Das Stadttheater, bisher ohne jedes eigene Gepräge, ist durch seinen neuen, vom „Frankfurter Künstlertheater“ gekommenen Intendanten schon mit der ersten Inszenierung, den „Räubern“, in den Kreis der Provinzbühnen gehoben, die auch in Berlin Beachtung beanspruchen dürfen. Die Aufführung, nach geschickter dramaturgischer Bearbeitung der Ur-Räuber, hatte in Ton, Geste und Bild so sehr den Anschluß an die Zeit, daß sie die anfänglich von dem fehlenden Pathos überraschten Stettiner zu begeistertem Beifall hinriß.

„Was tun Sie, wenn . . .?“ ist eine Komödie von Felix Langer, die in Stettin Erfolg hatte. Es ist wieder einmal die Geschichte des unerfahrenen, dabei töricht-selbstsicheren Professors. Das Stück wurde reizend gespielt.

VOSSISCHE ZEITUNG

Das Stettiner Stadttheater, von seinem neuen Intendanten couragiert geführt, brachte Felix Langers Komödie „Was tun Sie, wenn . . .?“ zur Uraufführung. Das Stück wird seinen Weg machen. Die Aufführung holte in der geschickten Regie bezwingende Wirkungen heraus.

Die Theater-Zeitschrift erscheint in zwangloser Folge, in der Regel halbmonatlich.
Herausgeber: Hans Mellner. Druck und Verlag M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3.
Nachdruck nur unter Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.

WIDERHALL DER ARBEIT DES STADT-THEATERS IM REICH

Fortsetzung

HAMBURGER FREMDENBLATT

Mit dem neuen Intendanten ist neues Leben ins Stettiner Stadttheater eingezogen, das — bisher nur eine von vielen mehr oder weniger unbeachteten Provinzbühnen — damit plötzlich in die Reihe der Theater gerückt sein dürfte, die Widerhall nicht nur im Lande selbst, sondern auch über die Grenzen hinaus finden werden. Das bewiesen die bisher herausgebrachten, sorgfältig durchgearbeiteten Schauspiel- und Opernaufführungen, das bewies vor allem die mutige Tat einer Uraufführung nicht alltäglicher Art.

Die Komödie „Was tun Sie, wenn . . .?“ von Felix Langer zu bringen, war um so mehr ein Wagnis, als der Stoff und seine Behandlung in ihrer Eigenart auch einführendste Regie und gutes Spiel verlangten, sollte das Publikum — das Publikum einer in künstlerischer Beziehung gewiß bisher nicht verwöhnten Provinzstadt — bei den Anforderungen, die hier an seine Phantasie und sein Verständnis gestellt wurden, nicht versagen.

Das Publikum ließ sich von Anfang bis Ende, selbst in dem viel Verständnis heischenden zweiten Akt, mitreißen und bereitete Autor, Regisseur und Darstellern nach dem zweiten Akt und zum Schluß nicht endenwollende Ovationen.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN

Am Stadttheater Stettin wurde unter dem neuen Intendanten, früher Frankfurter Künstlertheater, Felix Langers Komödie „Was tun Sie, wenn . . .?“ mit sehr starkem Erfolge uraufgeführt.

NEUES WIENER JOURNAL

Stettin hat bisher wenig Glück mit Uraufführungen gehabt, so daß man ein wenig skeptisch geworden ist. Um so erfreulicher ist die Feststellung, daß wir es in dieser neuen Komödie von Felix Langer mit einem durchaus gediegenen Werke zu tun haben, mit einer Leistung, die wirklich den Beifall verdiente, der ihr zuteil wurde. Diese Komödie, frei von aller Schablone, besitzt Geist, sehr viel Geist und löst in heiterster Form ernsteste Probleme. Es wurde prachtvoll gespielt. Friedrich Siems führte sich als Regisseur von beachtlichem Format ein. Ein stürmischer Erfolg, der für das Stettiner Stadttheater unter der neuen Intendanz symbolische Bedeutung des Beginnes einer neuen künstlerisch hochwertigen Aera hat. Der Autor konnte schon nach dem zweiten Akte für den reichen Beifall danken.

WIDERHALL DER ARBEIT DES STADT-THEATERS IM REICH

Die Kunst des Theaters ist eine der ältesten und wichtigsten Künste der Menschheit. Sie hat sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt und ist heute eine der beliebtesten und erfolgreichsten Kunstformen. Das Stadt-Theater im Reich hat eine lange und glänzende Geschichte. Es hat viele berühmte Werke geschaffen und hat die Herzen der Zuschauer erobert. Die Arbeit des Stadt-Theaters ist eine harte und verantwortungsvolle Aufgabe. Die Schauspieler müssen viel üben und sich auf ihre Rollen vorbereiten. Die Regisseure müssen die Visionen der Autoren in die Tat umsetzen. Die Bühnenarbeiter müssen die Sets bauen und die Technik einrichten. Alle diese Menschen arbeiten zusammen, um ein großartiges Schauspiel zu schaffen.

Das Stadt-Theater im Reich hat in den letzten Jahren viele neue Werke aufgeführt. Diese Werke haben die Zuschauer begeistert und haben die Kunst des Theaters weiterentwickelt. Die Schauspieler haben ihre Fähigkeiten verbessert und ihre Rollen mit mehr Leidenschaft und Tiefe gespielt. Die Regisseure haben neue Techniken erlernt und haben die Bühnenarbeiter unterstützt. Die Bühnenarbeiter haben ihre Arbeit mit mehr Präzision und Kreativität erledigt. Die Arbeit des Stadt-Theaters ist eine Teamarbeit, bei der jeder seinen Beitrag leistet. Die Zusammenarbeit ist der Schlüssel zum Erfolg. Das Stadt-Theater im Reich hat es geschafft, die Kunst des Theaters zu erneuern und sie für die Zukunft zu sichern.

Die Arbeit des Stadt-Theaters ist nicht nur eine künstlerische Aufgabe, sondern auch eine soziale Aufgabe. Das Stadt-Theater im Reich hat die Aufgabe, die Zuschauer zu unterhalten, zu informieren und zu inspirieren. Es hat die Menschen zusammengebracht und ihnen einen Ort zum Träumen und Reflektieren geschaffen. Die Arbeit des Stadt-Theaters ist eine Aufgabe, die Verantwortung mit sich bringt. Die Schauspieler müssen die Zuschauer ernst nehmen und sie mit ihren Leistungen begeistern. Die Regisseure müssen die Visionen der Autoren in die Tat umsetzen und die Bühnenarbeiter unterstützen. Die Bühnenarbeiter müssen die Sets bauen und die Technik einrichten. Alle diese Menschen arbeiten zusammen, um ein großartiges Schauspiel zu schaffen.

Die Arbeit des Stadt-Theaters ist eine harte und verantwortungsvolle Aufgabe. Die Schauspieler müssen viel üben und sich auf ihre Rollen vorbereiten. Die Regisseure müssen die Visionen der Autoren in die Tat umsetzen. Die Bühnenarbeiter müssen die Sets bauen und die Technik einrichten. Alle diese Menschen arbeiten zusammen, um ein großartiges Schauspiel zu schaffen. Die Arbeit des Stadt-Theaters ist eine Teamarbeit, bei der jeder seinen Beitrag leistet. Die Zusammenarbeit ist der Schlüssel zum Erfolg. Das Stadt-Theater im Reich hat es geschafft, die Kunst des Theaters zu erneuern und sie für die Zukunft zu sichern. Die Arbeit des Stadt-Theaters ist eine harte und verantwortungsvolle Aufgabe. Die Schauspieler müssen viel üben und sich auf ihre Rollen vorbereiten. Die Regisseure müssen die Visionen der Autoren in die Tat umsetzen. Die Bühnenarbeiter müssen die Sets bauen und die Technik einrichten. Alle diese Menschen arbeiten zusammen, um ein großartiges Schauspiel zu schaffen.