STADT-THEATER STETTIN

DREIZEHNTES HEFT
MAI 1931

UEBER DIE ROMANTISCHE OPER

E. T. A. HOFFMANN

Laß mich versuchen, meine Meinung über das wahre Wesen der Oper auszusprechen. In kurzen Worten: Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern wiederklingen und ein höheres intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? Kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüstet sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik: dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja, daß man wie in einem beseligenden Traume selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.

Ich halte die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter, denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen

auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist mit einem Wort die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß, denn nur diese kann uns hinreißen, und eine bloß grillenhafte Folge zweckloser Feereien, die wie in manchen Produkten der Art oft bloß da sind, um den Pagliasso im Knappen-Kleide zu necken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Teilnahme lassen. — Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unseren Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja, wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schweben, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen. Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinandergereihter Szenen ohne inneren poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinne recht gut sein, d. h., ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen gegeben wird.

OBERON

BRUNO HEYN

Oberon ist eine romantische deutsche Oper, wobei man mit dem Prädikat romantisch eine ganz eindeutige Vorstellung verbindet: nächtlicher Wald, die düstere Felsenschlucht, die sagenumwobene Ruine, die stolze Ritterburg, und zwar besonders die, wie sie etwa Stolzenfels am Rhein mit seiner Vielfalt von geschnörkelten Zinnen und Türmen darstellt, die sich seither jeder Modellierbogen zum Vorbild genommen hat — vor allem aber muß eine echte romantische Landschaft von einem rechten Mondschein übergossen sein, sonst ist sie eben nicht romantisch, sondern das verpönte Gegenteil: sachlich. Mond um jeden Preis pro-

klamierten schon die Romantiker, die poetischen Entdecker des Mondes. Eichendorff ließ ihn wohl aus diesem Grunde ohne Bedenken am hellichten Tage über seiner Landschaft aufgehen, wie es mehr als einmal bei ihm geschieht.

Ist aber das Wesen der Romantik mit derartigen Attributen umrissen? Ist der Romantiker nur deswegen romantisch, weil er Mondscheinnacht und hochgemutes Rittertum besingt? Sicher nicht. Denn die Großen der Romantik — man denke an Novalis, Kleist, Hölderlin und Weber, Marschner und den Wagner des Tristan — sagen recht wenig von diesen Dingen, die erst die Nutznießer und Nachtreter, wie sie jede Bewegung im Gefolge hat, in völligem Mißverstehen zur Hauptsache machten. Sie sind doch nur deswegen Romantiker, weil ihr Gesang den öffnenden Mächten gilt, den Gewalten, die um und über dem Menschen sind und größer und mächtiger als er: Hölderlin besingt den Aether, die Zeit, den Ozean, Novalis die alles umgebende und aus der Form erlösende Nacht. Im Tristan heißt das Drama sicher nicht Tristan und Isolde, sondern der öde begrenzte Tag kämpft gegen die grenzenlose Nacht. Die Sage vom Freischützen scheint das Gedicht der böhmischen Wälder zu sein, sagt Richard Wagner. Es geht den Romantikern um wesentlichere Gewalten als derartige Mondscheinkulissen. Es geht um die Natur und ihre dämonische Macht, der der Mensch unterworfen ist.

Ein Gedanke, der jedem klassischen Gestalter in tiefster Seele zuwider sein muß, da dieser doch um den Sieg und die Behauptung einer ewig allgemein-gültigen Menschenform ringt. Der Mensch ist das Maß aller Dinge — so heißt die Maxime jedes klassischen Menschen, so fordert Goethe und Schiller. Der Mensch wird schuldhaft, wenn er sein Maß verletzt. Hölderlin hingegen beklagt geradezu jedes Maß, jede gesetzte Grenze als Abfall von der Gottheit, die immer maßlos sein muß, denn sie ist die ewig schöpferische Natur. Darum, um die Schuld einer begrenzten Menschenform zu sühnen, die nur ein frevelhafter Übermut erschaffen kann, darum stürzt sich sein Geschöpf Empedokles in den Feuerberg.

Das naive Genie Mozarts weiß nichts von dieser Schuld. Er weiß nichts von Naturdämonien, er verklärt den Menschen, seine Freude, sein Leid und seine Würde. Ist es weiterhin ein Zufall, daß Beethoven, der seine Musik mit der Klarheit klassischer Architekturen baut, mit einer Feenoper Grillparzers zur Komposition nichts anzufangen weiß, dagegen aber das hohe Lied von ewig dauernder Menschentugend im Fidelio anstimmt?

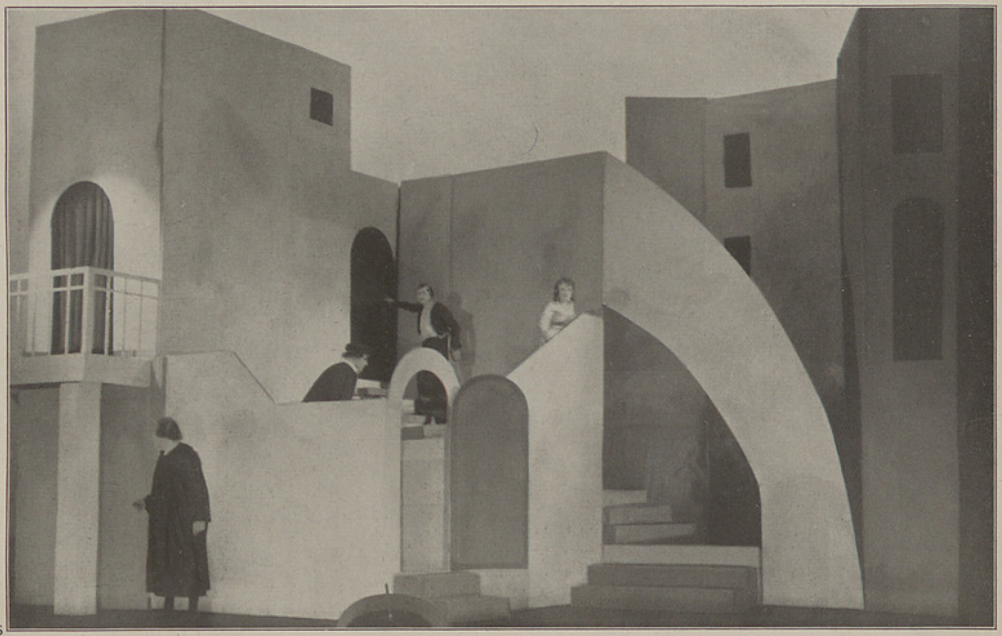
Immer hat dieser Konflikt das deutsche und abendländische Geistesleben beherrscht, mag er nun Romanik und Gotik, Renaissance und

Barock, Weimarer Klassik und Romantik, Stefan George und Rainer Maria Rilke heißen, immer wurden und werden die polaren Gegensätze: Menschenmaß und maßlose Dunkelmächte, Klassik und Romantik im Kampfe liegen.

An diesem Gegensatz mag vielleicht klar werden, was Romantik heißt. So gesehen, hat Romantik und romantische Oper in einer Zeit, die immer maschineller, die immer zweckmäßiger wird, in der die Menschen immer weniger Zeit haben, ihr tiefgegründetes Lebensrecht. Denn bleiben wird das ewig gültige Lebensgefühl, das hier ein unendliches, klanggewordenes Naturgefühl geworden ist. Ja, die Natur, als Oberon zur Menschengestalt geworden, agiert. Die eigentliche Handlung wird von anderen Gesetzen bestimmt, wie sie eine klassische Aesthetik formuliert, wo doch immer der tätige Mensch handeln muß. Die Handelnden im Oberon heißen nicht Hüon und seine vagen Abenteuer, bei denen er nur selbst das wenigste tut, sondern die Natur, aus der die Gestalten wachsen, der Ozean, den Hölderlin besingt, das Meer von Occident zu Orient, das weltenumarmende — ganz ähnlich wie im Freischütz der Wald. Aus genau dem gleichen Grunde kann der Tristan keine Handlung im landläufigen Sinne haben — die Handlung trägt die hinter den Dingen liegende Weltennacht. Nur dem Romantiker Weber konnte derartig Einmaliges gelingen wie der grandiose Hymnus an den Ozean, der neben Agathes Gesang an die Nacht einzig und unwiederholbar wie jede Genietat dasteht. Das sind eben die öffnenden Mächte, die jede Menschenform zersprengen müssen, die in der Natur wirksam werdenden Lebenskräfte menschenfeindlicher oder -freundlicher Art, die nur den Romantiker zu erschüttern vermögen und zur Gestaltung zwingen.

Die raum- und formzersprengende Weite dieses Naturgefühls, das sich gewissermaßen mit dem Ozean symbolisiert, szenisch erklingen zu lassen, stellt zugegebenermaßen einfach unerfüllbare Anforderungen, will man sich nicht mit billigem Kulissenzauber zufriedengeben. Grade herausgesagt: um die gigantische Weite nur annähernd gestalten zu können, die die Vision der Ozeanarie beschwört, dazu müßte man das Dach des Bühnenhauses abdecken!

Soll diese Grundidee also herausgearbeitet werden, so muß bewußt auf die revueartige Buntheit der Maschinenoper verzichtet werden, von der Weber selbst schon wenig begeistert war. In Verfolg auch der gleichen Absicht ergab sich, daß einige empfindliche Mängel in der Führung des Handlungsablaufes abgestellt werden mußten. So fällt auf, wie immer grade nach entscheidenden Höhepunkten eine ganz ähnliche Situation in viel schwächerer Gestaltung folgt. Um ein Beispiel zu nennen: Hüon hat Rezia geraubt und die Verfolger durch den Hornruf gebannt; Fatima, die doch eben mit dabei war, wartet seelenruhig, als ob nichts



VERDI

RIGOLETTO

LEITUNG:
MEISSNER
GROSSMANN
SCHMITZ-BOUS

BRUCKNER

ELISABETH
VON ENGLAND

LEITUNG:
MEISSNER
SCHMITZ-BOUS

geschehen wäre, nur um eine Arie zu absolvieren. Die Flüchtigen werden von neuem verfolgt, was natürlich nicht mehr in demselben Maße überzeugen kann. Die Umstellung dieser Arie an den Anfang des Bildes ermöglicht, die Handlung in viel rascherem Anlauf zu dem Höhepunkt, der mit der Erscheinung Oberons gegeben ist, heraufzuführen.

DER DARSTELLER, DER ZUSCHAUER UND DIE OPER

FERRUCCIO BUSONI

So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf — soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblick einbüßen —, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller „spiele" — er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.

Auf solche Voraussetzungen gestützt, ließe sich eine Zukunft für die Oper sehr wohl erwarten. Aber das erste und stärkste Hindernis, fürchte ich, wird uns das Publikum selbst bereiten.

Es ist, wie mich dünkt, angesichts des Theaters durchaus kriminell veranlagt, und man kann vermuten, daß die meisten von der Bühne ein starkes menschliches Erlebnis wohl deshalb fordern, weil ein solches ihren Durchschnittsexistenzen fehlt; und wohl auch deswegen, weil ihnen der Mut zu solchen Konflikten abgeht, nach welchen ihre Sehnsucht verlangt. Und die Bühne spendet ihnen diese Konflikte, ohne die begleitenden Gefahren und die schlimmen Folgen, unkompromittierend, und vor allem: unanstrengend. Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß: um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.

ZUSCHAUER UND THEATER

PROF. OTTO ANTHES, LÜBECK

V.

In der Tat hätte unser Theater, das früher von diesen „Gebildeten" fast alleine lebte, schon längst geschlossen werden müssen, wenn es jetzt noch auf sie angewiesen wäre. Wenn nicht im letzten Jahrzehnt eine neue unverbildete Zuschauerschaft herangewachsen wäre; wenn nicht insbesondere die Theatergemeinden einen großen Kreis von Menschen um die Bühne gesammelt hätten, die, ohne des-

halb urteilslos zu sein, dennoch gewillt sind, sich dem Geschehen des Theaters mit Herz und Sinnen hinzugeben.

Das Wesen des Zuschauers zu erfassen, der unverbildet ist, ohne deshalb ungebildet zu sein; der willig ist, aber nicht willenlos, aufnahmefroh aus einer dumpfen Gefühlsbereitschaft, aber nicht dumm im landläufigen Sinn — das Wesen dieses idealen Zuschauers zu erfassen, ist nicht leicht; ist, da es sich zum großen Teil um Kräfte des Unterbewußtseins handelt, wohl überhaupt nur andeutungsweise möglich. Zunächst einmal festzustellen, daß ein Verständnis des Kunstwerks höherer Art wenigstens nicht denkbar ist ohne eine gewisse Anteilnahme des Verstandes, daß der Verstand aber zugleich ein Feind, zum mindesten ein Gefährder des wahren Kunstverständnisses ist. Nur wer mit einer gewissen Leichtigkeit und Schnelligkeit Assoziationen, Gedankenverbindungen herzustellen fähig ist, ist imstande, dem Gang einer Handlung nicht nur zu folgen, sondern auch in der eigenen Seele die Umluft zu erzeugen, in der allein die Dinge der Kunst ihr wahres Leben bekommen. Jeder Satz des Dichters will, daß der Hörer eine Fülle unausgesprochener Dinge hinzudenke; erst dieser Hintergrund des Unausgesprochenen, dieser leise wallende Vorhang hinter dem Ausgesprochenen gibt den Gedanken des Dichters den Duftkreis, durch den allein sie dichterische Gedanken, durch den allein sie Kunst werden. Nun ist aber jeder, der leicht und schnell zu assozieren vermag, vor dem Kunstwerk ständig der Gefahr ausgesetzt, daß er vom Kunstwerk hinweg assoziert, daß seine Gedankenverbindungen vom Dichter fortlaufen, statt mit ihm zu laufen. Das ist gerade die geistige Beschaffenheit des vorhin geschilderten kritischen Zuschauers, daß ihm immer etwas anderes einfällt als das, was ihm nach dem Willen des Dichters einfallen sollte. Seine teuflische Gescheitheit redet dem Dichter — und dem Schauspieler gleicherweise — immerfort dazwischen. Und wenn solches ewige Dazwischenreden schon im Leben unerträglich ist — in der Kunst bedeutet es den Tod jeder beabsichtigten Wirkung. Diese stets nach fremden Assoziationen lauernde geschwätzige Gescheitheit ist es gerade, die dem vollkommenen Zuschauer abgehen muß, der vielmehr in einem höheren Sinne dumm sein soll. Der Grundsinn des Wortes „Dumm“ ist nämlich „Stumm“. Und stumm sein können ist in Wahrheit die wichtigste Eigenschaft des idealen Zuschauers, der deshalb ganz und gar nicht geistig untätig sein darf. Nur daß seine Mitarbeit nicht im abwegigen Gerede besteht. Ich vermag es formelhaft nicht zu sagen, wie ich mir die seelische Beschaffenheit des besten Zuschauers denke. Ich muß wiederum zu eigenen Erlebnissen greifen.

(Fortsetzung folgt.)

RETTET DAS THEATER!

Vorstand und Verwaltungsrat des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine erlassen folgende Kundgebung:

Die freie kulturelle Arbeit, das geistige Schaffen, die Kunst und ihre Organe befinden sich augenblicklich in einem Zustand stärkster ideeller und materieller Bedrohung. Mehr und mehr wird die Kunstpflege ungeistigen und kulturfeindlichen Bindungen unterworfen und damit ihrer freien Entfaltung beraubt. Daneben vertieft sich unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse eine Unterbewertung aller kulturellen Arbeit. Insbesondere hat sich der Kampf um die soziale Kunstpflege aufs schärfste zugespitzt.

Im Brennpunkt der geistigen Auseinandersetzungen der Gegenwart steht nicht zuletzt das Theater. Ihm gilt ein wesentlicher Teil des rückschrittlichen Ansturms; gleichzeitig ist es in einen schweren Kampf um seinen materiellen Bestand verwickelt. Unverstand und wirtschaftliche Not drohen dem deutschen Kulturtheater die Lebensgrundlage zu zertrümmern. Das deutsche gemeinnützige Theater, diese von der ganzen Welt anerkannte einzigartige Einrichtung, in schwerster Zeit planvoll erkämpft und erprobt, soll langsam abgedrosselt und dem Geschäftsgeist ausgeliefert werden. Unersetzliche Werte, namentlich die Einheit zwischen Volk und Bühne, zwischen Kunst und Volk, sollen einem augenblicklichen Notstand für immer geopfert werden.

Der Verband der deutschen Volksbühnenvereine, in dem 500 000 künstlerisch ergriffene Menschen in 320 Städten zusammengefaßt sind, ist entschlossen, das heutige Kulturtheater in seinem Kampf um Freiheit und Sicherung mit äußerster Kraft zu verteidigen. Der Verband richtet an das Reich, an die Länder, die Provinzen und an die Kommunen im Augenblick höchster Gefahr die Aufforderung, das deutsche gemeinnützige Theater als unentbehrliche Einrichtung auch jetzt zu werten und durch die Erhaltung dieser Pflegestätten künstlerischer Kultur die erste Voraussetzung zum geistigen und damit zum wirtschaftlichen Wiederaufbau zu sichern. Darüber hinaus ruft der Verband der deutschen Volksbühnenvereine alle freien Kräfte auf zum entschlossenen Widerstand gegen den Geist des Rückschritts und gegen jede Kulturmüdigkeit.

EIN SPARSAMER THEATERDIREKTOR

Daß Iffland nicht nur ein guter Schauspieler, sondern auch ein sparsamer Theaterdirektor war, der mit seinen Mitteln hauszuhalten verstand, zeigt der folgende Brief, den dieser im Jahre 1807 an

einen Schauspieler schrieb: „Die dringende Notwendigkeit erfordert es, daß zur Aufführung der „Söhne des Tales“ nur diejenigen Ausgaben gemacht werden, welche auf gar keine Weise vermieden werden können. Die Mühe und die Kunst, womit ich mich quäle, um die Zahlung der Gagen möglich zu machen, ist ein Zustand, von dem die Schauspieler nichts wissen. Anlangend die Kleider des Tempelherren, so wird dazu das vorhandene römische Kostüm gebraucht, wo Aermel hineingesetzt werden. Die braunen Stiefel, wenn es auch besser wäre, fallen weg, indem es nicht gut wäre, wenn nur einige darin gingen, und ich für alle die Ausgaben nicht machen kann. Nach des Verfassers ausdrücklich erklärtem Willen trägt Hugo einen längeren Bart als die übrigen. Das graue Haar, welches Sie zu Philipp in „Don Carlos“ bekommen haben, oder irgend ein anderes graues Haar, welches Sie besitzen und für passend halten und wozu nur der Bart neu gemacht wird, kann uns fünf Taler einer Perücke ersparen. Wir beide müssen gleich geharnischt gehen; besondere Kosten kann ich nicht daran wenden. Die Beinkleider sind die gewöhnlichen, welche Sie in der Oper: „Die Uniform“ trugen. Ihr ergebener Iffland.“

WO STEHEN WIR?

PROVINZOPER

ALFRED EINSTEIN

Fast scheue ich mich, den Ausdruck „Provinzoper“ zu gebrauchen, der in einem geringschätzigen Sinn den Gegensatz zur Oper der größeren Kulturzentren in sich zu schließen scheint. Denn die Provinzoper ist im Vergleich zu den Opernhäusern der großen deutschen Städte vielleicht in den äußeren Mitteln beschränkter, sie muß und soll sich Werke bestimmten orchestralen oder dekorativen Prunkstils versagen, aber sie ist nicht beschränkter im Anspruch auf höchste Kunstleistung. Es kommt an auf den Unternehmungsgeist, die Zähigkeit einer leitenden Persönlichkeit, auf den guten Willen aller Künstler, und allerdings auch auf das Vertrauen des Publikums, auf seine Fähigkeit, sich einmal auch in eine neue Opernform hineinzuleben, die vom Normalbegriff des Opernhaften abweicht. Nach einer Welle des Wagens, vielleicht auch der Gewagtheiten, leben wir seit Jahr und Tag wieder in einem Wellental der künstlerischen Reaktion, des Paktierens mit allen Herkömmlichkeiten, und der Mutlosigkeit aller Schaffenden. Helfen wir alle, in Großstadt und Provinz, diese Mutlosigkeit zu verringern.

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