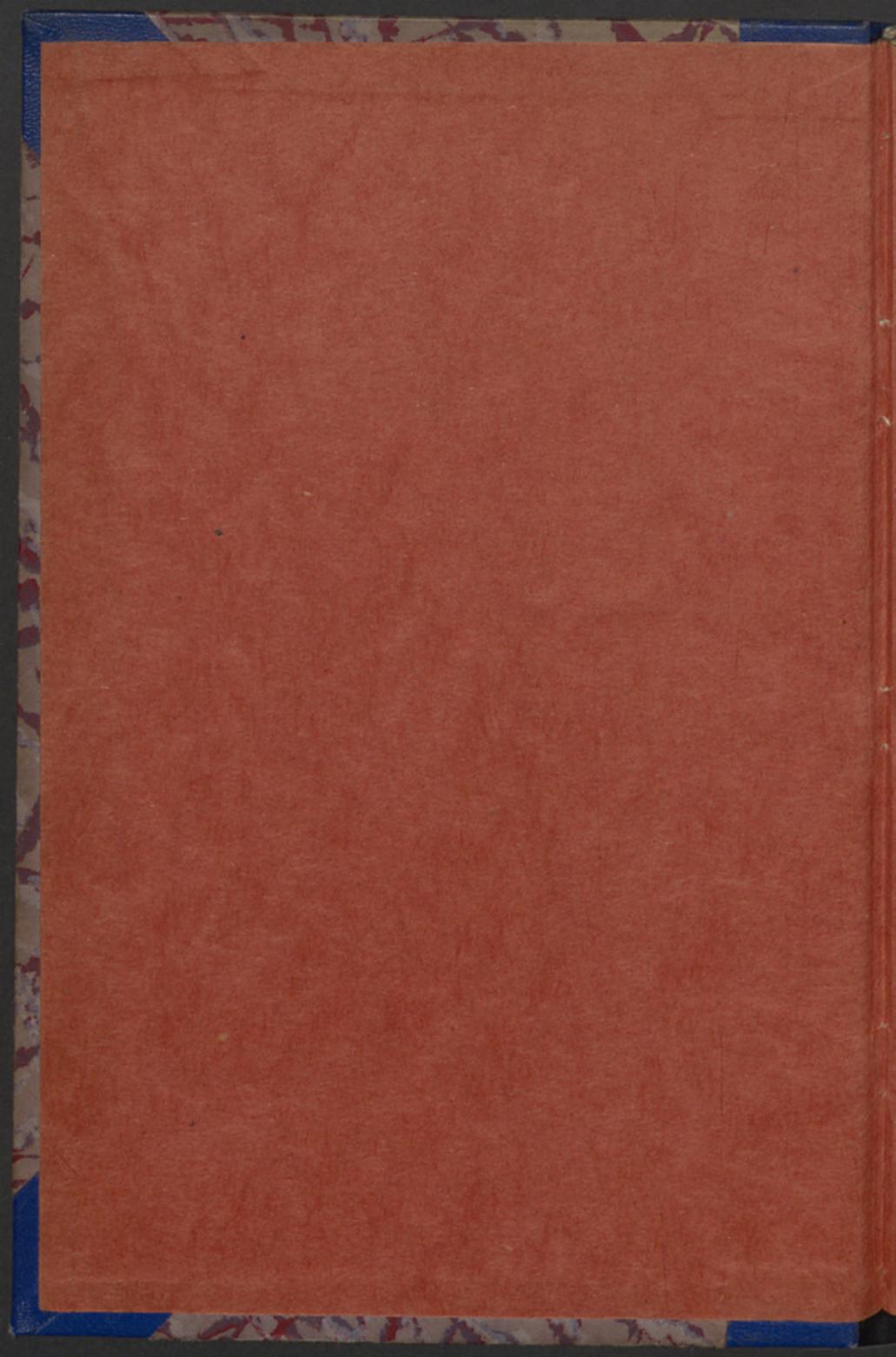
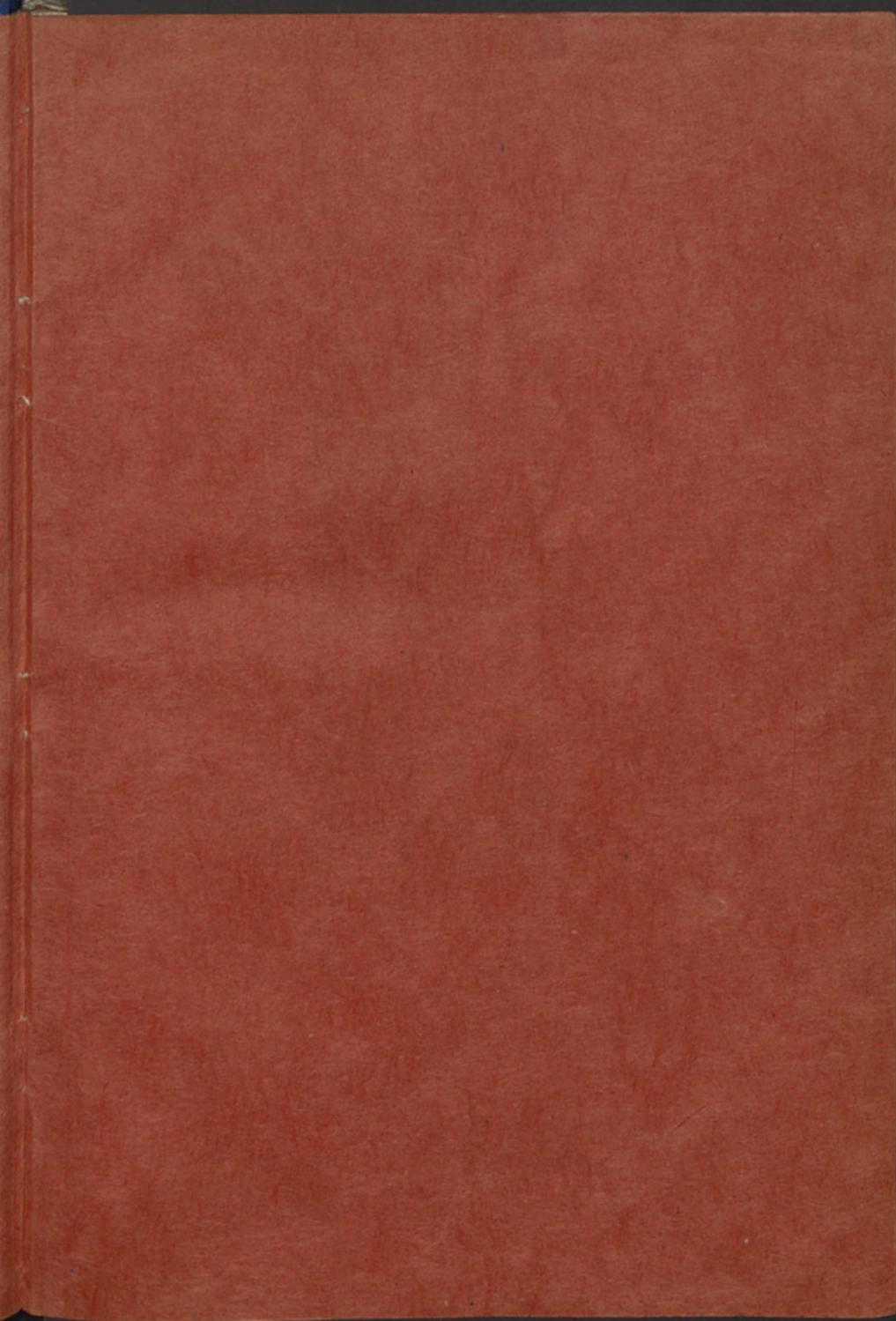
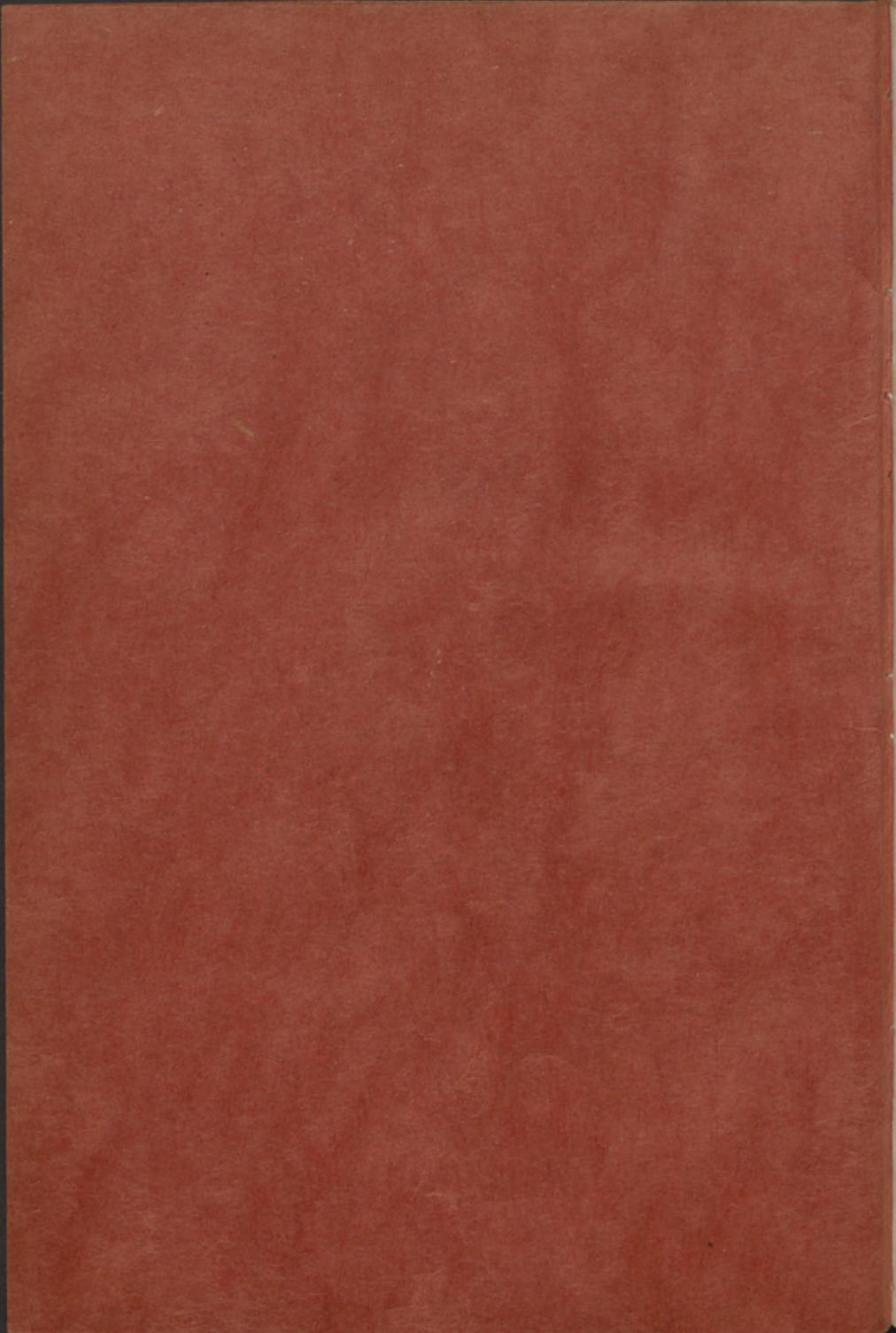


Stad-
theater
Stettin
1932/33











Książnica Pomorska



0 000031 681100

SPIELZEIT
1932/33

Ts. 57

~~112246~~



~~1511~~



Pr. II 08850

16753



STADT-THEATER STETTIN

ERSTES HEFT
SEPTEMBER 1932

ZUR ERÖFFNUNG DER SPIELZEIT 1932/33

ANSPRACHE DES INTENDANTEN AN DIE MITARBEITER AM 16. AUGUST 1932

Der Tag wird sich demnächst jähren, wo zur Eröffnung des Schauspiels von dieser Bühne herab die Worte erklangen:

„Deutschland ist ein gut Land, ist aller Länder Krone,
hat Gold, Silber, Brot und Wein genug, zu erhalten
dies Leben reichlich, aber es ist der Zwietracht kein End.“

Aus Zeiten der Verwirrung des Bauernkrieges kommt dieses Wort Florian Geyers. Aber, ob Vergangenheit, ob Gegenwart, es scheint fast unabwendbar die Schicksalsbestimmung des deutschen Volkes zu sein, sich in seinen Gliedern aufzureiben, sich selbst zu zerstören. Und doch, in allen Epochen innerlicher Bedrückung hat der deutsche Mensch einer Gewalt sich unterworfen, die ihn fähig machte, über die Schrecken der Gegenwart hinweg einer glücklicheren Zukunft sich zuzuwenden und immer von neuem alle Kräfte zum Aufbau eines großen geeinten freien Volkes zu sammeln. Gegen allen Haß setzte der Geist zu allen Zeiten das Symbol, in dem sich alle Glieder des Volkes wieder zu erkennen vermochten, ganz gleich, ob es sich um religiöse, staatspolitische oder andere Offenbarungen handelte. Immer leuchtete in dem Unglück und in der Verwüstung die Kraft der Schönheit, die Form und Maß den anarchischen zerstörenden Elementen entgegensetzte. Immer war es die Idee der höheren Wahrheit, die Zucht und Ordnung in die chaotische Verwirrung brachte, immer die Macht der Güte, die dem Unfrieden Frieden, der Trennung Einigkeit predigte.

Die Fackel des Wahren, Schönen, Guten war es schon in den letzten Jahrhunderten, die dem deutschen Menschen auf seinem Weg voranleuchtete. Diesem Wahren, Schönen, Guten in seiner ganzen lebendigen Wirkung, nicht einem entleerten Begriff davon zu dienen, das ist die Aufgabe, der Sie und ich, wir alle nicht nur unsere Fähigkeiten und unsern Willen, sondern unser ganzes Leben geweiht haben. Aus dem inneren Zwang, dem ganzen Volk zu dienen, arbeiten wir, aus dem Zwang, über alles Leid hinaus auch in unserer schweren Gegenwart den Menschen, gleich welcher Anschauung, welcher Partei, welchen

Wesens, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die Kraft zum Zusammenstehen zu erhalten.

Lassen Sie uns in diesem Sinne unsere Arbeit erfüllen. Lassen Sie, die wir das große Vorrecht haben, immer und stets mit den letzten Aussagen des menschlichen Geistes in Berührung zu leben, ihm uns unterordnen und seine Werke darbringen der Gesamtheit, in Einigkeit zu aller Wohl. Dann wird vielleicht — gewiß, es muß einmal die Zeit kommen, wo die erschütternden Klagesätze aus dem Geyerschen Bekenntnis gestrichen werden können und nur eines gilt:

„Deutschland ist ein gut Land, ist aller Länder Krone!“

HEINRICH VON KLEIST

ERINNERUNG AN DEN MENSCHEN

- 1777 18. Oktober. Geboren als 3. Kind aus 2. Ehe des Obristwachtmeisters Joachim Friedrich von Kleist in Frankfurt a. d. O.
Der Hauslehrer über Heinrich von Kleist: „unsteter, erregbarer Feuergeist“.
- 1788 Stirbt der Vater. Heinrich v. Kleist kommt nach Berlin zum Prediger Catel, lernt lateinisch. Zusammen mit dem Vetter Carl v. Pannwitz.
- 1792 1. Juni. Gefreiter-Korporal bei der Garde, Potsdam.
- 1793 Januar. Rückt in den Koalitionskrieg ein.
3. Februar. Stirbt die Mutter.
März. Macht die Belagerung von Mainz mit.
- *
- Zwei Jahre im Feld.
- *
- 1795 14. Mai. Wieder in Potsdam. Wird Fähnrich. Vetter Carl erschießt sich in Polen. Leidlich heiteres Leben mit den Geschwistern (vierern); fahren gemeinsam nach Rügen.
- 1797 7. März. Secondelieutenant. Studiert gleichzeitig Philosophie und Mathematik. Spielt im Quartett Klarinette. Liebt Louise v. Linkersdorf. Unglücklich. Da „vernachlässigte er sein Äußeres und zog sich von den Menschen zurück“.
- 1799 4. April. Nimmt den Abschied. Verworrene Studienpläne, will „alle körperlichen und geistigen Kräfte ausbilden“. Studiert in Frankfurt a. d. O.
Im Sommer. Eine Reise ins Riesengebirge. Liebeserklärung an Wilhelmine v. Zenge, der er „durchaus nicht nach ihrem Sinn“. Bindet sich trotzdem.

- 1800 Im August. Reist nach Würzburg. Grund dieser Reise niemals geklärt. Rest des Jahres in Berlin. „Traurige Klarheit“ über Hof, Gesellschaft und die Gelehrten.
- 1801 In Leipzig. Das Studium Kantscher Philosophie entmutigt ihn.
 „. . . seit diese Überzeugung, nämlich daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt. Ich bin untätig in meinem Zimmer umhergegangen, ich habe mich an das offene Fenster gesetzt, ich bin hinausgelaufen ins Freie, eine innerliche Unruhe trieb mich zuletzt in Tabagien und Kaffeehäuser . . .“
 Im April. Abreise mit der Schwester Ulrike über Dresden nach Paris. Erste Ahnung des „Guiskard“. Liebt die Stadt nicht, auch nicht die Franzosen.
 „. . . in Paris ist es so gut als tot. Wenn ich das Fenster öffne, so sehe ich nichts, als die blasse, matte, fade Stadt, mit ihren hohen, grauen Schieferdächern . . . lauter Menschen, die man vergißt, wenn sie um die Ecke sind.“
 Faßt den Plan, Bauer zu werden, in der Schweiz sich ein Gut zu kaufen. Seine Verlobte lehnt ab, ihm zu folgen; in dem Briefe heißt es „sie bekomme Kopfschmerzen in der Sonne“. Kleist reist allein nach Basel.
 „. . . es war eine finstere Nacht, als ich in das neue Vaterland trat. Ein stiller Landregen fiel überall nieder. Ich suchte Sterne in den Wolken und dachte mancherlei. Nahes und Fernes, alles war so dunkel. Mir war's, wie ein Eintritt in ein anderes Leben . . .“
- 1802 Im Februar. Seine glücklichste Zeit. Lebt auf der Delosea-Insel in der Aare, am Ausfluß des Thuner Sees. Arkadisches Idyll. Die Bewohner der Insel sprechen später von ihm, als dem „lieben jungen Deutschen“.
 Im Mai. Die politischen Wirren vernichten seine Pläne für die Schweiz. Fürchten, „. . . ich würde ganz ohne alle widrigen Gefühle sein, wenn ich nicht, durch mein ganzes Leben daran gewöhnt, sie mir selbst erschaffen müßte. So habe ich zum Beispiel jetzt eine seltsame Furcht, ich möchte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe . . .“
 20. Mai. Trennung von Wilhelmine.
 „. . . Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen anderen Wunsch als bald zu sterben. H. K.“
 Im Mai. Er liest dem jungen Wieland und Zschokke „Familie Schroffenstein“ vor. Entwurf für den „Zerbrochenen Krug“.
 Im August. Er wird krank. „. . . Mein lieber Pannwitz, ich liege

seit zwei Monaten krank in Bern und bin um 70 franz. Louisdor gekommen, worunter 30, die ich mir durch eigene Arbeit verdient hatte. Ich bitte Gott um den Tod und Dich um Geld, das Du auf mein Hausanteil erheben muß . . .“

Die Schwester Ulrike holt ihn zurück. Besuch in Weimar. Nur der alte Wieland empfängt ihn von Herzen.

Wieland über Kleist: Er war oft seltsam zerstreut, daß ein einziges Wort eine Reihe von Ideen in seinem Gehirne wie ein Glockenspiel anzuziehen schien, so daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte, noch Antwort gab. Auch war er oft geistesabwesend und murmelte bei Tische vor sich hin . . .

Die Tochter Wielands verliebt sich, vergeblich, in Kleist.

- 1803 Juli. Italienfahrt. In einem Tagebuch, das Frau von Werdeck über diese Reise geführt hat, wird erzählt, daß Kleist die ganze Zeit sehr still und wortkarg war, und daß er und Pful die italienischen Weine gern und reichlich genossen. Das ist alles, was wir von Kleists italienischer Reise wissen.

Im Oktober. Selbstmordgedanken. Verzweifelt an seinem Werk.

„ . . ich habe nun einhalb Tausend hintereinanderfolgender Tage, die Nächte der meisten mitgerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei . . . ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste . . . es hat sich eine gewisse ungerechte Erbitterung meiner gegen (die Menschen) bemeistert, ich komme mir fast vor wie Minette, wenn sie in einem Streite recht hat und sich nicht aussprechen kann . . .“

In Boulogne. Zusammenbruch.

„ . . ich habe in Paris mein Werk, soweit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es auß . . . ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinübrudern. Unser Aller Verderben lauert über dem Meere, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich prächtige Grab.“ (An Ulrike, St. Omer, den 26. Oktober 1803.)

- 1804 Frühjahr. Nervenkrank in Mainz. Der Arzt über den Patienten: Wenn er Kleists leidenden Stolz, die Exzentrizität seiner unregelmelten Laufbahn, seine fürchterliche Ueberspannung, sein fruchtloses Streben nach einem unerreichbaren Zauberbild von Vollkommenheit in seinem bereits zur fixen Idee gewordenen Guiskard, seine zerrüttete, geschwächte Gesundheit, das anscheinende Mißverhältnis zu seiner Familie bedenke, erschrecke er vor den Gedanken, die sich ihm aufdrängten . . .

- Im Sommer. Ueber Weimar (Louise Wieland über ihn: „Dieser zauberische Kleist ist wieder da . . .“) nach Berlin. Will Beamter werden. Cameralia. Muß warten.
- 1805 5. Mai. Trifft in Königsberg ein.
Juli. Bittet schon um Urlaub.
- 1807 Januar. Entstehen „Amphitryon“, Entwurf zum „Kohlhaas“, „Erdbeben von Chili“, Vollendung des „Zerbrochenen Krug“, „Penthesilea“. Zu Fuß nach Berlin. Wird von den Franzosen als Spion verhaftet. Gefangen im Fort de Joux (Jura).
„ . . nichts kann öder sein als der Anblick dieses auf einem nackten Felsen liegenden Schlosses . . .“
Im Juli. Rückkehr nach Deutschland. In Dresden. Pläne. Avancen durch die Oesterreicher. Mit Adam Heinrich Müller Herausgabe des „Phoenix“. Ahnung von Ruhm.
„ . . Am 10. Oktober bin ich bei dem Oesterreichischen Gesandten an der Tafel mit einem Lorbeer gekrönt worden; und das von zwei niedrigsten kleinen Händen, die in Dresden sind. Den Kranz habe ich noch bei mir. In solchen Augenblicken denke ich immer an Dich . . .“ (An Ulrike, Dresden, den 25. Oktober 1807.)
- 1808 24. Januar. An Goethe. Bitte um Mitarbeit am „Phoenix“.
1. Februar. Goethes ablehnende Antwort: Es betrübt mich immer, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.
März. Der „Zerbrochene Krug“, in Weimar schlecht aufgeführt, fällt durch.
Die Dresdner Gesellschaft lehnt die Zeitschrift ab.
- 1809 Im März. Veröffentlicht Kleist seine Epigramme gegen Goethe und setzt sich allgemein ins Unrecht. Die Zeitschrift findet keine Verleger. Kleist muß „Penthesilea“ auf eigene Kosten drucken. Die „Hermannschlacht“ entsteht. „Käthchen von Heilbronn“. Geldnot.
Nach Prag. Beobachtet die Schlacht bei Aspern. Kriegsgedichte. „Was gibt es in diesem Krieg“. Die Wiener Möglichkeiten für die Zeitschrift durch die militärischen Ereignisse vernichtet. Schulden. Man glaubt ihn tot.
Ende November. Plötzlich wieder in Frankfurt a. d. O.
- 1810 Im Februar. In Berlin. Kämpft um die Existenz.
Brentano über Kleist: . . . ein unersetzter Zweiunddreißiger mit einem erlebten, runden, dumpfen Kopf. Gemischt launisch, kindergut, arm und fest.
Iffland hat keine Zeit, das „Käthchen von Heilbronn“ zu lesen. „Prinz von Homburg“ kann noch nicht einmal in einer Liebhaber-Aufführung gegeben werden.

1811 Er schreibt an einem Roman. Zwei Bände liegen da (man kennt nichts davon; sie gingen verloren).

Im April. Kritik der Tagespresse über einen Vortrag der Penthesilea: „seine Verse sind unpoetisch flau und gehaltlos“.

24. September. Als er Ulrike aufsucht, um ihr mitzuteilen, daß er wieder in den Militärdienst wolle:

„. . . da Du Dich aber, mein liebes, wunderliches Mädchen, bei meinem Anblick so ungeheuer erschrocken hast, ein Umstand, der mich, so wahr ich lebe, auf das allertiefste erschütterte: so gebe ich, wie es sich von selbst versteht, diesen Gedanken völlig auf . . .“ (nämlich sich durch die Schwester Geld zu verschaffen, um in Dienst treten zu können.)

Bruch mit Ulrike.

„. . . meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tuth, das mir daraus schimmert . . . Lieber zehnmal den Tod erleiden, als noch einmal wieder erleben, was ich an der Mittagstafel zwischen meinen beiden Schwestern empfunden habe . . . Mich von ihnen als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehen . . .“ (Letzter Brief an Marie von Kleist.)

20. November. Er erschießt sich; gemeinsam mit einer Freundin Adolphine Henriette Vogel, geb. Käber.

DIE LETZTEN STUNDEN

PROTOKOLL EINER ZEUGENAUSSAGE

Ich heiße Friderique geb. Stimming bin 23 Jahr alt, luth. Confession und an den Gastwirth Stimming verheyraethet.

Z. S.

So kamen am Mittwoch den 20ten huj. Nachmittags der Herr und die Dame hier an, welche sich gestern auf der Heide hier schraeg über erschossen haben, und verlangte die Dame, nachdem sie in das Gastzimmer geführt worden, zwey besondere Zimmer im zweiten Geschoß für sich und ihren Begleiter. Ich führte sie hinauf und so bald die Dame oben an das Fenster getreten war, äußerte sie ihr Vergnügen über die schöne Aussicht, und fragte mich, ob sie nicht über den gegen über gelegenen kleinen Wannsee nach dem jenseitigen Ufer gefahren werden könnte. Ich erwiederte, daß dies nicht gut angehen würde, da kein Kahn in der Nähe zu haben wäre, daß man aber recht gut zu Fuße eben dorthin kommen könnte. Hierbei beruhigte sich die Dame, und ich ging herunter. Sie verlangte indeß noch zwey Betten im Vor-

saal für zwey Fremden, die ihrer Angabe nach an demselben Tage oder vielleicht in der Nacht eintreffen würden. Ich habe beide Personen nicht wieder gesehen, bis am Donnerstag Morgen, wo die Dame zwischen 3 und 4 Uhr herunter kam, und von dem Mädchen eine Portion Caffé verlangte. Dieselbe hatte am Abend vorher beiden Fremden Tinte und Feder herauf bringen müssen, und nach der Behauptung des Hausknechts, welcher die Nacht hindurch vor dem Hause gewacht, sind sie die ganze Nacht hindurch bald in dem Zimmer auf und nieder gegangen, bald haben sie sich gesetzt.

Nachdem sie den Caffé am Morgen erhalten, blieben sie in ihrem Zimmer bis 7 Uhr. Sodann kam die Dame herunter, und verlangte abermals eine Portion Caffé. Nachher kam bald der Herr, bald die Dame herunter, bezahlten die Rechnung, und da ich mich erkundigte, ob sie nicht zu Mittag essen wollten, verbatnen sie sich solches, der Herr äußerte dabey ganz für sich: auf den Abend wollten sie dafür desto besser speisen. Auf Befragen, ob sie eine Tasse bouillon genießen wollten, nahm die Dame solches an. Demnächst verlangten sie einen Boten der einen Brief nach Berlin tragen könnte, und händigten diesem einen solchen ein. Bald darauf kam abwechselnd bald der eine, bald der andere herunter und erkundigten sich, was die Glocke sey? Gegen 1 Uhr verlangte die Dame abermals Bouillon und erhielt solches. Hierauf kamen beide herunter, erkundigten sich oft und wiederholentl., ob und wenn eher der Bote mit dem Briefe wohl in Berlin sein könnte, und scherzten im Hofe auf mancherley Art, so z. B. sprang die Mannsperson über die Bretter in der Kegelbahn, und forderte die Dame zu ähnlichen Springen auf, welches sie aber ablehnte. Uebrigens schienen sie in hoechst freundschaftl. Verhältnissen zu stehen, nannten sich manchmal Du, ein andermal Sie, und die Mannsperson schien nach jeder Gelegenheit zu haschen, der Dame eine Höflichkeit zu erzeugen.

Nach 3 Uhr verlangten beide Caffé, und daß solcher ihnen auf den Hügel an der Wannsee hingbracht werden sollte. Ich wunderte mich hierüber, schickte jedoch den Caffé durch die Ehefrau des Tagelöhners Riebisch hin. Von dieser hatten beide annoch einen Tisch, und zwey Stühle verlangt, und auch diese schickte mein Ehemann durch den Tagelöhner Riebisch und dessen Ehefrau hin. Indessen sahen wir die Fremden hier vom Hause aus an der Wannsee umherspringen, und mit Steinen in das Wasser werfen. Als die Riebisch den Tisch und Stühle hingbracht, hat der Fremde von der Riebisch einen Bleistift verlangt, und als ihm auch dies geschickt worden, sind ihr beide entgegengekommen, haben ihr einen Tassen Kopf mit dem Befehl eingehändigigt, das darin befindliche Geld für den Caffé, an uns auszuhändigen, und die Tasse gereinigt wieder zurückzubringen. Nachdem

auch dies geschehen, und die Riebisch den Tassen Kopf zurückbringen wollen, hat sie beide todt liegend gefunden, kam zurück, hier vorbeu gelaufen, und hat blos meinem Dienstmädchen zugerufen, daß beyde Fremde sich erschossen hätten.

PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

Kleist vollendet das Werk 1810.

Uraufführung: Wien (Schreyvogel) am 3. Oktober 1821. Titel „Die Schlacht von Fehrbellin“.

Theaterskandal. Schreyvogel Tagebuch: „Die Gemeinheit herrscht im Theater wie überall“.

Urteile: Grillparzer über die Todesfurchtszene „eine Natürlichkeit, die man anspeien müsse“. Kritik von M. Collin: „Eine sehr interessante Begebenheit wird ebenso interessant dargestellt, aber in ihrer Mitte verunstaltet und in ihrem Ende wie eine leere Seifenluftblase durch die Luft gejagt“.

Es folgen dann die Bühnen in Breslau, Frankfurt a. M.

Am 27. Juli 1828 erst Berlin.

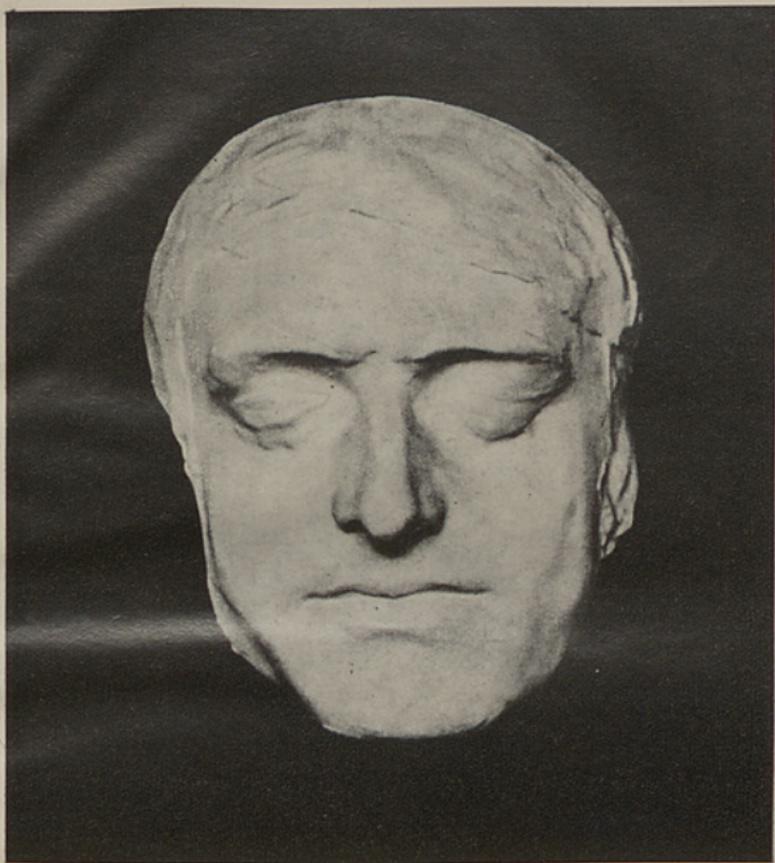
1857 zum ersten Mal in München.

In Wien erst wieder 1860.

ZUM PRINZEN VON HOMBURG

HANS MEISSNER

Die Schlacht bei Fehrbellin. In jugendlichem Tatendrang gibt der Prinz von Homburg vorschnell das Zeichen zum Angriff der Reiterei und handelt ruhmstüchtig seinem Befehl zuwider. Sieg oder Niederlage: er hat die höchste soldatische Tugend verletzt, das Gesetz der Pflicht, des Gehorsams ist gebrochen worden. Der ungehemmte Eifer, das berauschte, maßlose Gefühl wird nicht durch den Erfolg legitimiert. Das Glück der Schlacht, der Sieg des Zufalls erschüttern Ordnung und Planung. Die willkürliche Heldentat des Prinzen ist von geradezu gefährlicher Gewalt. Die Autorität des Staates selbst ist bedroht, der Staatsgedanke verlangt Sühne. Das Gesetz muß in dem schuldigen Sieger die Willkür bestrafen. Das Urteil aber trifft gleichzeitig den Überschwang der Jugend, alle jene Kräfte, die aus bestem Willen ihre Begeisterung für Ruhm und Sicherheit des Staates einsetzen. Ob der Kurfürst den ungehorsamen Helden des Schlachtfeldes krönt, ob er den heldenhaften Ungehorsamen verurteilt, wie auch die Entscheidung fällt, der Staat ist bedroht.



TOTENMASKE VON KLEIST

Aus der Sammlung von Lillenthal. Echtheit umstritten



DER GROSSE KURFÜRST



PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

Mehr als irgend ein anderes deutsches Drama ist dieses die Dichtung der Staatskrise. Erfüllt von der Spannung, der jeder deutsche Mensch unterworfen ist, der Spannung zwischen Gefühl und Gesetz, zwischen Jugendlichkeit und Mannestum, zwischen der Freiheit der Persönlichkeit und der Pflicht vor der Gesamtheit. Der Prinz von Homburg ist mit allen Fasern seines Wesens dem Gefühl verhaftet. Die Gewalt seines Herzens überspannt im wahrsten und besten Sinne seine Kräfte. Er nachtwandelt selbst am hellen Tage im Rausch der schwärmerischen Jugendlichkeit. Solch übersteigter Empfindung sind die Maschen des Gesetzes zu eng. Die elementare Gewalt des Gefühls bricht sich ihre eigene Bahn, unbekümmert darum, ob sie den Bestand jeder Ordnung gefährdet. Nur der Verstand eines überlegenen Schlachtplanes erlaubt denn auch der vorschnellen Tat des Jünglings den Sieg. Die Schlacht bei Fehrbellin wird von zwei Gewalten entschieden: vom Plan des Kurfürsten und dem begeisterten Tatendrang des Prinzen.

Die Macht des Gefühls darf nicht zur Auflösung des Gesetzes, zur Anarchie führen. Das Gesetz aber darf die reine jugendliche Begeisterung nicht vernichten. Die Empfindung sprengt darum überall dort die Fesseln des Dogmas, wo es zu erstarren und wo die eiserne Konsequenz des Gedankens das organische Leben um sein Recht zu bringen droht. Der innere Konflikt des Prinzen von Homburg ist die ewige Spannung zwischen Geist und Wirklichkeit, zwischen der Macht der Schönheit und der Härte der Lebensgesetze, zwischen Kunst und Leben.

* Die Staatskrise nimmt ihren Lauf. Dem Prinzen ist das Todesurteil gesprochen. Fassungslos steht er dem Spruch gegenüber. Das Entsetzen vor der nackten Wirklichkeit macht den Jüngling erbeben. Wie soll er, der Sieger von Fehrbellin, begreifen, daß er für eine gute Handlung vernichtet werden muß? Was kann ihm noch Staat, Gesetz, Pflicht, Gesellschaft bedeuten, wenn die Reinheit des Willens verurteilt wird? Sinnlos scheint ihm das Leben, sinnlos jede Ordnung. Nicht die eigentliche Todesfurcht bricht aus dem Prinzen heraus, er steht mitten unter dem Gewitter der Mannwerdung, dort wo der Jüngling erkennen muß, daß nicht sein Gefühl, sein Drang, seine Existenz das Maß aller Dinge ist, sondern daß er sich dem sittlichen Gesetz, dem Zwang des Staates, der Weltordnung fügen muß. Es ist der elementare Ausbruch des Sturm und Drang der Jugend, der zur Einordnung des Mannes, zur schöpferischen Eingliederung in die Satzung führt.

* Der Kampf um Homburg beginnt. Natalie bittet den Kurfürsten kniefällig um das Leben des Prinzen. Mit geradezu revolutionärem Elan greift das Mädchen die gefühllose Härte des Männerstaates an: „Das

Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, jedoch die lieblichen Gefühle auch“. Zweimal bricht in dem Drama das Gefühl aus gegen das Dogma des Staates: Nach der Tat des Prinzen verkündet die Prinzessin das Recht der Empfindung und legitimiert damit zutiefst den Sieg bei Fehrbellin. Der Ausweg des Kurfürsten ist von wahrhaft salomonischer Weisheit. Der Fürst erhebt das Gesetz über sich selbst hinaus und überläßt dem Schuldigen den Urteilsspruch. Es ist eine staatsmännische Handlung, die als praktische Möglichkeit undenkbar ist: der Verurteilte als Richter! Nur das heroische Maß des Prinzen von Homburg rechtfertigt diese Wendung. Der harte Zwang der Pflicht und des Gehorsams erhält einen neueren, tieferen Sinn. Die steigende, die erhebende Kraft des begeisterten, berauschten Gefühls wird anerkannt. Dieses Gefühl muß sich im Urteil sein eigenes Gesetz suchen. Damit ist die Krise des Staates entschieden. Der Prinz muß entweder sich dem sittlichen Gesetz des Staates einfügen oder aber er muß untergehen. Wie auch immer die Entscheidung des Prinzen ausfallen möge, der Staat ist auf jeden Fall gerettet.

*
Das Heer hat sich zu einer Eingabe für die Befreiung des Helden verbunden. Die Tat des Prinzen und der Spruch des Fürsten haben die Enge des Gesetzes soweit aufgelockert, daß die Gefahr der Revolution aufsteht. Die Ordnung, die ihren Wohltäter vernichtet, nur weil er ihr nicht gefolgt ist, diese Ordnung muß hinweggespült werden. Die Rede des Kottwitz gegen den Buchstaben der Pflicht ist die Verkündigung eines erweiterten, erhöhten Vaterlandsbegriffes. Sie ist die Protestaktion der einfältigen Vernunft gegen die Enge des Pflichtbegriffes, gegen den Kadavergehorsam. Die wahre Disziplin besteht in der Tat des Einzelnen für das Wohl der Gesamtheit. Die Unterordnung unter diese Idee gibt jedem die Pflicht und das Recht zur Freiheit des Handelns an seiner Statt. Sie macht die besten und schönsten Kräfte im Menschen frei. Sie ist eine der wesentlichsten Erbstücke preußischer Tugend: im Dienen jeder ein Herrscher.

*
Der Prinz, zum Manne gereift, legt für diese Staatsidee Zeugnis ab. Er erkennt das Urteil an und rettet durch sein freiwilliges Opfer die Staatsautorität. Jetzt erst ist er der sittliche Sieger. Er hat sich selbst überwunden und unterwirft sich, frei von selbstischem Tatendrang, der Regel des Gesetzes. Die großartige Vision eines mächtigen Staates geht ihm auf, in dem mehr als alle Triumphe des Schlachtfeldes Zucht und Ordnung das Staatsgefüge erhalten, ausbauen und festigen. Reife allein, mannhafte Beherrschung führt zum Eingang des eigenen Wesens in die Gesamtheit, zum Einklang des eigenen Lebens mit allen. Homburg, der sich unterwirft, wird frei. Der Führer,

der zu dienen vermag, ist ein Herrscher. Stets sprengt die Gewalt des Gefühls die zu harte Fessel des Dogma. Immer und ewig triumphiert die höhere geistige Notwendigkeit über die praktischen Forderungen des Lebens.

* Der Prinz von Homburg ist ein revolutionäres Stück. Es ist gleichzeitig eines der empörerischsten und ordnendsten Dramen, die den Deutschen geschenkt worden sind. Kein Werk hat die dauernde Staatskrise, in der das deutsche Volk sich befindet, so in ihrem Kern wie dieses erfaßt. Keine andere Dichtung hat den Konflikt von Gefühl und Gesetzesregel im deutschen Menschen so allgemeingültig dargestellt. Aber auch kein Werk hat gegenüber der Starre des Gesetzes den ordnenden, beispielhaften Begriff der Freiheit ähnlich glorifiziert! Einer Freiheit, die höchste Zucht und Ordnung verlangt, einer Freiheit, die im besten Sinne deutsche Freiheit ist: alles für die Sache, nichts für sich zu tun, jeder für das Wohl der Gesamtheit an seiner Stelle dienend und handelnd: jeder Einzelne ein Herrscher!

NACH DER SCHLACHT BEI FEHRBELLIN

Aus einem Brief des Großen Kurfürsten.

Euer Liebden thu ich hiemit zu wissen, daß Ich heute gegen acht ahn den Feind gekommen, da ich selbigen in voller bataille gefunden, welcher sich ahn seinem linken Flügell ahn einem Dorffe gesetzt, Undt groß avantage gehatt, worauf ich resolviret habe, den feindt, welcher auff mich loßgangen, anzugreifen, da es da ein sehr harttes gefecht gegeben, es hatt aber der höchste Gott mir die genahde gethan, das Wir denselben außer Felde geschlagen, welcher Sich aber wegen der morasten mit seiner infanterie bis in Verrbellin reteriret, undt weil er 8 brigaden zu fuße gehatt habe, theils meine Reutter nicht das Ihrige gethan, worüber ich inquiriren lasse und selbigen den proces machen lassen werde

Linum, den 18. Juny Ao. 1675.

Aus einem Brief des Prinzen Friedrich.

Ich sage nur Euer Liebden hiemit, daß ich gestern morgen mit einichen Tausent mann in die advanquart commandiret gewesen, auff deß feindtes contenance achtung zu haben, da ich denn des morgens gegen 6 Uhr deß feindtes gantzer armé ansichtig wurde, der ich dann so nahe ging, das er sich muste in ein Scharmützel einlassen, dadurch ich ihn solange auffhielte, bis mir Ihre Durchlaucht der Churfürst mit seiner gantzen Cavallerie zu Hülffe kam. sobalten ich des Churfürsten Ankuft ver-

sichert war, war mir bang, ich möchte wider andere ordre bekommen, und fing ein hartes treffen mit meinen Vortruppen an, da mir denn Dörffling soforth mit einichen Regimentern secuntirte. da ging es recht lustig ein stundte 4 oder 5 zu, bis entlichen nach langem gefechte die feindte weichen musten, und verfolgten wir sie von Linum bis nach Fer-berlin, vnd ist wohl nicht viel mehr gehört worden, dann eine formirte armé, mit einer starken infanterie und canonen so wohl versehen, von bloßer Cavallerie vnd tragonern ist geschlagen worden. es hiltte anfenglich sehr hart, wie dann meine Vortruppen zum zweidten mahl braff gehetzt wurden, wie noch des anhaltische und mehr anderer regumenter, wie wir denn entlichen so vigoueuxement drauff gingen, des uns der feindt le champ de battaglie malgre hat lassen, und sich in den passe Ferberlin retiriren muste mit Verlust von mehr als 2000 Todten ohne die plessierten. ich habe ohne die 2000 im Vortrupp commandirte mehr als 6 oder 8 escatronen angeführet. zuweilen must ich lauffen, zuweilen machte ich lauffen, bin aber diesesmahl Gottlob ohn plessirt davon kommen. auff schwedischer seiten ist gepliben der Obrist Adam Wachtmeister, Obr. Liet. Malzan von General Delwichen, vnd wie sie sagen noch gar viele hohe officirer, Delwig ist durch die achsel geschosen, vnd sehr viele hart plessiert. auf unser seiten wurd mir der ehrliche Obrist Mörner an der seiten knall und falle todt geschossen, der ehrliche Frobenius todt mit einem stücke kein schritt vom Kurfürsten. Straus mit 5 schossen plessirt, Major Schlapperdorf blib disen morgen vor Ferberlin, — — es ging sehr hart zu, dann wir gegen die biquen continu fechten musten, ich bin etzliche mahl gantz umbringet gewesen, Gott hat mir doch alle mahl wider draus geholffen, und wehren alle unsere Stücke und der Felt-Marschalk selbsten Verlohren gewesen, wenn ich nicht en personne secundiret hette, darüber dann der redliche Mörner blib. Hetten wir unsere infanterie bey uns gehabt, solte kein mann von der ganzen armée davon kommen sein, es ist jetzo eine solche schreckliche terreur panique unter der schwedischen armée, das sie auch nur braff laufen können

Gegeben im Feldlager bei Fer-Berlin, den 19. Juny 1675.

WO STEHT DIE OPER?

HANNS GUTMAN

Daß sie noch lange nicht ihrem Ende zugeht, wie man in den letzten Jahren bisweilen vermutete, das darf heute für sicher gelten. In der großen Unruhe der beiden letzten Jahrzehnte, die hinter uns liegen, konnte manche Kunstgattung leicht in den Verdacht geraten, keine Lebensfähigkeit mehr zu besitzen, und die Oper zumal. Sie war von

je ein schwieriger und widerspruchsvoller Fall. Schon ihre Geburt hatte alle Anzeichen des Seltsamen getragen: jene florentinischen Musiker und Literaten, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Oper erfanden, meinten ja, das alte griechische Drama zu erneuern. Was dabei herauskam, die Oper, war also mehr ein Zufallsprodukt. Es hat sich in den drei Jahrhunderten seines Daseins oft und immer wieder verwandelt, es hat die unterschiedlichsten und gegensätzlichsten Gestalten angenommen; ewig beibehalten hat es nur die Fülle der Fragwürdigkeiten.

Es mag wohl sein, daß es der Mangel an „Realität“ war, der unsrer Zeit die Oper verdächtig und manchen radikalen Geistern sogar verächtlich machte. Unsere Zeit hat auf eine kräftige und oft schmerzliche Art lernen müssen, sich mit dem realen Leben auseinanderzusetzen, aus den Wolken der Träumerei auf die Erde herabzusteigen. Leicht entsteht in solchen Perioden die Ansicht, daß alles, was nicht der Realität diene, hinderlich sein müsse. Mit diesem Argument berannte man auch die Oper. Das war ein Mißverständnis. Man müßte mit solcher Beweisführung ebenso gut das lyrische Gedicht wie die Sonate oder ein Gemälde verdammen. Die Oper ist: ein durch Musik stilisiertes Theater. Sie lebt, insoweit das Theater lebendig ist und uns die Musik noch etwas zu sagen hat. Es kann also wohl kaum ein Zweifel sein, daß der Punkt, an dem die Oper heute steht, von ihrem Erlöschen noch ziemlich weit entfernt ist. Freilich, sie hat sich gewandelt. Sie steht zur Zeit inmitten einer Umgestaltung, die nicht bloß ihre Inhalte und ihre Form, die auch vor allem ihre gesellschaftliche Bedeutung entscheidend verändert. Die Oper kann ja heute das Luxus-Unternehmen nicht mehr sein, das sie einmal war. Luxus wird immer rarer, und die Oper braucht heute mehr denn je ein zahlreiches Publikum, damit ihr Defizit nicht ins Ungemessene anschwillt. Es versteht sich, daß eine Oper, die für eine breite, meist durch Abonnement gebundene Hörschaft Gültigkeit haben soll, andere Vorzüge haben muß als jene, die im 18. Jahrhundert der Aristokratie, im 19. dem wohlhabenden Bürgertum zur Unterhaltung diene. So scheint etwa die virtuose italienische Belcanto-Oper, ein Typus der Luxus-Oper, schon durch das allmähliche Aussterben der großen Schönsänger nicht mehr fortsetzbar, worin also künstlerische und gesellschaftliche Notwendigkeit übereinkommen. In Italien selbst wird diese Gattung auch bereits nicht mehr kultiviert. Die Oper steht in der Verwandlung. Es gilt, alles Wertvolle, Unvermoderte aus der Vergangenheit zu retten, ohne dem Neuen, Gegenwärtigen den Weg zu verbauen. Den Spielplan sinnvoll zu gestalten, ist heute schwieriger als je, seine Zusammensetzung ist aber auch wichtiger zu nehmen als

früher. Eine Bühne zeigt heute Charakter und Gesinnung nicht nur durch das, was sie spielt, sondern fast mehr noch mit dem, was sie ausläßt.

Natürlich ist die gesellschaftliche Umschichtung nicht das einzige Moment, das auf die Oper einwirkt, und vermutlich nicht einmal das primäre. Auch die Anschauung vom Wesen der Oper hat sich wieder einmal verschoben. Die Operngeschichte des vorigen Jahrhunderts ist bestimmt durch die übermächtige Erscheinung Richard Wagners, der ausdrücklich die Oper negierte und an ihre Stelle das Musikdrama setzen wollte, jenes viel erörterte Gesamtkunstwerk, in welchem die Musik nicht mehr vorherrschend, sondern nur einer der gestaltenden Faktoren ist. Die Großartigkeit des Einzelfalls verführte dazu, ihn für die künftige Regel zu halten: eine Zeit lang glaubte man offenbar, das Musikdrama, wie Wagner es gepredigt und geschaffen hatte, würde für alle Zeiten an die Stelle der Oper treten. Dies war, wie man heute weiß, ein gewaltiger Irrtum. Im Grunde hat Wagner — vielleicht den einen Pfitzner ausgenommen — überhaupt keine legitime Nachfolge gefunden. Alles wagnerte — aber niemand vermochte dem Musikdrama noch einmal volle Überzeugungskraft zu verleihen. Auch Strauß, dessen Anfänge wagnerisch durch und durch waren, hat sehr bald wieder Opernelemente in seine Partituren gemischt. (Ich erinnere nur an Rosenkavalier.) Heute ist die Tendenz gegen das Musikdrama unter den Schaffenden allgemein; keineswegs ist sie, was oft behauptet wird, eine Privatgehässigkeit der musikalischen Revolutionäre. Ein Mann wie Paul Graener, der es sich verbitten würde, zu den „Neutönern“ gezählt zu werden, hat in seinem „Friedemann Bach“ ganz unverkennbar auf die Oper zurückgegriffen. Allerdings ist auch der gegen- teilige Fall bisweilen, wenn auch selten und mit geringem Erfolg noch anzutreffen. Herbert Windt hat in seiner Griechentragödie „Andromache“ den Versuch gemacht, die musikdramatisch erregte Antike der „Elektra“ noch einmal zu erwecken. Auch Pfitzners jüngstes, dem herrlichen „Palestrina“ so weit unterlegenes Werk, „Das Herz“, darf noch ein später Nachfahr des Musikdramas genannt werden.

So sind die Varianten des musikalischen Theaters heute überaus vielfältig. Sie reichen von der Tradition bis zu deren absoluter Verneinung, vom Herkömmlichsten bis zum Ungewöhnlichsten, vom Musikdrama bis zur Oper. Wir erleben neben den verdünnten Spätwerken von Strauß, neben den Nachzüglern von Schrekers Muse die sehr fesselnden Experimente Kurt Weills, der sich die Oper als soziale Frage gestellt hat. Wir sahen, wie Krenek nach vielen Irrfahrten zwischen Griechenland und Amerika im „Leben des Orest“ bei der Großen Oper landete. Für die Gesangsoper, die ihm wohl vorschwebt, hat er zwar das

melodische Zeug, nicht aber die Unbefangenheit. Wir empfangen aus der Feder des originellsten aller lebenden Komponisten, aus der Feder Strawinskys allerhand musikalisches Theater, das kaum noch irgendwie unter dem Begriff „Oper“ zu fassen ist. Es war keineswegs eine Zerstörung der Oper, viel eher eine Bereicherung, eine Erweiterung. Man wird feststellen müssen, daß es einen scharf umrissenen, einen eindeutigen Begriff der Oper heute nicht gibt. Stellt man zwei Werke wie Weills „Bürgschaft“ und Windts „Andromache“ nebeneinander, so haben sie nichts anderes gemein als dies, daß sie beide dem musikalischen Theater zugehören. Sie unterscheiden sich durchaus nicht nur in den Absichten, sie weichen auch in den musikalischen Mitteln völlig voneinander ab. Der wogenden, aufgeregten Sinfonik, der unendlichen Melodie Windts stellt Weill die kurzen, gebändigten Formen, den gegliederten Chor, den deutlich skandierenden Sprachgesang entgegen. Erweiterung des Spielplans, der allein aus neuen Werken niemals bestritten werden könnte, selbst wenn man sich vermessen wollte, auf die hohen Kulturwerte einer reichen Vergangenheit zu verzichten, Erweiterung der Repertoire-Möglichkeiten ergibt sich auch aus der Besinnung auf verschollene Werke. Die glanzvolle Neugeburt Verdis, aus dessen imposantem Schaffen man immer nur einen winzigen Ausschnitt kannte, ist da vor allem zu nennen. Auch hierin dokumentiert sich wiederum die Neigung für die Oper, für die Oper als Spiel der musikalischen Kräfte. Man entdeckt von Neuem die alte *opere buffa*, das Singspiel des 18. Jahrhunderts und die Oper der frühen Romantik, die jenem in vielen Punkten noch nah verwandt ist. Sogar Meyerbeer taucht aus der Mottenkiste auf.

Hand in Hand mit dieser Wandlung der Werke, des Repertoires und der Opernanschauung geht eine grundsätzliche Reform der Darstellung, der Regie. Sobald man einmal der verlogenen Gesten, der stereotypen Stellungen, der toten Bilder inne geworden war, mußte man einsehen, daß diese sich nicht ausmerzen ließen, ohne daß die Ansprüche des Theaters an die Oper von Grund auf nachgeprüft wurden. Regie wurde eine neuartige Aufgabe. Auch ihre Lösungen sind sehr verschiedenartig und widersprechend. In Frankreich etwa kann man noch heute die älteste, verstaubteste Schablone sehen, Aufführungen, die vor 50 Jahren nicht anders ausgesehen haben dürften. In Rußland ist man mit allem Radikalismus auch auf diesem Gebiet vorgegangen und hat etwa ein unantastbares Meisterwerk wie „Carmen“ von der Regie her umgebaut, hat Figuren weggeschnitten, Szenen ausgewechselt und dementsprechend auch die Musik verändert, was mir ebenso barbarisch wie unzweckmäßig erscheint. Ich erwähne es, um zu zeigen, wie eifrig und gelegentlich krampfhaft auch die Opernregie nach neuen Möglich-

keiten sucht. Schien es zuerst, als ob der Regisseur sich auf der Opernbühne die ihm nicht gebührende erste Rolle anmaßen wollte, so scheint jetzt der richtige Weg allmählich gefunden zu werden. Zu viel Regie ist ebenso schädlich wie zu wenig, das heiße: wie eine, die alles so laufen läßt, wie es von jeher lief. Die Erziehung des Sängers zum Schauspieler ist ein sehr wesentlicher Punkt. Man hat da gute Erfahrungen mit Regisseuren des Sprechtheaters gemacht, denen naturgemäß die schäbigen Konventionen der leeren Gesten, der aufs Herz gepreßten Hände ein Greuel sind. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß der Regisseur auch musikalisch genug sein muß; aber er muß auch einen wachen Blick für das Schau-Spiel in der Oper haben. Denn (dies kann gar nicht oft genug wiederholt werden): die Oper ist kein szenisches Oratorium. Sie ist so wenig pure Musik wie sie bloßes Theater ist. Sie ist: musikalisches Theater.

Jene Krise der Oper, von der so viel geredet und geschrieben worden ist, sollte man nach alledem wohl eher als ihre Umgestaltung auffassen. Zu viele Kräfte sind am Werk, zu viele neue Ideen kreisen um die Oper, als daß man an ihren Untergang glauben möchte. Allerdings gibt es auch eine wirkliche Krise der Oper, es ist die wirtschaftliche. Von den Nöten unseres materiellen Daseins muß natürlich eine Kunstgattung mit besonderer Schwere betroffen werden, die noch immer auf öffentliche Mittel angewiesen war. Die Preise müssen, um den sozialen Bedingungen zu entsprechen, gesenkt und nochmals gesenkt werden, aber die Ausgaben lassen sich nicht beliebig reduzieren, wenn die Qualität gewahrt werden soll. Auch wird die Konkurrenz von Tonfilm und Radio immer gefährlicher, zumal diese schon durch ihre leichtere Erreichbarkeit einen nicht zu unterschätzenden Vorsprung haben. Dieses Problem mag momentan unlösbar scheinen. Diese Krise darf nicht vertuscht oder durch einen billigen Optimismus bagatellisiert werden. Unmöglich ist es, eine Kunstgattung aus den Bindungen der Zeit zu lösen.

Nur wenn sie in der Zeit steht, hat die Oper eine Existenzberechtigung. Für leeren Historismus, für tote Tradition, für ein Operntheater um seiner selbst willen hat längst die Stunde geschlagen. Indem aber die wahre Oper der Zeit unauflöslich verbunden ist, nimmt sie auch an der großen Unsicherheit unserer Epoche teil: niemand vermag zu sagen, wohin sie gehen wird. Wo sie steht, das hoffe ich wenigstens angedeutet zu haben.