



VERDIS GLAUBE AN DIE KUNST

Ich glaube an die Inspiration. Ihr aber glaubt nur an die Faktur. Ich will den Enthusiasmus wecken, der Euch zur wahren Empfindung fehlt. Ich will die Kunst, in welcher Form sie auch immer erscheine, niemals aber Unterhaltung, hochnäsige Artistik oder theoretische Spekulation, die Euer Um und Auf sind.

Aus Verdis Absagebrief an Paris und Pariser Oper.

VERDI UND DAS LIED

KARLA KÖNIG

„Aber weh mir! Arm geboren, im ärmlichsten Dörfchen, hatte ich nicht die Mittel, mich im geringsten ausbilden zu lassen. Man hat mir unter die Hände ein lächerliches Spinett gestellt, und kurze Zeit darauf habe ich mich hingesezt, um zu schreiben. Note über Note und nichts anderes als Noten. Dies ist alles! Traurig aber ist es, daß ich jetzt in meinem Alter gewaltig an dem Werte all dieser Noten zweifeln muß. Welch eine Reue für mich, Welch eine Verzweiflung! Glücklicherweise aber habe ich in meinen Jahren nicht mehr viel Zeit zum Verzweifeln.“ So bitter resignierte Worte schreibt der alternde Meister, der dem Theater einen strahlenden Zug von Opernwerken hinterließ, an eine Freundin. Die gleiche schwere Musik der Tragik zittert in zwei Zeilen an seinen Freund Boito:

„Mein Name ist sehr alt und lästig.

Ich peinige mich selbst, wenn ich mich nenne.“

Ja, es ist ein weiter Weg von der Verditragödie zu der Verdirenaissance, die wir seit etwa zehn Jahren erleben und zu der in gewissem Sinne auch die Einreihung des „Maskenball“ in den heutigen Opernspielplan gehört. Denn viele Jahre wollte man höchstens von „Rigoletto“, „Aida“, „Traviata“ und „Trobador“ etwas wissen und staunend steht der Opernbesucher von heute vor dem großen Mißverständnis der Vergangenheit, die auch die populären Opern leichtfertig verkannte, wie vor der glanzvollen Musikfülle, der melodischen Kraft und Lebenswärme der Musik des „Maskenball“ redivivus.

Als Krönung der Verdirenaissance aber dürfen wir heute die Eroberungen ansehen, die Verdi im Konzertsaal erlebt. Nicht mehr die Bühne ist allein seine Welt, durch Requiem und Quartett drang er in den Konzertsaal ein und im Januar erlebte man in Deutschland die interessante Uraufführung von vergessenen Liedern des jungen Verdi im Rundfunk. Es ist das Verdienst Felix Stössingers, diese Lieder entdeckt und gesammelt zu haben. Eine Auswahl erschien in der „Musik für alle“. Nach Stössingers Zählung gibt es achtzehn gesicherte Lieder, von denen fünfzehn bis zum Jahre 1846 geschrieben sind, also vor der Zeit seiner internationalen Triumphe. 1880 entstand das Ave Maria, lange vorher aber (1838) die sechs Romanzen — sechs Jahre nachdem ihm das Mailänder Konservatorium den Eintritt wegen ungenügender Begabung gewehrt hatte. Dieser wunderbare Liederkranz zeigt uns, daß auch die Seele des jungen Verdi tief von jener Schwermut durchdrungen war, die wir uns heute von Verdi nicht mehr wegdenken können. Tod und Trauer geben den ewigdunklen Akkord. Non accostar all'urna von Jacopo Vitorelli, das Verdi 1838 komponierte, ist bekanntlich in der Nachdichtung von Paul Heyse auch von Schubert komponiert worden.

O nahe nicht der Urne,
Die meinen Staub empfangen,
Mein Sehnen und Verlangen
Kühlt heiliger Boden ab.
Warum mit leerem Stöhnen
Den Widerhall ermatten?
Ehre den trüben Schatten,
Und gönn' ihm seinen Schlaf.

In den von Stössinger aufgefundenen Verdiliedern bilden vor allem die Vertonungen der Monologe Gretchens „Meine Ruh ist hin“ und „Ach neige, du Schmerzenseiche“ eine große und freudige Überraschung. Verdi hat eine ausgezeichnete Übersetzung von Balestri benutzt, die sich dem Goetheschen Urlaut so unmittelbar anschmiegt, daß Stössinger in seiner Ausgabe den Text Goethes ohne jede Veränderung unter Verdis Melodie legen konnte. Verdis Gretchen ist kein deutsches Gretchen, sondern eine Heldin der Liebe, analog seinen sonstigen Frauengestalten, und die Klavierbegleitung zeigt eine Fülle eigener Motive. An Sängerin wie Begleiter stellen diese Verdilieder, die man hoffentlich auch bald einmal in einem Stettiner Konzertsaal hören wird, große Aufgaben. Es ist die Unmittelbarkeit in ihnen, die Verdis schönes Wort rechtfertigt: „In der Musik wie in der Liebe muß man vor allem aufrichtig sein.“

WER GROSSES WILL . . .

FRIEDRICH VON SCHILLER

Wer etwas Großes leisten will, muß tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden und standhaft beharren. Selbst der Künstler und Dichter, obgleich beide nur für das Wohlgefallen bei der Betrachtung arbeiten, können nur durch ein anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen.

„MARIA STUART“ VON FRIEDRICH VON SCHILLER

„Und du auch, königliche Büberin?
Wie nimmst du den Reiz auf deinen blassen Wangen
den Dichter, der dein Richter ist, gefangen!“

So sang Paul Heyse voll inniger tiefer Bewunderung der edlen lyrischen Anmut des Dramas, das Schiller in Hinneigung zu einem „frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff“ schrieb, als er nach Vollendung des „Wallenstein“ nach eigenem Ausspruch der „Soldaten, Helden und Herrscher“ herzlich satt geworden war. Freilich, auch die Handlung der „Maria Stuart“ hat welthistorischen Hintergrund und spielt auf Königsthronen, aber es sind die rein menschlichen Konflikte in dem Kampf der beiden königlichen Frauen, die das Interesse vor allem reizen. Um sie zu schaffen, mußte Schiller die Gestalt der unglücklichen Maria mit rührendstem Weibzauber verklären und sie zur königlichen Märtyrerin erheben. Als typische Vertreterin des Geschlechtes der Stuart hätte man sonst auch die Maria nach geschichtlicher Wahrheit unter die Charakteristika der bekannten Stuartballade einreihen müssen: „Das Leben geliebt und die Krone geküßt und den Frauen das Herz gegeben! Und den letzten Kuß auf das schwarze Gerüst, — das ist ein Stuartleben!“

Wahrheit und Dichtung fügen sich in „Maria Stuart“ zu schönster farbiger Wirkung ineinander. Als Quelle benutzte Schiller bekanntlich Robertsons Geschichte von Schottland. Am 26. April 1799 berichtet er aus Jena an Goethe über dies erste Hineintauchen in den Stoff. „ . . . Indessen habe ich mich an eine Regierungsgeschichte der Königin Elisabeth gemacht und den Prozeß der Maria Stuart zu studieren angefangen. Ein paar tragische Hauptmotive haben sich mir gleich dargeboten und mir großen Glauben an diesen Stoff gegeben, der unstreitig sehr viel dankbare Seiten hat . . .“ Goethe antwortet

auf diesen Brief mit einer Wendung, die in aller Schlichtheit über das Glück des schaffendert Künstlers und die Verbindung der Freunde unendlich viel aussagt: „Können Sie sich nun auch zu einer neuen Arbeit entschließen, die ganz aus Ihnen herauskommt und so auch Ihren Neigungen wie Ihrem Talent angemessen ist, so sind wir auf den Sommer geborgen.“

Die Arbeit nahm keinen so schnellen Fortschritt wie Schiller erwartet hatte. Ärgerlich über allerhand Störungen aus Weimar, aber in zähem Kampfe schreibt Schiller am 18. Juni aus Jena an Goethe: „Unter diesen Umständen kann ich freilich nicht, wie ich gedacht, bis zum Ende meines ersten Akts vor ihrer Hierherkunft gelangen. Aber vorwärts ging es doch bis jetzt immer, und nulla dies sine linea. Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mitleiden wird sich auch schon finden. Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.“ Hierzu möchte man freilich doch sagen, daß die Wirkung der Persönlichkeit seiner Maria weit über seine eigene Absicht hinausgegangen ist, daß sich eben auch im Zuschauer dies persönliche Mitgefühl entzündet, auf das der Dichter selber wenig Wert legte, der Neigung und Abneigung gegen die Hauptpersonen bei Beurteilung eines Kunstwerks möglichst aus dem Spiel gelassen sehen wollte.

Von dem Kampf mit der Arbeit erzählt ein Brief an Goethe vom 19. Juli 1799. „... Von der Maria Stuart werden Sie nicht mehr als einen Akt fertig finden: dieser Akt hat mir deswegen viel Zeit gekostet und kostet mir noch 8 Tage, weil ich den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff darin bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem ich zugleich von allem, was diese Brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte.“ Die Freiheit von der Geschichte hat Schiller voll für sich in Anspruch genommen und gerade die Szenen, die ganz freie Erfindung sind, zeichnen sich durch Glanz und Zartheit der Sprache und Überzeugungskraft der dichterischen Wahrheit aus. Mortimer ist keine geschichtliche Persönlichkeit, aber seine Begeisterung wie ein Spiegel,

der Marias Reiz entzückt zurückstrahlt, auch die so bedeutungsvolle Begegnung der beiden königlichen Feindinnen hat in Wirklichkeit niemals stattgefunden. Sie ist aber sowohl für die Charakteristik der Persönlichkeiten wie für den Fortschritt der Handlung unentbehrlich und bedeutet jedesmal auch für die Darstellerinnen der Elisabeth und Maria den Augenblick der höchsten Kraft- und Kunstentfaltung.

Interessant ist es uns, daß Schiller von dem lebendigen Kontakt mit dem Theater einen belebenden Einfluß auf sein Schaffen erwartete, denn er entschloß sich, die Existenz einer absoluten Einsamkeit in Jena aufzugeben und nach Weimar überzusiedeln, trotzdem er sich nicht verbarg, daß sich von dem Einfluß „der dortigen Sozietät nicht eben viel Erspriefliches erwarten lasse. Hier ist die Tragik des Künstlers deutlich gezeichnet, der sich aus dem Leben, das an seinen Kräften zehrt, in die nährende Einsamkeit begeben muß. Und der wieder in die flutende Bewegtheit des kämpfenden Lebens zurückkehren muß, weil ihn die Einsamkeit nicht stillt. So schreibt er am 12. August an Goethe: „. . . Daß ich die Wintermonate künftighin in Weimar zubringe, ist bei mir nun eine beschlossene Sache; die sinnliche Gegenwart des Theaters muß mir eine Menge faux frais ersparen, die mir jetzt unvermeidlich sind, weil ich die Vorstellung der lebendigen Masse nicht habe, und auch der Stoff soll mir dann reichlicher zufließen.“

Auch Weimar brachte ihm später nicht, was er erhofft hatte. Wieder in völliger Zurückgezogenheit, in Ettersburg, in einem weimarischen Schlosse, beendete er „Maria Stuart“. Zur Aufführung kam es dann freilich sehr bald, Schiller leitete selber die Proben und am 13. Juni 1880 war die Weimarer Uraufführung. Goethe erklärt, daß man alle Ursache habe, mit der Aufführung zufrieden zu sein und daß das Stück ihn außerordentlich erfreut habe. Schiller aber zieht selber den befriedigten Schlußstrich, wenn er am 16. Juni an Körner schreibt: „. . . Vorgestern ist sie (Maria Stuart) gespielt worden, und mit einem Success, wie ich ihn nur wünschen konnte. Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen.“

— ö —

JUGEND

LUDWIG THOMA

Und erst die Jugend! O die deutsche Jugend!
Ein jeder jammert, der sie etwas kennt.
Sie hat nicht diese, hat nicht jene Tugend
Und hat zum Hunnenkrieger kein Talent.
Auf gute Lehren sagt sie höchstens: „schrumm!“
Und ist schon lange nicht mehr halb so dumm.

LUDWIG THOMA

Ein Thomaabend im Theater wird immer dankbarste Zustimmung finden, denn dieser prachtvoll kernhafte Mensch und Dichter erfrischt wie ein Stück der Natur, der er einmal entsprang. Er entstammte altbayerischen Vorfahren, eigentlich einer ganzen Generation von Jägern. Der Vater war Oberförster in Oberammergau und Thoma wuchs in der Waldeinsamkeit der Vorderriß auf. Er hing mit allen Fasern an seiner Kindheitsumgebung und diese glückliche Kindheit blieb ihm für das ganze Leben Mittelpunkt. Der Gymnasiast litt bitter unter Heimweh nach dem geliebten Walde. In Aschaffenburg besuchte Thoma kurze Zeit die Forstakademie und studierte in München und Erlangen Jura. Der Siebenundzwanzigjährige ging als Rechtsanwalt nach Dachau. Damals sprach der bekannte Kupferstecher Professor Hecht ein prophetisches Wort: „Sie werden sich nicht als Advokat in das kleine Nest verkriechen. Sie gehören in die Welt hinaus, und ich weiß genau, daß Sie in München als Schriftsteller oder Leiter einer Zeitung einen Namen haben werden.“ Schon drei Jahre später übernahm Thoma in München die Schriftleitung des „Simplizissimus“. Und es dauerte nicht lange, da ging ihm ein Herzenswunsch in Erfüllung, und er konnte sich in Rottach am Tegernsee ein Bauernhaus erbauen. Mit dreißig Jahren gab er sein erstes Buch heraus: „Agricola“. Das Werk der nächsten fünfundzwanzig Jahre liegt heute abgeschlossen vor uns und spiegelt seine Produktionskraft und eigenwillige Künstlerschaft. Fünf Romane, dreizehn Bände Erzählungen, drei Schauspiele, elf Lustspiele, sechs Bände Verse, die Dichtung „Heilige Nacht“, viele Prosaveröffentlichungen und Fragmente, unter alledem kein Stück, das nicht ein echter „Thoma“ wäre. Denn unbekümmert um der Partein Gunst und Haß, um Beifall oder Mißbilligung ging er seinen Weg, in erklärter und unermüdlicher Gegnerschaft zu Schein, Phrase, Pose und Hohlheit. Er hatte eine wohlbegründete Abneigung gegen die Methode

Mit dem Mundwerk zu ergänzen,
Was an Taten fehlte.

In seinen Lustspielen, die mit Scherz, Ernst, Ironie, Satire und tieferer Bedeutung das Leben zeigen wie es eben ist, tritt mehrfach und in stets geglückter Schilderung der unbeliebte Vielredner auf. So gleich im ersten Einakter „Erster Klasse“ unseres Thoma-Abends der betrieb-same und geschwätzige Geschäftsreisende Stieve, der die Berliner Luft mitbringt. Das Stückchen schildert im übrigen die Qualen eines Ministerialrats, der zwei ungeniert spektakelnde Bauern aus dem für-nehmen Kupee erster Klasse gar zu gern hinauswerfen möchte. Aber

es geht nicht, er muß ihnen sogar um den Stoppelbart gehen, denn der eine von ihnen ist klerikaler Landtagsabgeordneter und infolgedessen ein „wichtiger Mann“. — „Die kleinen Verwandten“ sind gleich der „Ersten Klasse“ ein Kabinettstück der Menschenschilderung. „Lottchens Geburtstag“ mit der Pointe der notwendigen „Aufklärung“ ist allerdings an die Atmosphäre der Zeit gebunden. Ein glitzerndes Fädchen spinnt sich von hier zu Wedekinds „Frühlings Erwachen“. Wedekind hatte seinerzeit in dem Lustspiel „Oaha“ mehrere Simplizissimuskünstler lustig parodiert, sich selber als „Max Bouterwek“. Als „Butterweck“ erscheint er in „Lottchens Geburtstag“ wieder. Professor Giselius, der zerstreute Stubengelehrte, der über der Vertiefung in ein wertloses Spezialgebiet die Fühlung mit dem Leben verloren hat, äußert zu seiner Gattin mit deutlichem Hinweis auf „Frühlings Erwachen“: „Es war vor vier Wochen, ich las damals über Familienrecht, ganz richtig, so war es, und da kam mir nun dieser Aufsatz unseres vortrefflichen Butterweck vor Augen und erinnerte mich an eine Pflicht, die ich als Paterfamilias zu erfüllen habe. An eine unabweisbare Pflicht . . . Geheimrat Butterweck hat in zwingender Beweisführung dargetan, daß man seine Kinder über gewisse natürliche Dinge aufzuklären hat. Die Folgen der Unterlassung können schrecklich und beschämend sein . . .“ Frau Giselius erwidert freilich nur: „Bleib mir eweck mit dem!“

Reiche Schattierungen zeigt Thomas Lebenswerk, aber doch kann man sagen, daß im Mittelpunkt seiner Kunst der Bauer steht. Oder Jäger, Handwerker und andere einfache Menschen. Bei ihnen findet er Aufrichtigkeit und Lebenskraft, Tatkraft und innere Sicherheit. In Thomas Lebensauffassung prägt sich in aller Klarheit der Gedanke aus, der auch unserer Zeit Gottlob wieder maßgeblich geworden ist:

Über alle Standesgrenzen hinweg können hoch und niedrig sich finden und sich verstehen, wenn sie eines sind: tüchtig. K. K.

AUS EINEM BRIEF AN V. WOLZOGEN

JACQUES OFFENBACH

Ich weiß wahrhaftig nicht, was ich dem lieben Gott angetan habe, daß er mir so viel Freude und so viel Melodie gibt.

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN VON OFFENBACH

„Hoffmanns Erzählungen“ ist Offenbachs Testament an die Nachwelt. Die Arbeit füllte die letzten vier Lebensjahre des Komponisten aus. „Daß sich Offenbach gerade diesem Stoff leidenschaftlich hingab, er-

scheint seinen Freunden nicht so unerklärlich. Hoffmanns Gespensterwelt übte stets einen starken Reiz auf Offenbach; in seinen letzten Jahren sah der Arme selber aus wie irgendein durchsichtig blasser, schwermütig lächelnder Geist aus den Serapionsbrüdern“, sagt der bekannte Kritiker Hanslick. Offenbach sollte die Uraufführung nicht mehr erleben. Schwer leidend schrieb er an den Direktor Carvalho: „Beeilen Sie sich, mein Stück herauszubringen, ich habe es eilig und hege nur den einzigen Wunsch, die Premiere zu sehen.“ Im Herbst sollte die neue Spielzeit mit „Hoffmanns Erzählungen“ beginnen. Aber Offenbach starb am 5. Oktober und hinterließ sein Werk „fertig bis auf den letzten Akkord“ wenn auch nur im Klavierauszug. Die Instrumentation übernahm der Komponist Guiraud.

Trotz ihrer reichlichen Pietätlosigkeit gestaltete sich die Pariser Uraufführung vom 10. Februar 1881 zu einem wahren Triumph für den toten Meister. Am 7. Dezember 1881 fand die großartige Erstaufführung im Wiener Ringtheater statt. Man hoffte eine lange Reihe von Wiederholungen, die sich dann, wie Hanslick sagt, nach der furchtbaren Katastrophe des Ringtheaterbrandes und dem eigentümlichen Ustern, der über dem Werke stand, in eine lange Reihe von Leichenwagen verwandeln sollte. Lange Zeit hindurch beherrschte die Theater eine abergläubische Furcht vor dem unheimlichen Doktor Mirakel, erst der große Erfolg des Werkes an der Berliner komischen Oper 1905 brach den Bann. Um E. Th. A. Hoffmanns Gestalt war die Legende schon bei Lebzeiten so geschäftig, auch den Parisern war die bizarre Persönlichkeit des Berliner Kammergerichtsrats so rätselvoll interessant, daß die französischen Autoren Michel Carré und Jules Barbier sie 1851 in den Mittelpunkt eines am Odeontheater aufgeführten fünftaktigen Dramas stellen konnten. Auf Offenbachs Anregung arbeitete Jules Barbier es später zum Opernlibretto um. Freilich wurde Hoffmanns „fernes, unbekanntes Geisterreich“ für den Zweck des Librettos im französischen Geiste durchaus veristisch umgemodelt und von versponnenem deutschem Tiefsinn blieb nicht viel übrig.

Aber von der Gestaltungskraft des Komponisten, dem dämonischen Zauber dieser Musik, deren Todesgrauen so offensichtlich den Stempel des Erlebnisses zeigt, mußte jede Kritik verstummen. Die visionäre Kraft der Musik Offenbachs gibt den Gestalten des Librettos ihr gespenstisches Leben, die geistige Einstellung des Komponisten hat dafür gesorgt, daß wir „Hoffmanns Erzählungen“ als deutsche Dämonenoper empfinden.

— g.

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