



## SCHAUPLATZ DER NATION

Das Theater eines Volkes ist nichts Geringeres als der eigentliche Schauplatz seines Lebens: ein Schauplatz, auf dem es mitagiert. Ein Schauplatz, der gar keinen Sinn hat ohne den gefüllten Zuschauerraum. Ein Schauplatz nicht für den noch so guten Schauspieler, sondern für den Zuschauer in Gemeinschaft mit seinem Volksgenossen. Das Theater ist nicht die Bühne — wie viele glauben — auf der gute und schlechte Stücke gespielt werden; sondern es ist die große Gemeinschaft des Volkes im Tempel seiner Kunst. Und was wird dort Heiliges agiert? Da oben stehen nicht Artisten, Drahtseilkünstler, Taschenspieler, Faxenmacher, Possenreißer, Wunderkinder oder die Dame ohne Unterleib: dort droben auf den Brettern stehst du, du, mein Volk! Du, Mensch! Du, Nachbar! Du, Frau! Du, Geliebte! Du, Mutter! Du, Sohn! Du, Leidender! Du, Lasterhafter! Du, Machthungriger! Du, Fühlloser! Du, Narr! Du, Feigling! Du, Held! Du, Mensch ohne Eigenschaften und mit Eigenschaften — dein Schauplatz ist es; und der da droben spielt, der sitzt neben dir — wenn du es nicht gar selber bist. Deine Geschichte und die Geschichte deiner Mitmenschen aus mancher Zeit, mit dir verbunden durch menschliches Schicksal, alles gleich nah durch die furchtbare und gewaltige Magie des Menschlich-Gleichen, stürzt auf dich ein. Tote werden wieder Fleisch und Blut — und es ist Fleisch von deinem Fleisch und Blut von deinem Blut; und die Lebenden sind nicht minder lebendig.

Ist Menschenschicksal zu erleben nicht Heiligkeit genug? Und du — du selbst bist du dir als Glied deines Volkes nicht heilig genug? Das was dein Volk war, das was dein Volk wird: das Seelische in dir und in uns — das wird dort dar- und schaugestellt.

Wie will ein Volk sich achten, sich erkennen, vor sich selbst bestehen, wenn es den Blick von dem eigentlichen Schauplatz seiner selbst wegwendet,

statt in gemeinsamer Zuschauerandacht — auch gemeinsamer Heiterkeit und Lust — sich und den Menschen neben sich in allen Tiefen und möglichen Höhen auf diesem Schauplatz erscheinen zu sehen? Denn dort — auf der Bühne, in des Dichters Wort, in des Musikers Tönen — stehen die Gestalten des Lebens klarer, eindringlicher, wahrer und gewaltiger da als irgendwo, wo das Auge des Mitmenschen, der Zeitungsbericht oder das eigene Erleben hinreicht. Das ist das Vorrecht der Kunst, das ist das Vorrecht der Bretter, die die Welt bedeuten!

Müssen wir uns denn vor uns selber scheuen? uns nicht beachten und an uns vorübergehen als wären wir es nicht? — Oder sollen wir nicht vielmehr sehnsüchtigen Herzens hinschauen, um uns zu erblicken und wahrhaft zu erleben?

Manches schwere, ungefüge Daherschreiten, viel Feierliches, dunkel Beschwertes herber trotzig-edler Herkunft, viel Suchendes, Tastendes, Grübelnd-Faustisches mit Begierde nach Genuß und mit Verschmachten nach Erlösung, manches Unterliegen gegenüber fremder Verführung und südlicher Klarheit, aber auch das Suchen nach der Reinheit des Gral, alle Überfülle und Abgründe — im Guten und im Bösen — des Seelischen, dieser deutschen Seele — dieser deiner Seele — Volk: hier ist des allen Schauplatz.

Alle diese Eigenschaften, dieser unendliche Urgrund unseres Lebens — die vielerlei Unklarheiten, manche Lichtlosigkeiten und wahre Finsternisse, manche Sehnsüchte neben dem schon Strahlenden, Sicherem und uns ganz Bewußten — sie deuten ja auf die Zukunft dieses unseres Volkes. Wo so viel in diesem Urgrund der Seele und des Lebens unerlöst liegt, dort ist Zukunft. Trächtig von Zukunft sind wir! Trächtiger von Zukunft — so hoffen wir — als je eine Zeit, als je ein Geschlecht, die sich nach nichts umzusehen vermöchten als nach ihrer Vergangenheit.

Wie und wo kann ein Volk seine Urgründe, die Wahrheit über sich klarer, sichtbar — im eigentlichen Sinne — erfahren als in seinem Theater? Dort ist der unbestechliche Maßstab: dort ist es selbst, das richtet, wenn es nur durch beständige Anteilnahme sich zum Richter macht. Dort ist der unbestechliche Schilderer und Kündler: der Dichter mit der Verantwortlichkeit für sein Volk.

Wenn aber dergestalt das Theater eines Volkes nichts Geringeres ist als der Schauplatz seines Lebens, dann darf es verlangen und erwarten, daß diesem Schauplatz die Aufmerksamkeit, die Anteilnahme und das Miterleben aller zuteil werde. Das ist das Wesen wahren Theaters: daß die Zuschauer die Gemeinschaft der Volksgenossen sind und sich als solche fühlen. Hier wird nicht für Anspruchslose an einem Abend und für Anspruchsvolle an einem andern gespielt. Hier wird der Höchste und der Geringste gemeinsam im Theater sitzen. Wie im alten Theater der Griechen, das wahrhaft das Theater einer Nation war, der Oberpriester des Dionysos und der letzte Last-

träger aus dem Hafen der Stadt zu gleicher Zeit auf den marmornen Stufen saßen, so soll es hier geschehen, daß bei jeglichem Anlaß und zu jeglicher Aufführung die obersten Männer und Frauen dieser Stadt oder deren Vertreter mit allen arbeitenden und um diesen ihren Schauplatz kämpfenden Volksgenossen sich beieinander wissen.

Die Zuschauerschaft — das Gemeingefühl, Zuschauer in dem deutschen Theater der Nation zu sein — kann nicht geschaffen werden durch Zwangsorganisationen, sondern durch die freiwillige Selbstverständlichkeit jedes Einzelnen in und mit seinen Volksgenossen, sich auf dem Schauplatz der Nation zu treffen.

Wenn aber eindeutig und klar das deutsche Theater als ein Platz der Schau der Nation entsteht, dann wird von ihm erstmalig vollständig in die Welt hinausstrahlen: die Gestalt der deutschen Seele. Die beiden Sprachen, die dieser Seele zur Verfügung stehen: die Sprache des Dichters und die Sprache der Musik, werden von dort hinausklingen in die Welt. Denn die deutsche Seele — allein von allen Seelen der Völker — erfand sich zu ihrem Ausdruck außer dem gesprochenen Wort eine zweite Sprache: die der deutschen Musik. Verschieden — o durch Höhen und Abgründe verschieden — von der Musik aller anderen Völker dringt sie als Denkmal der deutschen Seele hinaus und erobert die Welt.

Dann, wenn Wort und Ton auf den deutschen Theatern groß und mächtig, mit allem Anspruch, der solchen Dingen zukommt, vor der Gemeinsamkeit ihrer Zuschauer von menschlichem Leben künden werden und so die wahre Sprache unseres deutschen Wesens vernommen wird, wird das deutsche Theater als Schauplatz der Nation seine Aufgabe erfüllen.

Dieser Erfüllung dienen wir, indem wir in unsern Theatern jeder unsern Platz einnehmen.

Rudolf G. Binding

(Aus einer „Ansprache zur Werbung für die deutschen Theater“)

## AUGUST HINRICHS

## VON MIR ÜBER MICH

Ich glaube, es war die herrlichste Straße der Welt, an der ich geboren wurde. An beiden Seiten grüne Hecken, so dicht, daß man hineinklettern und sich darin wiegen konnte, vor den paar kleinen Häusern Georginen und Stockrosen, und die Straße selbst ohne Pflastersteine — kostbarer Sand. Bei Regengüssen bauten wir einen Damm, dann war die Straße ein reißender Strom, der unsere Schiffe ins Weltmeer trug. Im Sommer spielten wir Räuber oder auch Güterzug, und der Staub, den wir aufwirbeln konnten, war dichter als der Rauch von zehn Lokomotiven.

Erste schwere Enttäuschung im Leben, als sich herausstellte, daß die Kugel, die der dicke und gemüthliche Nachbar Bäckermeister von Siebzig her in

seinem Bauch trug, gar keine richtige große Kanonenkugel, sondern nur ein winziges Stückchen Blei war, das ihm noch dazu außerhalb an der Uhrkette baumelte.

Trotzdem — wir hatten es gut. Aber die Jahrzehnte haben uns beide böse verändert, den Hosenmatz wie die Straße. Alles, was so unbekümmert grün und üppig wucherte, ist bestutzt, beschnitten oder ganz ausgerissen; unser nacktes Herz wurde mit Schlacken bedeckt, gestampft, gewalzt und endlich mit Steinen gepflastert. Jetzt sind wir beide „begradigt“ — ordentliche Leute geworden, die sich in nichts mehr von aller Welt unterscheiden.

Aber das alte Herz ist nicht tot. Immer wieder, in jedem Frühjahr, regt sich unter dem harten Pflaster, wuchert das Gras grün und üppig zwischen den grauen Steinen — zum Jubel der Kinder und Narren, die Freude an überflüssigen Dingen haben.

Zwischen damals und heute liegt das, was man ein Leben nennt: stramme Lehrzeit, sorglose Handwerksburschenjahre, Heimkehr, Ehe, Beruf, und mitten darin wie ein schwerer Block der Krieg. Und noch vor ihm nach allerhand Versen, wie sie jeder Jüngling verbricht, das erste Drama, betitelt „Kinder der Sehnsucht“, worauf der dichtende Handwerksmeister als besondere Merkwürdigkeit mit einem weißen Kanarienvogel und einem zweiköpfigen Kalb zusammen in die illustrierten Zeitungen kommt. Das Stück wird für Amerika „erworben“, ein zweites Stück folgt, man beginnt den Autor für einen Krösus zu halten.

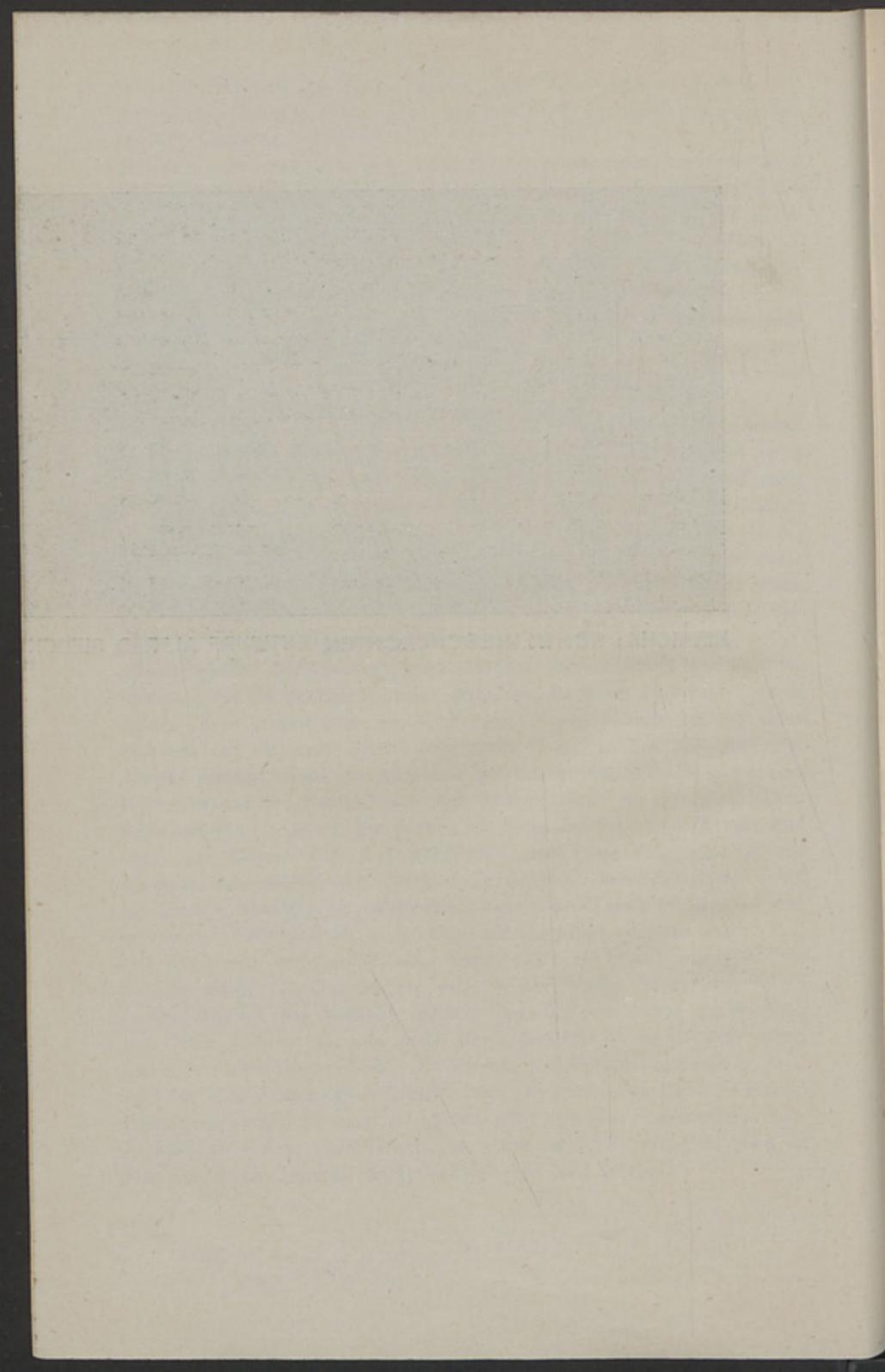
Zweite schwere Enttäuschung: der Übersetzer brennt durch, der Verleger verduftet, das Theater macht pleite. Dann fegt der Krieg die letzten Träume davon. Aber er fegt auch den Kopf rein — man besinnt sich auf seine Wurzeln, auf die Kraft seiner heimischen Erde. In den nächsten zehn Jahren entsteht neben der täglichen Werkstattarbeit ein halbes Dutzend Bücher, wovon die „Hartjes“ und „Das Volk am Meer“ mir die liebsten sind. Dann mit fünfzig Jahren der Sprung ins Freie und die Rückkehr zur alten Liebe, zur Bühne. Die „Swienskapödie“ ebnet den Weg, gewinnt die Niederdeutsche Bühne, das Lustspiel „Freie Bahn dem Tüchtigen“ findet bei hundert Theatern im Reich offene Tore. Das Leben ist bunt — was möchte man alles gestalten — und kann sich nur selber gestalten lassen.

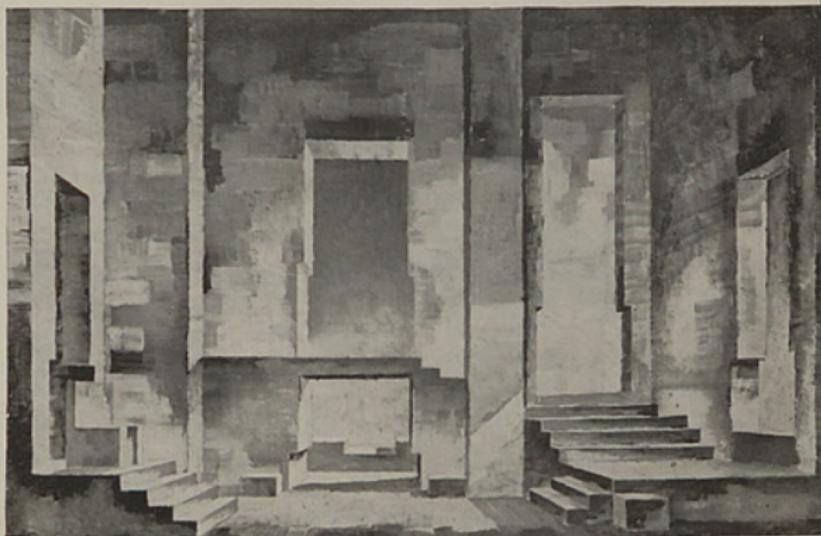
Hin und wieder wandere ich noch einmal durch die alte liebe Straße. Ich brauche keine reißenden Ströme mehr zu durchwaten, keine schmutzigen kleinen Räuber oder Indianer tauchen Sommers aus dicken Staubwolken auf. Nein — es ist eine sehr nette, sehr ordentliche Straße mit sehr netten und ordentlichen Leuten, selbst der Sipomann findet nichts auszusetzen.

Aber ich habe blödsinnige Sehnsucht, mich mit zerrissenen Hosen in grünen Hecken zu wiegen, im Sand zu wühlen, ein Kriegsgeheul auszustoßen oder — Äpfel zu stehlen. Ich fürchte, ich werde es nicht tun — so mutig ist man nur in der Jugend. Dafür schreibt man jetzt Stücke.

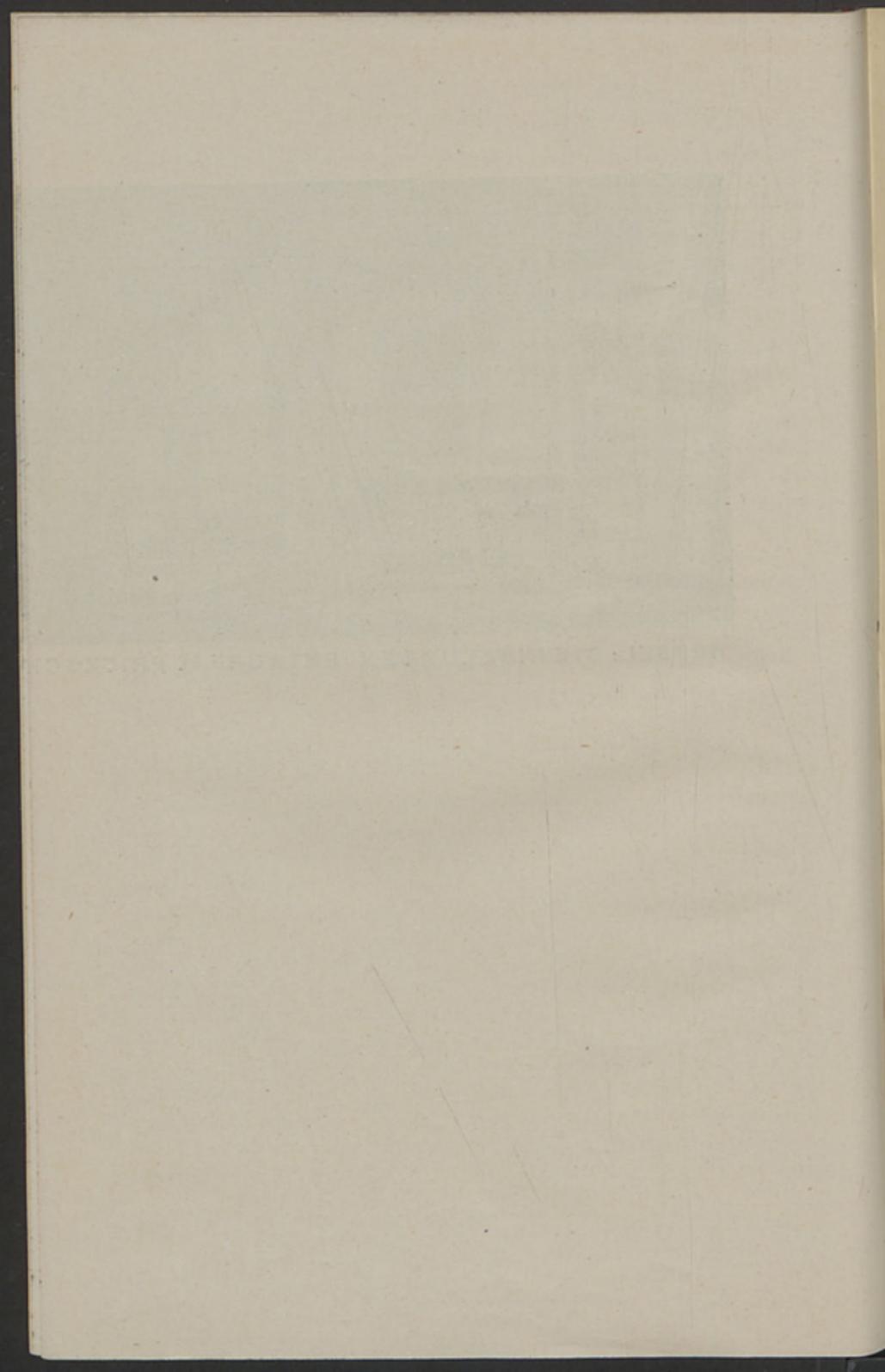


HINRICHS: SCHWEINESCHLACHTEN ENTWURF ALFRED SIERCK





HEBBEL: DIE NIBELUNGEN ENTWURF M. FRITZSCH



## DIE ERSTE AUFFÜHRUNG VON ROSSINIS „BARBIER VON SEVILLA“

Die textliche Bearbeitung des „Barbier von Sevilla“ besorgte der Römer Cesare Sterbini. Sie stützt sich auf das gleichnamige, zuerst in Paris 1775 erschienene Lustspiel von Beaumarchais, dessen Stoff vor Rossini schon von Paisiello, Isouard und in seiner Fortsetzung (Die Hochzeit des Figaro) von Mozart benutzt worden ist. Eine abermalige musikalische Behandlung desselben Sujets mußte, namentlich auf italienischem Boden, umso bedenklicher erscheinen, als hier Paisiellos Oper für unübertrefflich galt und an fast allen größeren Orten längst bekannt und populär geworden war.

Dichter und Komponist arbeiteten gemeinsam fast ohne Unterbrechung Tag und Nacht. Sobald der erstere eine Szene fertiggestellt, wurde sie in Musik gesetzt und sofort den Kopisten zum Ausschreiben der Stimmen übergeben. Schon nach 26 Tagen war die ganze Partitur vollendet.

Die erste Aufführung fand unter Leitung Rossinis im Argentina-Theater zu Rom im Februar 1816 statt. Sie erlitt eine vollständige Niederlage! Obwohl Rossini, aus Rücksicht auf Paisiello, das neue Stück ursprünglich ‚Almaviva o sia l'inutile precauzion‘ (Almaviva oder die nutzlose Vorsicht) genannt hatte, ferner in einem überaus höflichen Schreiben die neue Bearbeitung Paisiello angekündigt und endlich in einer dem Libretto beigedruckten „Anzeige an das Publikum“ um Nachsicht gebeten und nachdrücklich gegen den Verdacht Protest erhoben hatte, seine Arbeit sei aus Rivalität gegen den älteren Meister entstanden — so war doch die Stimmung der Zuhörerschaft, worunter sich in großer Zahl Anhänger Paisiellos befanden, entschieden Rossini feindlich. Schon bei seinem Eintritt in den Orchesterraum wurde er mit Zischen empfangen und konnte die Ouvertüre nur unter fortwährendem Lärmen zu Ende führen. Der weitere Verlauf litt unter allerlei unglücklichen Zwischenfällen und mißlichen Störungen: Gleich zu Anfang vergaß man die Gitarre zu stimmen, die Almaviva zur Begleitung seines Ständchens benutzte, zudem erregte das von dem Darsteller dafür eingelegte spanische Lied zunächst Befremden, dann laute Mißbilligung. Die ablehnende Haltung des Publikums änderte sich auch in den folgenden Nummern nicht. Figaros Kavatine und dessen Duett mit Almaviva fanden nicht die mindeste Beachtung. Einige Aufmerksamkeit stellte sich erst beim Erscheinen der Rosine ein, die mit ihrer berühmten Arie dreifachen Applaus ertete. Das Auftreten Basillos aber, der das Unglück hatte, seiner ganzen Länge nach auf die Bühne zu fallen und aus Mund und Nase heftig blutete, ließ diese Beifallsäußerung bald wieder vergessen. Die berühmte Arie über die Verleumdung ging unter allgemeinem Tumult verloren, ebenso kam auch das reizende Briefduett kaum zur Geltung. Als nun gar noch das Finale des ersten Aktes unvermutet durch eine auf der Bühne umherirrende Katze

gestört wurde, war der erhoffte Erfolg vollends vernichtet. Unter fortwährendem Zischen, Pfeifen und stürmischem Gelächter, wodurch selbstverständlich jede Empfänglichkeit für die Schönheiten der Oper ausgeschlossen war, ging auch der zweite Akt zu Ende.

Das so überaus widrige Geschick, das der Oper bei ihrer ersten Aufführung zu Teil ward, schien Rossini wenig nahe zu gehen: Als seine Freunde nach der Vorstellung in seine Wohnung kamen, ihn für die erlittene Unbill zu trösten, lag er bereits im tiefsten Schlafe! Am folgenden Tage, an dem abends die zweite Aufführung stattfinden sollte, nahm Rossini in der Partitur einige Änderungen und Kürzungen vor, ersetzte die spanische Einlage durch die schöne Kavatine *Almavivas*, die er schon als Chor in seiner Oper „*Ciro in Babilonia*“ und später als Introdution in „*Aureliano in Palmiro*“ verwandt hatte, und meldete sich krank, um einer etwaigen abermaligen Enttäuschung zu entgehen.

Was niemand nach dem Mißerfolge des Vorabends erwartet hatte, geschah bei der zweiten Aufführung der Oper: die Größe der schöpferischen Tat Rossinis brach sich siegreich Bahn und riß das Publikum zu vollstem Enthusiasmus hin.

Emil Vogel

## ZUR NEUINSZENIERUNG DES „BARBIER VON SEVILLA“

Bildet schon für den Künstler Popularität eine außerordentliche Gefahr, so wirkt sie sich beim Kunstwerk oft noch unheilvoller aus. Das populäre Gedicht wurde uns in der Schule zum Überdruß eingebläut, das populäre Musikstück verfolgt uns in den zweifelhaftesten Darbietungen der Kaffeehäuser, das populäre Gemälde wird durch eine Unzahl billiger Drucke verkitscht. Und Drama und Oper verfallen scheinbar rettungslos der Schlamperei des Repertoirebetriebes, die ihnen auf die Dauer mehr anhaben kann, als wir alle wahr haben wollen. Schließlich bleiben von dem „immer wieder gern gesehenen“ Werk nur noch ein paar ärmliche Fetzen Flitterbehang übrig, die wir allzuwillig als Leib und Seele zugleich hinnehmen.

Unter diesem beklagenswerten Schicksal hat das populärste Werk der italienischen opera buffa, Rossinis „*Barbier von Sevilla*“, ganz besonders zu leiden gehabt. Eine Unzahl der stil- und geschmacklosesten Extempores hat sich (neben einigen wenigen guten!) nicht nur in die Aufführungstradition, sondern auch in die Textbücher und Auszüge eingeschlichen und bildet den eisernen Bestand einer sich gerade in diesem Stück besonders lieblich breitmachenden „Komik“. Das Barbier- und Doktor-Handwerk von Figaro und Bartolo wird dazu mißbraucht, das lebendige und ausgelassene, aber immer graziöse und lockere Werk mit einer Fülle von Schauerrequisiten zu belehnen, die wiederum für den nötigen „Humor“ zu sorgen haben. Nicht genug, daß

der Musiklehrer Basilio, ein Muster an komischer Bauernschlauheit im Sinne der Typen der *comedia del arte*, zum bösen Theaterintriganten gestempelt und gar in die Tracht der Jesuiten gesteckt wird, durch die unsäglich witzige Begabung mit einem überlangen Zeigefinger und einem roten Regenschirm wird auch hier noch die Figur besonders „charakterisiert“. Was so von dem Werk übrig bleibt, ist häufig nicht mehr ein ausgelassener Fastnachtscherz (als den man die Oper auch spielen kann!), sondern eine höchst alberne und humorlose Requisitenposse.

Die neue Inszenierung möchte vom Musikalischen wie vom Szenischen her auf den Grundgehalt des Werkes zurückführen. Sie versucht, sich von den rüpelhaften Übertreibungen frei zu machen, die stillosen Extempores schonungslos auszurotten, damit zugleich zu vereinfachen und zusammenzufassen. Die liebenswürdig-elegante, sogar mit gesellschaftskritischen Lichtern besetzte Komödie des Beaumarchais und die heitere und zarte Beschwingtheit von Rossinis unsterblicher Musik weisen den Weg. An seinem Ziel steht eine Liebes-, Intrigen-, Versteck- und Verkleidungskomödie, hinreißend in der Dichte ihrer Handlungsführung und musikalischen Gestaltung, bezaubernd ebenso durch die Innigkeit echter Gefühlstöne wie durch die Lichte eines ins Grotteske spielenden Humors. Diesem Ziel wenigstens nachzustreben wird auch dann noch lohnen, wenn bei der Auf-führung dieser Komödie vielleicht weniger hemmungslos und dröhnend gelacht werden sollte als bei der alten „Barbier“-Posse. Es wird lohnen, weil es hier gilt, ein entzückendes Werk zu retten, das auf dem besten Wege ist, an seiner eigenen Popularität zugrundezugehen.

Joachim Klaiber

## ZUR „LUSTIGEN WITWE“

Die ganze Welt kracht in ihren Fugen, nur die Operette bleibt scheinbar harmlos und unverändert trotz der Umwertung aller Begriffe und dem Entstehen neuer Lebens- und politischer Formen. Sie überlebt das Sterben vieler Kunstgattungen als notwendiges Volksbedürfnis.

Die Operettentradition, die mit der Bedingung des Unsinnns verknüpft ist, wird leicht mit neuer Logik gefüllt, im Operettenjargon werden die Schicksale populärer und prominenter Menschen glorifiziert oder karikiert und durch diese so entstandenen „historischen“ und noch gräßlicheren „Salon“-Operetten glaubt man heutigem Lebensgefühl Genüge zu tun. Diese Vorwürfe verstärken sich mit dem Hinweis auf einen oft auftretenden Widerstreit zwischen Libretto und Musik — es fehlt den meisten modernen Operetten die innere Harmonie zwischen Handlung und musikalischer Begleitung. Das System der Einlage — des Schlagers oder Couplets — der auf-

gedonnerten veristischen Aktschlüsse, mit oder ohne Notwendigkeit, wird als Schablone angewendet — wird zum durchgängig verwendeten Rezept, und der Darsteller schlüpft durch die Gewohnheit in jede Rolle und wird zum Mannequin degradiert.

Diese Hydra „Operette“ ist nicht umzubringen — die elendsten Machwerke haben ihr großes Publikum — werden immer wieder hervorgeholt, um ein todsicherer Theaterabend zu werden.

Hier setzt nun das Hauptverdienst des Militärkapellmeisters Lehár ein, der in vollkommenem Verzicht auf den weiblichen oder männlichen Star um die Jahrhundertwende seine wurzelstarke, glücklich empfundene „Lustige Witwe“ der Welt schenkte.

Das Charakteristische und Vorbildliche an diesem Werk ist nicht nur das nationale Element in der Musik, sondern auch die gänzlich unschablonenmäßige Zeichnung der Hauptfiguren — dieser beiden sich liebenden, einzig gesunden Menschen Danilo und Hanna, inmitten einer angefaulten, dem Untergang geweihten Pariser Lebe- und vertrottelten Diplomaten-Welt. Das seit Shakespeares „Widenspenstiger“ in der Lustspielliteratur stets verwandte und beliebte Motiv ist hier stilistisch ungemein gut verwendet und hineingewoben in ein gesellschaftskritisches Bild, wie es vor ihm, außer Offenbach, keiner zu zeigen gewagt hat. Dazu macht Lehár keine Musik „an“ sich — er malt mehr als nur die allgemeine Stimmung der Szene — er schöpft den Text bis ins Letzte aus. Ein Karussell des Lebens — mit den ewig gleichen Figuren und Varianten — eine Welt, die stirbt oder schon gestorben ist, und darüber das ewig lebende, über alles triumphierende Thema: Liebe.

Harald Fürstenau