

STADTTHEATER STETTIN
12. HEFT 9. FEBRUAR 1934



AN MOZART

Nicht was der Mensch in seinem Dünkel denkt,
Was Gott, verkörpert in der Schöpfung, dachte,
War ihm der Leitstern seines edlen Tuns.
Drum hing er fest an deinen ew'gen Rätseln,
Du Auge des Gemüts: allfühlend Ohr,
Und was den Weg nicht fand durch diese Pforte,
Schien Menschen-Willkür ihm, nicht Gottes Wort,
Und blieb entfernt aus seinem lichten Kreise.
Nennt ihr ihn groß? er war es durch die Grenze,
Was er getan, und was er sich versagt,
Wiegt gleich schwer in der Wage seines Ruhms.
Weil nie er mehr gewollt als Menschen sollen,
Tönt auch ein Muß aus allem, was er schuf,
Und lieber schien er kleiner, als er war,
Als sich zum Ungetümen anzuschwellen.
Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
Doch wesenhaft und wirklich, wie die erste,
Und alles Wirkliche gehorcht dem Maß.
Des sei gedenk, und mahne dieser Tag
Die Zeit, die Größ'res will, und Klein'res nur vermag.

Franz Grillparzer

MOZART

„Zwar ist es leicht, doch
ist das Leichte schwer.“

Goethe

Mozart war ein Genie. Damit ist schon das Meiste und Wichtigste über ihn gesagt. Das Wesen des Genies scheint mir nicht ein leichtes und ungehemmtes, gewissermaßen selbstverständliches Schaffen aus der Kraft der Anlage heraus. Es ist vielmehr die schöpferische Fähigkeit und der schöpferische Zwang. Dem Talentlosen fehlt die schöpferische Fähigkeit, das Talent besitzt sie. Aber es kann auch anders. Das Genie jedoch muß sich ausdrücken. Mozart selbst sagt: „Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muß es machen und man machts auch und fragt nicht darum.“ Aber gerade dieses „nicht darum fragen“ scheint das unfaßbare Geheimnis bei der Geburt des Kunstwerkes: das Wunder in der Wunderstunde. Die ganze Erscheinung Mozart ist so im Grunde nichts als ein großes Wunder, ein Wunder, nach dem niemand fragt, das man glauben muß. Und das man lieben wird. Wie die Musik unter den Künsten die abgründigste, von aller Realität am meisten losgelöste, so ist Mozart unter den Musikern der Irrationalste, der Unfaßlichste, der Wunderbarste. Viele machen ihm mit Richard Wagner den Vorwurf, er habe alle Texte komponiert, die ihm irgend in die Hände gefallen seien. Und denken dabei nicht an die beste Definition des Genies, die uns Goethe gab, wenn er sagt, ihm sei es einerlei, ob er Schüsseln mache oder Töpfe.

Nur zu oft ist uns — besonders in Zeiten gewaltiger Umwälzungen — der Weg zu den Großen in der Kunst- und Geistesgeschichte verbaut durch falsche Tradition und gefährliche Legendenbildung. Wir müssen diese Legenden zerstören. Besonders eine, die verhängnisvollste, die sich um Mozarts Gestalt gewoben hat: die Legende vom ewig Heiteren, vom Sonnenjüngling, vom schmerzlos Fröhlichen, dem Sänger des ewig blauen Himmels.

Schon sein äußerer Lebensgang ist nichts weniger als sorglos heiter. Der Sechsjährige wird mit erwachendem Lebensbewußtsein als Wunderkind in aller Welt herumgeschleppt. Es folgt ein Leben der Qual. In Salzburg, unter dem despotischen Druck des Erzbischofs, fügt sich Beleidigung und Zurücksetzung zu einer kaum mehr zu sprengenden Kette. Trotz alledem hält er an seiner dortigen unwürdigen Stellung fest — um der Eltern willen — bis auch dieses letzte Band ihn nicht mehr halten kann, er aus der Hölle flieht und erleichtert aufatmet. Es folgen die Wanderjahre: Mannheim, Paris. Bis ihn das Heimweh und aller Jammer der großen Welt verschlingt und er wieder zurückkehrt in den sklavischen Dienst, der den Künstler in ihm in furchtbaren Martern niederzwingen will, nur weil er Heimat braucht. Er wollte eine Oper schreiben, er mußte schaffen. Aber er bekam keinen Auftrag. Der Künstler, das Genie wollte an der Welt zerbrechen. Von

München kam endlich die Bestellung. Es war Befreiung. Befreiung aus dem Salzburger Kerker, Befreiung der schöpferischen Kräfte in ihm. Der Preis aber war hoch: das Herz des Vaters. Nun stand er ganz allein. Die folgende Wiener Zeit schloß wieder mit Enttäuschung ab, brachte ihm aber das vielleicht einzige große Glück seines Lebens: Konstanze Weber ins Haus. Inzwischen schuf und schuf er Werke, deren äußerer Erfolg ihm versagt blieb. Einzig in Prag flammte so etwas wie ein erkennender, neuer Geist ihm entgegen. — In einer kalten Winternacht ist er eingeschlafen. In Scharen strömten sie herbei, um ihn zu sehen. Sie, die ihn hatten verhungern lassen. Nur wenige Freunde folgten seinem Sarge, und im Schneetreiben kehrten sie am Friedhof um. In einem Massengrab hat man ihn verscharrt. Die Stelle weiß keiner anzugeben. Niemand stand an seinem Grab. Ein ganz Großer hatte Abschied genommen.

Die Behauptung, seine Kunst sei von diesem schweren und trüben Lebensschicksal völlig unberührt geblieben, scheint mir ein schweres und bedauerliches Mißverständnis. Eben durch dieses Leben erhält sie erst die letzte Erfüllung. Wahre Heiterkeit ist ja nie eine ursprüngliche, eine, die vom Leide nichts weiß, sondern eine des *dennoch*. Vom Leide wissen und fröhlich sein, das ist Mozarts Kunst. Und je tiefer das Leben beugt, desto höher schwingt sich die freudige Blumenseele seiner Musik. Eben der dunkle Hintergrund ist es, von dem sich seine Gestalt so licht abhebt. Es ist die trotz aller leichten, eleganten Form nicht zu übersehende seelische Verrohung des Rokoko, die er verklärt. Es ist die Sehnsucht nach einem dem Menschen Mozart unendlich fernen Wunderland, aus der diese Wundermusik ihre Kräfte zieht.

Freilich ein Lebenskünstler war er nicht. Und darum mußte er leiden, weil er — wie jedes Genie — allein stand. Beethoven, der Taube, der Einsame, hörte nur die Stimme seiner Seele. Mozart aber brauchte das Leben, das in mächtigen Schlägen um ihn pochte, er brauchte das Verhältnis zum Menschen, das wahrhaft produktiv macht. Und doch war er allein.

Die Deutschen haben ihn verhungern lassen. Dennoch zeigt er ihnen, zeigt er uns den Weg ins Land der Harmonie, der Schönheit. Wenn es wahr ist, daß mit der Erkenntnis auch unsere Liebe wächst, so wächst sicher mit unserer Liebe auch die Erkenntnis. Den Weg zu Mozart aber kann nur unsere Liebe führen.

Joachim Kläiber

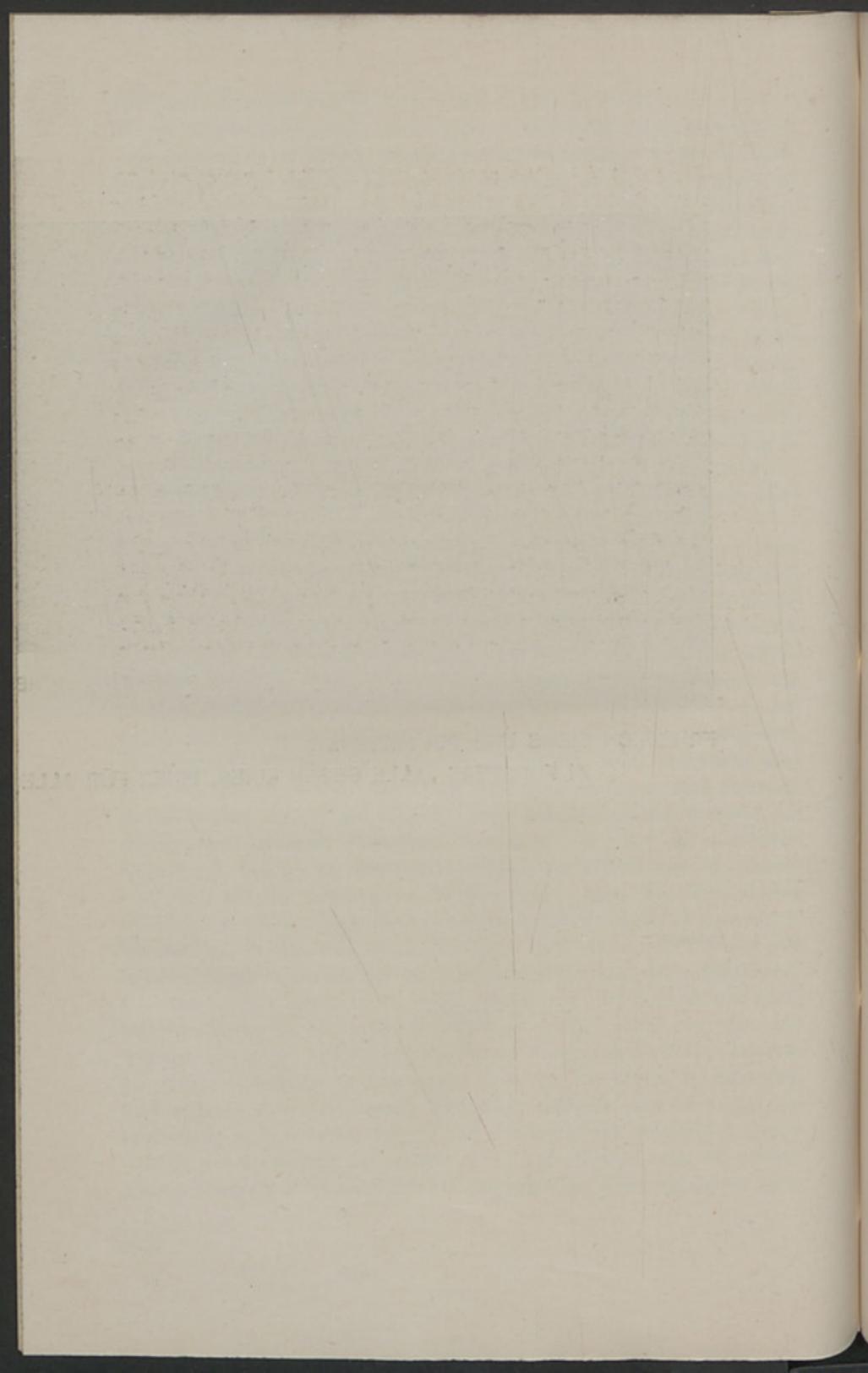
MOZARTS „ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“

Die oft gehörte Behauptung, Mozart habe mit der Entführung „die deutsche Oper geschaffen“, verrät mehr Begeisterung als Verständnis für die geschichtlichen Tatsachen. Die Entführung ist dem Geiste wie der Form nach ein Singspiel mit dem ganzen, der Gattung eigentümlichen Gemisch deutscher, französischer und italienischer Züge, ja die Figur des Osmin hat sogar mehr italienisches Blut mitbekommen, als sonst im deutschen Singspiel üblich war. Stilistisch bringt das Werk also nichts Neues, was nicht im Keime bereits im älteren Singspiel, namentlich im Wiener, vorhanden gewesen wäre. Wohl aber mag man einen deutschen Zug in der Energie und Tiefe erblicken, womit hier der Rahmen des Unterhaltungsstückes gesprengt und mit dem Drama als einem Spiegel des menschlichen Lebens ernst gemacht wird. In dieser Hinsicht hat die Entführung der späteren deutschen Oper tatsächlich eine Vorarbeit von unermeßlichem Werte geleistet. Sie war aber zugleich auch in Mozarts eigenem Schaffen das erste Werk, worin seine dramatische Muse ihre eigentümlichen Züge voll entschleierte. Darum bildet sie das stolze Eingangsportal zum Tempel seiner Dramatik.

Daß Mozart bei der Komposition seiner Oper stark darauf bedacht war, den Wiener Geschmack zu befriedigen, gesteht er selbst. Es ist aber lehrreich zu verfolgen, welche Züge der vielgestaltigen Wiener Singspielkunst er der Aufnahme für Wert erachtet hat und welche nicht. Da fehlt vor allem der niedere volkstümliche Lokalkton, der z. B. in veredelter Gestalt dann wieder in den Liedern Papagenos erscheint, es fehlt ferner dessen Gegenpol, die strenge, alte kontrapunktische Weise, die ebenfalls dann wiederum in der Zauberflöte ihre höchste Vergeistigung erfährt. Von den übrigen Stilelementen ist der pathetische italienische Arienton das einzige, dessen organische Einfügung in das Ganze Mozart hier noch nicht gelungen ist, dagegen geschieht in den Partien Osmins und Pedrillos die Anlehnung an den Buffostil der Italiener mit ebensoviel Nachdruck wie Erfolg, aber nicht als sklavisches Nachahmen, sondern als geniales Ausnützen und Weiterbilden im Dienste einer weit tieferen, lebendigeren Charakteristik. Auch der Einfluß der französischen opéra comique stellt sich als weit stärker heraus, als man bisher annahm; am sichtbarsten ist er da, wo es sich um die Schilderung der äußeren Umgebung, sowie um die drastische Wiedergabe einer bestimmten Situation handelt, ferner in der Partie Blondchens. Dagegen ist der musikalische Träger der eigentlichen Herzengeschichte, soweit es sich um Belmonte, die G moll-Arie Konstanzes und die Kernpartie des Finales handelt, der veredelte deutsche Liederton, nur daß ihm, namentlich in Belmontes Gesängen, ein guter Teil warmer italienischer Melodik beigemischt ist. So vollkommen wie später bei Tamino und Pamina ist die Verschmelzung von Deutsch und Italienisch nun freilich noch nicht gelungen, aber die kleinen unaufgelösten Reste wollen nichts besagen gegenüber dem ungeheuren Fort-



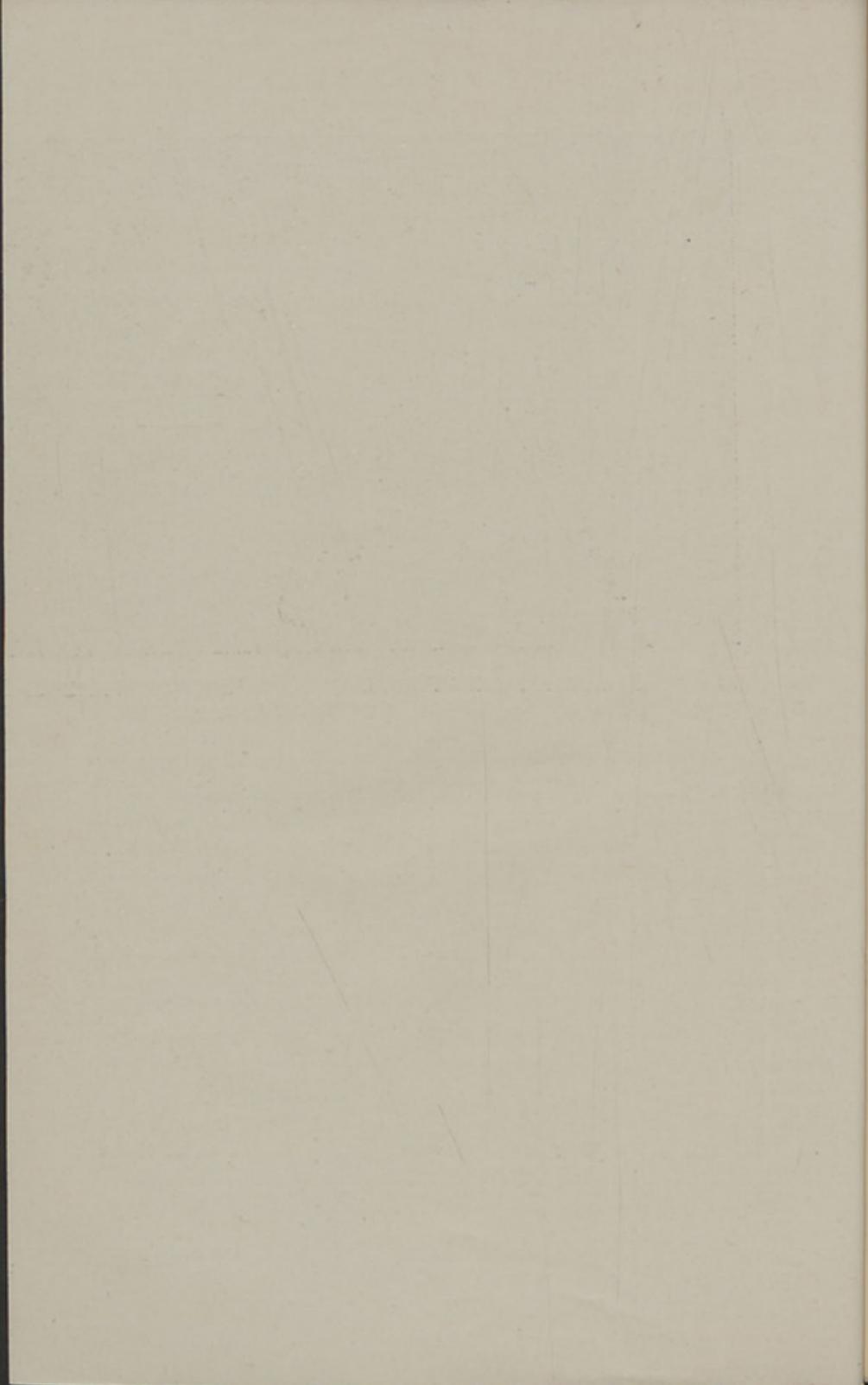
FRIEDRICH SIEMS UND PIA MIETENS
IN FORSTERS „ALLE GEGEN EINEN, EINER FÜR ALLE“





ALLE GEGEN EINEN, EINER FÜR ALLE

ENTWURF FRITZSCHE



schritt im Ganzen, der in letzter Linie das Werk von Mozarts künstlerischer Intuition, der Triumph seiner einzigen Persönlichkeit und ihrer neuen Welt- und Kunstanschauung war. Sie befähigte ihn, aus den zahllosen Bausteinen, die vor ihm kleinere und größere Talente zusammengetragen hatten, ein Gebäude zu errichten, das allem Wechsel der Zeiten zu trotzen vermochte. Was den Bemühungen der Dichter versagt blieb, glückte dem musikalischen Genius. Goethe hatte Recht, als er schrieb: „Alles unser Bemühen, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.“ Aber auch C. M. v. Weber traf das Richtige mit den schönen Worten: „Ich getraue mir den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Weiterführung weiterschuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben. In ihr glaube ich das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie so wieder erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen.“ Tatsächlich liegt der eigentümliche Reiz dieses Werkes in der an das Märchen erinnernden jugendlichen Unschuld und Frische, mit der es seinen Stoff behandelt. Alle tieferen seelischen Verwickelungen fehlen noch, Freude und Leid äußern sich bei dem Liebespaar ebenso einfach wie unmittelbar, und auch Osmin hat trotz aller Wildheit durchaus nichts Problematisches. Mit dem selbstverständlichen Optimismus des Märchens, der keine Erklärung und Begründung der Dinge im Einzelnen braucht, steuert die ganze Geschichte ihrem glücklichen Ende zu, Osmin verschwindet schließlich gleich einem bösen Gespensterspuk. Auch der musikalische Ausdruck im Einzelnen ist von auffallender Jugendfrische, ob es sich nun um überquellende Herzensbeichten oder um Ausbrüche ingrimmigen Humors handelt. Es waren glückliche Tage für Mozart, in denen diese Oper entstand, nahm doch zur selben Zeit auch sein äußeres Schicksal eine Wendung, die ihn als Menschen auf die Höhe seines Lebens führen sollte.

Hermann Abert

AN DER ARBEIT ZUR „ENTFÜHRUNG“

AUS BRIEFEN MOZARTS AN SEINEN VATER

„... Nun hat mir vorgestern der Junge Stephani ein Buch zu schreiben gegeben. ich muß bekennen, daß, so schlecht er meinerwegen gegen andere Leute seyn kann, das ich nicht weis, so ein sehr guter Freund ist er von mir. — das Buch ist ganz gut. Das Sujet ist türkisch und heist; Belmont und Konstanze. oder Die Verführung aus dem Serail. — die Sinfonie, den Chor im ersten Akt

und den schluß Chor werde ich mit türckischer Musick machen. — mich freuet es so, das Buch zu schreiben, daß schon die erste aria von der Cavalieri, und die vom adamberger und das terzett welches den Ersten Actt schliesst, fertig sind. Die zeit ist kurz, das ist wahr; denn im halben 7ber soll es schon aufgeführt werden; — allein — die umstände, die zu der zeit da es aufgeführt wird, dabey verknüpft sind, und überhaupts — alle andere absichten — erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der grösten Begierde zu meinem schreibtsch eile und mit gröster freude dabey sitzen bleibe . . .“

„ . . . Nun wegen dem text von der opera. — was des Stephani seine arbeit anbelangt, so haben sie freylich recht. — doch ist die Poesie dem karakter des dummen, groben und boshafften osmin ganz angemessen. — und ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist — doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken (die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten) übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste; — und ich wollte wetten daß man bey dessen aufführung — nichts vermessen wird. — was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die aria von belmont; o wie ängstlich E: könnte fast für die Musick nicht besser geschrieben seyn. — das hui, und kummer ruht in meinem schoos (denn der kummer — kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die aria auch nicht schlecht; besonders der Erste theil. — und ich weis nicht — bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn. — warum gefallen denn die Welschen kommisschen opern überall? — mit allem dem Elend was das buch anbelangt! — so gar in Paris — wovon ich selbt ein zeuge war. — weil da ganz die Musick herrscht — und man darüber alles vergisst. — um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen (die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen) worte setzen — oder ganze stropfen die des komponisten seine ganze idee verderben. — verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste — aber Reime — des reimens wegen das schädlichste; — die herrn, die so Pedantisch zu werke gehen, werden immer mit sammt der Musick zu grunde gehen. — Da ist es am besten wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. — Dann darf einem vor dem beyfalle des unwissenden auch nicht bange seyn. — die Poeten kommen mir fast vor wie die trompeter mit ihren Handwerks Possen! — wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln (die damals, als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie untaugliche bücheln verfertigen . . .“

ANEKDOTE

Der bereits vor längerer Zeit verstorbene Schauspieler Hasenhub, ein Bruder des beliebten Komikers alhier, erzählte einst folgendes Erlebnis: „Ich hatte während des Sommers 1784 das Theater in Baden gepachtet und kam auf den Riesengedanken, Mozarts „Entführung aus dem Serail“ zu geben. Obschon die Kräfte nur schwach waren, so hoffte ich dennoch durch Fleiß und guten Willen das Publikum zu befriedigen. Es fingen die Quartettproben bereits an; bei einer derselben traf ich schon Alles versammelt, nur keinen Bratschisten. Zwar lernte ich erst seit Kurzem die Violine spielen, und kannte zur Noth die Altnoten, ich dachte aber: besser Etwas als Nichts, und setzte mich zum Violapart. „Wo Tauben sind, fliegen Tauben zu.“ Ehe die Ouverture begann, fand sich noch ein kleines Männchen ein, welches eine Viola ergriff und mir Gesellschaft leistete. Das türkische Allegro nahm seinen Anfang. Wir hatten keine 10 Takte gespielt, als mich mein Nachbar mit den Augen maß, und im Verfolge gab er seinen Unwillen in stets steigenden Gradationen im Verlaufe der ganzen Ouverture zu erkennen. Nach dem Schlusse derselben konnte er sich aber nicht länger halten, warf die Viola weg, und fiel mich mit den Worten an: „Der Herr ist ein wahrer Krautesel!“ worauf er sich ganz ergrimmt entfernte.“

„Ich war als Theater-Impresario über die unerhörte Grobheit nicht wenig betroffen, ließ aber nichts merken, um die Aufmerksamkeit des Personals nicht zu erregen. Doch fragte ich nach der Probe Einige, ob sie das kleine Männchen kannten, welches sich neben mich gesetzt hatte, aber Niemand wußte Bescheid.“

„Die Oper kam zur Vorstellung, gefiel trotz der mangelhaften Aufführung durch ihren unverwüthlichen Kunstwerth, hier wie überall, und machte mir einige volle Häuser. Darüber in die beste Laune versetzt, beschloß ich meiner Gesellschaft ein Diner zu geben, und ließ Mozart (den ich nicht kannte), dessen Anwesenheit in Baden ich aber erfahren hatte, gleichfalls laden. Er sagte zu.“

„Wer malt mein Erstaunen, als am angesetzten Tage dasselbe kleine Männchen erschien, das meinen musikalischen Versuch auf der Viola so aufmunternd gewürdigt hatte, und sich als „Mozart“ präsentierte. Er war nicht in der geringsten Verlegenheit, als ich scherzend bemerkte, wie ich bereits bei der Probe seiner herrlichen Oper, am Violapart seine Bekanntschaft gemacht hätte; sondern sagte ganz gutmüthig: „Ich war ein bischen unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falsche Kratzen aushalten können!“

(Aus einem alten Almanach)

TAUBEN FLIEGEN ZURÜCK

Zur Uraufführung des Schauspiels am 16. Februar

Wie ich auf meine Fabel und ihre Erfindung gekommen bin? Durch die fast zufällige Lektüre von Spionagebüchern und die daraus erfolgende Neugier nach amtlichen Grundlagen. Zweierlei interessierte mich als „Stückschreiber“: die unheimliche Atmosphäre eines unerklärlichen Verrates und die Schändung des ritterlichen Krieges durch dieses infame und furchtbare Kriegsmittel, das den Krieg als heldische Aktion ja moralisch noch weit mehr gefährdet als die Mechanisierung seiner offenkundigen Angriffs- und Verteidigungsmittel. Bei der Erfindung und Durchgestaltung meiner Fabel ging ich also von folgenden Gesichtspunkten aus: Einmal mußte der ungeheuerliche Spionagefall, den ich schildere, seine tatsächliche Grundlage im letzten Kriege haben. Mit andern Worten, dieser Fall ist — so ähnlich — tatsächlich vorgekommen, und nicht nur der Hauptfall, sondern auch wichtigste Episoden. Zum anderen mußte der Spion nicht nur für die Menschen auf der Bühne, sondern auch für die Menschen im Parkett so lange wie möglich unerkennbar sein. Gegen dieses Mittel der Atmosphäre und der äußersten Spannung ist m. E. in vielen Spionagestücken, auch des Films, die ich kenne, gefehlt worden. Zum Dritten mußte das Ethos eines ritterlichen Krieges — bei mir in der Gestalt des Generals — verteidigt werden. Das mußte der erhebende und befreiende Ausgang des Schauspiels sein. Ich gebe zu, die artistische Aufgabe der Verschleierung reizte den Theatraliker genau so wie das zu verteidigende Ethos den Gesinnungsmenschen. Und hat der Dramatiker in einer Zeit, da man positive Gesinnung im Gemeinschaftssinne auch beim Dichter erkennen will, da die Bühne auch im Sinne der Aktivierung des national-politischen Menschen wirken soll, hat in solcher Zeit der Dramatiker nicht auch aus reinen Wirkungsgründen die Pflicht, so spannend wie möglich zu schreiben? Denn bei aller trefflichen und zeitgemäßen Gesinnung, das, was die Theater füllt — und sie müssen doch nun mal gefüllt sein, um leben zu können, — ist die Spannung, die zunächst mal die theatralische Wirkung sichert. Im Nachhall mag der tiefere Sinn aus Gesinnung seine klärende und erhebende Wirkung tun.

Rudolf Klutmann

ZU UNSEREN BEITRAEGEN

Die Ausführungen über Mozarts „Entführung“ stehen in Hermann Aberts ausgezeichnete zweibändige Mozart-Biographie, die bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, erschien. Die Briefstellen sind nach der von Ludwig Schieder mair herausgegebenen Gesamtausgabe von Mozarts Briefen (Verlag Georg Müller, München) zitiert.

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmonatlich. Herausgeber: Friedrich Siems. Schriftleitung: Joachim Kralber. Druck und Verlag: M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.