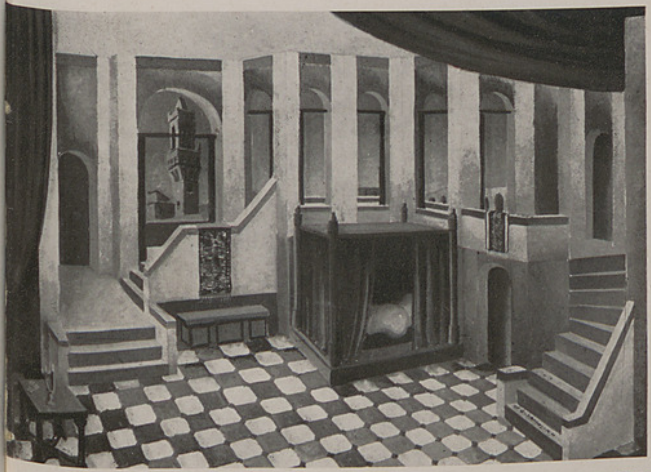
SPIELZEI
1934/3

STADTTHEATER STETTIN



PUCCINI: GIANNI SCHICCHI

ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

HEF
14

STADTTHEATER STETTIN
14. HEFT 23. FEBRUAR 1935

DIE UNSTERBLICHE OPERETTE

Keine Gattung ist gering zu achten, jede ist erfreulich, sobald ein großes Talent darin den Gipfel erreicht **Goethe**

Neben dem ernsten Theater, das in schwerer und nachhaltiger Form darzustellen sucht, was das Leben ist, gibt es seit allen Zeiten ein anderes, das darstellt, wie das Leben ist.

Und da man das Leben nur zu gerne leicht zu nehmen wünscht, so ist die Darstellung dieses Wunsches nicht nur notwendig, sondern auch nützlich. In der Leichtigkeit des Theaterspiels löst sich der Mensch von der Schwerkraft der Erde und enteilt in die Bezirke, in denen er seine Träume erfüllt findet und darin sieht, daß sie erfüllbar sind.

Sicher ist diese Wunschtraumerfüllung, besonders wenn sie sich im Tanz und mit Musik vollzieht, die schönste und glücklichste und sicher auch die gesündeste. Darum ist die Operette etwas Unsterbliches, und gerade heute freuen wir uns darüber, wie unsterblich sie ist.

Aus allen erschütternden Ereignissen und Umwälzungen unserer kleinen Welt steigt sie, hundertmal tot gesagt, hundertmal wieder auf. Und wenn griesgrämige und allzu finstere Zeitgenossen hundertmal behauptet haben, daß sie ein Leerlauf ist, so ist sie doch immer wieder das, was sie von jeher war, mit Lachen und Freude, mit Phantasie und Verliebtheit, ein Lauf, den wir alle aus Herzenslust mitlaufen: ein Lauf ins Glück!

Otto Laubinger,
Präsident der Reichstheaterkammer

ZUR GESCHICHTE DER OPERETTE

Wohl die ältesten musikalischen Wurzeln der Operette ruhen in jenen altdeutschen Singspielen, aus denen sich dann die komische Oper entwickelte, die aber zugleich doch schon die Keime der späteren Operette in sich trugen. Im Mittelpunkt jenes damaligen, der leichten Muse gewidmeten musikalischen Schaffens stand Joh. Adam Hiller (1728—1804), der unzweifelhaft als ein grundlegender Wegbereiter der Operette zu gelten hat. Noch aber blieb alles lange Zeit eine kümmerliche Saat, die niemand beachtete. Erst als Mitte des 19. Jahrhunderts die Spieloper in völliger künstlerischer Verdorrung erstarrt schien, suchten einige Komponisten den seit Hiller verloren gegangenen Faden wieder zu knüpfen, um so zu dem Gebilde einer gänzlich neuen Muse zu gelangen. In Frankreich fühlte man zunächst den Drang, vom ragenden Gipfel der Oper in das künstlerisch niedere Tal der Operette hinabzusteigen. Die Franzosen haben sich für die leichte Operettenmusik den Namen musiquette geschaffen, wie sie auch die Muse der Operette mit Musette bezeichnen, was man im Deutschen mit „Drehleier" übersetzen kann.

Es ist ein natürlicher Ruhm Frankreichs, daß in diesem klassischen Lande der Erotik auch die Wiege jener leichtgeschürzten Muse stand, die wir als Operette alle hinreichend kennen. Florimond Ronger, 1825 zu Houdain geboren, gilt als Stammvater der Pariser Buffo-Operette, die sozusagen musikbiologisch zur Keimzelle aller späteren Operetten wurde. Ronger, bekannter unter seinem Pseudonym Hervé, übrigens ein vielseitiges Genie, der in seiner Person den Organisten, Sänger, Kapellmeister, Theaterdirektor, Regisseur und selbst den Maschinisten vereinigte, schuf als Erster operettenhafte Nichtigkeiten, die bald Schule machen sollten. Die wirkliche Epoche der Operette setzt jedoch erst mit Jakob Offenbach ein, der 1819 zu Köln als Sohn eines jüdischen Kantors geboren wurde. Der Vater, ein tüchtiger Sänger und Musiker, hieß eigentlich Ebersecht und war in Offenbach geboren. Nach der Übersiedlung des Vaters nach Köln nannte man ihn dort allgemein „der Offenbacher", worauf der Vater den Namen Offenbach beibehielt. Der junge Offenbach kam schon als Knabe nach Paris und fand hier infolge seiner musikalischen Begabung im dortigen Konservatorium als Cellist Aufnahme. Als Cellist im Orchester der Komischen Oper rückte Offenbach schließlich zum Kapellmeister am Théâtre français auf, um dann 1855 ähnlich wie Hervé ein eigenes Operettentheater Bouffes Parisiens zu eröffnen, das er zunächst zehn Jahre führte. Offenbach bekundete eine schier unversiegliche Schaffenskraft, denn mehr als hundert Operetten tragen seinen Namen. Als berühmteste seiner Operetten seien genannt „Orpheus in der Unterwelt" 1858, „Die schöne Helena" 1864, „Blaubart" 1864, „Pariser Leben" 1866 und „Die Großherzogin von Gerolstein" vom Jahre 1867. Die einschmeichelnde Musik der Offenbachschen Operetten gab dem Meister eine bis dahin in diesem Ausmaß kaum gekannte Volkstümlichkeit, zumal durch ihn auch der Schlager mit ins Leben trat, denn auf der Straße, auf der Gasse

sang man seine flüssigen Melodien. Sein letztes, nachgelassenes, an sich sein bedeutendstes Werk „Hoffmanns Erzählungen"-zeigte Offenbach in einem ganz neuen Gewande seiner Musikalität. Ein tragisches Geschick verknüpfte sich mit der Erstaufführung von „Hoffmanns Erzählungen" im Jahre 1881 im Wiener Ringtheater, dessen furchtbarer Brand viele Menschenleben forderte. Zeichnete sich auch Offenbachs Musik durch Erfindung und prickelnde Weisen aus, so waren die Operettentexte doch oftmals Versager. Unwahrscheinlichkeit, Lächerlichkeit bis zur Verblödung getrieben, belasteten überwiegend die Operettentexte; sie tragen die Hauptschuld, daß die Operette nicht einen glänzenden Aufstieg im ernsten musikalischen Sinne erlebte, der durchaus möglich gewesen wäre.

Ein solcher augenfälliger Erfolg konnte andere naturgemäß nicht ruhen lassen. Offenbach fand manche Nachfolger, darunter auch einige glückliche. Die Spitze hält hier Charles Lecocq, 1832 zu Paris geboren, ein Musiker von ernster Schulung, der seinen musikalischen Weg auf Grund einer 1857 von Offenbach ausgeschriebenen Operettenkonkurrenz machte. Mit letzterer ist auch der Name Georges Bizet verknüpft. Wir übergehen die zahlreichen weiteren französischen Operettenkomponisten, wie Barbier, Planquette, Bernicat und andere, und wenden uns der Entwicklung der deutschen Operette zu. Der musikalische Welterfolg Offenbachs griff natürlich schnell über Frankreichs Grenzen hinaus, und nichts war naheliegender, daß das musikalische Wien der neu erstehenden Operette ein williges Ohr schenkte. Wien war eigentlich aus seiner historischen Mission heraus vielmehr die natürliche Geburtsstätte für die Operette als Paris, denn in Wien hatte man sich zu keiner Zeit von dem alten frohsinnigen Singspiel losgesagt oder getrennt, wenn auch schließlich dieses Wiener Singspiel zum Schluß reichliche Spuren der Vergreisung offenbarte. Es hätte eigentlich nur eines musikalischen Reformators bedurft und die Wiener Operette war da. Und sie kam auch. Den Reigen eröffnete Franz von Suppé, 1820 im dalmatinischen Spalato geboren, ein ernst arbeitender Musiker, der sich lange Jahre als Kapellmeister an verschiedenen Wiener Vorstadtbühnen betätigte. Suppé hatte schon eine Reihe von Operetten eigener Art hinter sich, begriff schnell den auf das Pikante gerichteten Wink aus Paris, stellte sich um und zwang so den Erfolg in seine Dienste. Unter den etwa 30 Operetten Franz von Suppés sind etliche von geschichtlichem Ruhm, wie „Zehn Mädchen und kein Mann" 1862, dann „Flotte Bursche", „Die schöne Galathee", „Fatinitza" und „Boccaccio" 1879.

Bald aber trat der wirkliche Meister, der Schöpfer der Wiener Operette, Johann Strauß, auf den Plan, um fortan der deutschen Operette einen Welterfolg zu sichern. Johann Strauß, 1825 zu Wien geboren, ein echtes Kind der leichtlebigen Donaustadt, begriff in vollen Zügen den Zeitgeist und machte sich zum vollendeten musikalischen Dolmetsch desselben. Aus Strauß' Meisterhänden erwuchs jenes rauschende, prickelnde Gebilde der Wiener Operette mit dem Wiener Walzer im Mittelpunkt, der auch heute noch

unentwegt von Ewigkeitswerten getragen siegreich seinen Platz behauptet hat. Johann Strauß' unvergängliches musikalisches Werk verkörpert sich vornehmlich in seiner „Fledermaus" 1874 und seinem „Zigeunerbaron" 1885, neben zahlreichen anderen, gleichfalls höchst melodienreichen Operetten. Strauß gab wirklich packende Melodien, die in Übereinstimmung mit dem musikalischen Weltgeschmack sich den Erdball eroberten. Noch heute werden die vorerwähnten beiden klassischen Operetten von Johann Strauß im Jahr durchschnittlich 500- bis 600 mal gespielt, ein Beweis, von dem musikalisch-monumentalen Charakter dieser Operetten. Strauß schuf der deutschen Operette Weltgeltung, darum soll man ihn nicht nur einen großen Musiker, sondern auch einen großen Deutschen nennen.

Mit dem etwas jüngeren Karl Millöcker, 1842 zu Wien geboren, schloß sich mit Suppé und Strauß das unvergleichliche Dreigestirn der Wiener Oper. Millöcker, langjähriger Kapellmeister am Theater an der Wien, schrieb fast alljährlich eine Operette, wodurch natürlich manches Kleinwertige entstand. Aber auch Millöcker gelang gelegentlich ein Wurf von klassischer Schönheit, wie sein köstlicher „Bettelstudent" 1882 beweist. Millöcker war durchaus ein Meister glänzender und klangschöner Instrumentierung und beherrschte sicher den Tanzrhythmus. Auch in Karl Zeller, 1842 geboren, einst Sängerknabe in der Wiener Hofkapelle, zuletzt Hofrat im Wiener Unterrichtsministerium, besaß die Wiener Operette einen genialen Meister. In den beiden in den 1890er Jahren entstandenen Operetten „Der Vogelhändler" und der „Obersteiger" gab Zeller unbestrittene klassische Werke der deutschen Operette, die vor jeder ernsten anspruchsvollen Kritik bestanden. Auch Richard Genée, 1823 geboren, trug mit seinen wohlgelungenen Arbeiten „Der Geiger von Tirol" 1857 und „Der Seekadett" 1876 wesentlich dazu bei, den Weltruf der Wiener Operette zu befestigen. Andere Komponisten, wie Alphons Czibulka, 1842 geboren, und Rudolf Weinberger, 1861 geboren, gaben der Operette manches Wertvolle. Richard Heuberger, 1850 geboren, gleichfalls in Wiens musikalischer Atmosphäre erwachsen, machte den im wesentlichen geglückten Versuch, der Operette ein höheres musikalisches Gepräge zu verleihen. Seine musikalisch höchst beachtenswerte Operette „Opernball" fand weder durch ihn selbst noch durch andere eine rechte Nachfolge, so daß der an sich glückliche Versuch schließlich der Vergessenheit anheimfiel. Immer wieder zeigt sich in der ganzen Historie der Operette die dieser ganzen Kunstgattung zum Verhängnis gewordene Erscheinung, daß es an brauchbaren, vernunftgemäßen Texten fehlt. Der Text, nicht die Musik, war bis heute der Ruin der Operette.

In der Geschichte der Operette muß man auch des sonst musikarmen Englands gedenken, denn zwei englischen Komponisten gelangen hier einige Weltwürfe. So dem Direktor der National Training School for Music zu London, dem 1842 geborenen Arthur Sullivan, der mit seiner Operette „Mikado" 1885 einen Weltruf errang; dem stand nicht zurück Sidney Jones japanische Operette

DELIBES: COPPELIA

ENTWURF EDITH AHBE

MARTIN FLÖRCHINGER in SHAWS: CANDIDA

„Die Geisha", die musikalisch an den „Mikado" allerdings nicht heranreichte. Im Lande selbst haben die Engländer eine ganze Reihe von erfolgreichen Operettenkomponisten aufzuweisen, nur sind die zahlreichen englischen Operetten nicht über Albion hinausgedrungen.

Unsere Zeit weist zwar eine rastlose Produktivität auf dem Operettengebiet auf, allein von einem Fortschritt gegenüber der alten klassischen Operette der Johann-Strauß-Zeit ist kaum zu sprechen. Auch wir sind Zeugen großer Operettenerfolge geworden, die gegen die früheren kaum zurückstehen. Mit Paul Lincke drohte die Operette in das Possenhafte zu verfallen, von welchem Schicksal sie im großen und ganzen fortan bewahrt blieb. Die Operetten der Gegenwart erfüllen ihre Mission zu unterhalten und zu belustigen. Musikalische Großtaten blieben unerfüllt.

Paul Martell

PSYCHOLOGIE DES SCHLAGERS

Über Nacht klingt da eine Melodie aus aller Munde: gesungen, gepfiffen, gespielt, und irgendein prägnanter Rhythmus zuckt in allen Gliedmaßen und Gehirnen. Gewiß wird mancher unfreiwillig davon ergriffen, wie von einer Epidemie. Aber man soll die Bedeutung der Massensuggestion nicht überschätzen. Schon manchmal wurde ein Schlager mit Geld und Reklame heftig lanciert, und es wurde doch kein Schlager daraus. Weil man den eben nicht einfach machen und nicht der Menge aufreden kann wie ein Hutmodell. Sondern weil der Schlager stets, in umgekehrter Kausalitätsreihe, geradezu aus dem Massenbedürfnis geboren wird und darum schon im voraus die Allgemeinresonanz mitzubringen pflegt. Der Autor spielt dabei sozusagen nur die Rolle des Geburtshelfers. Aber das ist der Idealfall der echten Volksweise. Unsere wertvollsten alten Volkslieder sind von einem Anonymus zuerst gedichtet und gesungen worden. Und die künstlerische Reife ihrer Konzeption war das Geniehafte, welches jahrhundertelang fesselte und Wert behalten hat. In den alten Drucken von Egenolf, Forster usw. werden manche köstliche Perlen volkstümlicher Musik als „Gassenhawerlin" bezeichnet, d. h. als Liedweisen, die auf der Gasse von den „Fahrenden" gesungen worden sind und dann auch alle Gassen erobert haben. Also nichts von der verächtlichen Nebenbedeutung des heutigen Namens Gassenhauer! Denn diese Zeit der beginnenden weltlichen Kunst kannte nur die Unmittelbarkeit der Wirkung. Die großen Meister des damals allein herrschenden Kirchenstils hielten es nicht für eine Schande, anstatt eines kunstvollen Mariengesanges einmal ein derbfröhliches Sauf- oder Buhlliedlein zu komponieren und verbreiten zu lassen. Später, als die Instrumentalmusik mehr aufkam, als die großen Formen weltlicher Tonkunst sich entwickelten und die Inspiration der Komponisten vielseitig in Anspruch genommen wurde, sank die Bedeutung des Volks- und Gassenliedes, weil es vorwiegend von kleineren Talenten gepflegt

wurde. Nur gelegentlich blühte neben dem Kunstlied der neueren Meister eine einfache Volksweise auf, z. B. Mozarts „Schlafe mein Prinzchen"; „Komm' lieber Mai"; Webers „Wir winden dir den Jungfernkranz"; Schuberts „Am Brunnen, vor dem Tore" usw. Diese Lieder sind in der Wirkung echte Schlager gewesen, und sie sind den meisten sogenannten Volksliedern dieser Zeit weit überlegen an Originalität des Einfalls und in der ganzen künstlerischen Haltung. Die Frage nach dem Wert einer Volksweise ist immer eine Frage nach der Potenz ihres Schöpfers. Die professionalen Aestheten ereifern sich stets ziemlich grundlos über das wirklich platte Straßenlied, das wegen seiner Substanzlosigkeit so überaus harmlos ist und nur ein Eintagsdasein führt. Erstens gibt es für Kunst keine moralische Wertordnung, und ferner hat der Gassenhauer, der gemeinverständliche Schlager, immerhin seine soziologische Bedeutung.

Im Epitheton „banale Musik" steckt, sachlich betrachtet, kein Werturteil, sondern die Bedeutung von: einfacher Gestaltung, in formaler, harmonischer und rhythmischer Beziehung. Der naive Hörer ist unfähig zu einer Anspannung, wie sie die hochgezüchtete Kunstmusik verlangt. Er muß, an Gewohntes anknüpfend, in leichtfaßlicher Form zur Kunst geführt werden. Es ist Sache des Künstlers, dieser populären Ausdrucksweise Inhalt zu geben. Auf ihn allein fällt darum das Verdikt der Kritik, wenn profane Musik nichtssagend, inhaltlos bleibt. Also wieder die Frage nach der produktiven Potenz des Schöpfers! Ein Schlager kann unter Umständen wertvoller sein als eine stundenlange, schulgemäß fertige, aber lederne Symphonie. Leider verhindert das dem Gassenhauer angeheftete ästhetische Vorurteil, daß wirkliche Meister einmal mit Neigung und Laune einen richtigen Schlager schreiben. Kleine, einfallsarme Produzenten befassen sich damit, zum Schaden des Volkes, das von einem Schlager zum anderen greift und niemals Wertbeständiges erhält. Die Konfektionsmacher haben den Schlager in Verruf gebracht.

Seien wir doch aufrichtig! Der gemeine Mann kann unmöglich diese artistisch hochgeschraubte, oft subjektivistisch verstiegene Lyrik der Zünftigen verstehen und genießen. Ebensowenig wie das naiv empfängliche Ohr die überkünstelte Satzgelehrsamkeit der berufsmäßigen Meistersinger begreift und als Kunst innerlich erlebt. Wir wissen, daß große Wahrheiten stets einfach erscheinen, und daß tiefe Erkenntnisse oft den Primitiven zuerst gewiß werden. Das erdverbundene Genie weiß das alles aus instinktiver Hellsichtigkeit heraus; nur manche hochmütige Beckmessernaturen wollen von der Mentalität des Volkes nichts wissen.

Das Volk hat ungeheuren Hunger nach Gebrauchsdichtung und Gebrauchsmusik. Und da es ein Volksleben im alten idyllischen Sinne kaum noch gibt, in der Großstadt nicht und nicht in der Industriegegend, so erfüllt das aus einem älteren Kulturboden homogen erblühte Volkslied diesen Sättigungszweck nicht mehr. Der Schlager muß nun die Kluft zwischen Hochkunst und Volksbedürfnis zu überbrücken suchen, und er erfüllt seine Aufgabe,

wenn er bei aller Profangestaltung substanzvoll, d. h. künstlerisch wertvoll bleibt. Der Schlager ist das Volkslied der Gegenwart. Er soll ein Stück Natur sein und kann deshalb weder gut noch böse sein.

Karl Westermeyer

DIE NEUE OPERETTE

Es war einmal ein Librettist, dem war etwas ganz Abwegiges eingefallen. Etwas ganz Großartiges. Es war schwer, einen Komponisten dazu zu finden. Aber schließlich fand er einen, der wirklich Musik machen konnte. Diesen interessierte das Buch, denn es hatte weder ein Auftrittslied mit Chorherren für die Sängerin noch ein Lied des Tenors, in welchem er seinen Kopf in den Schoß von zwölf Chordamen legen konnte, noch war irgend eine Hopserei für die Soubrette und den Komiker darin. Sie machten die Operette fertig. Es war wirklich eine gute Operette geworden. Bei den Beziehungen des Komponisten war es nicht schwer, einen Theaterdirektor zu finden, der diese Operette aufführte. Als der Direktor die Operette las, strahlte er: „Einmal ganz etwas anderes! Nicht die ewige Schablone! Gleich heran an die Proben." Der Librettist strahlte, der Komponist strahlte. Aber auf der ersten Probe erschien die Sängerin verweint. Warum man böse auf sie sei? Wieso?? Warum man ihr diesmal kein Auftrittslied gegeben habe. Das Publikum applaudierte immer sofort, wenn sie, umgeben von 8—12 eleganten Herren, auf die Bühne träte. Der Direktor nahm sich die Operettenhersteller beiseite: „Sie hat recht, meine Herren, sie hätte da gleich einen Applaus! Unterschätzen Sie das nicht, meine Herren!" Die Herren sahen sich an, seufzten und — schrieben ein Auftrittslied der Diva mit Herrenchor: „Lassen Sie mich, meine Herren, bitte, nicht so ungestüm." Die Sängerin strahlte. Nicht so ihre Kollegin. Die Soubrette kochte vor Wut. Die beiden „Schmachtfetzen", die sie da zu singen habe mit dem Buffo! Und dieser sei ein so fabelhafter Tänzer. Sie selbst tanze auch gern — wieso sie beide denn ohne Tanz nach dem Duett abschieben sollten? Wenn so ein faules Duett Erfolg hat und applaudiert wird, so ist es doch immer bloß der Nachtanz! — Der Direktor nahm die beiden Operettenhersteller beiseite: „Meine Herren, ich verstehe nicht, wieso sie keinen Nachtanz vorgesehen haben? Wenn Sie wüßten, was so ein verrückter Tanz ausmacht! Sie müssen die beiden mal tanzen sehen, das Publikum rast, sage ich Ihnen!!" Der Komponist stotterte: „Aber, Herr Direktor, wir wollten doch mal originell sein!" Der Direktor, sehr überlegen: „Nee, mein Lieber, es gibt nur eine Originalität, und das ist die des Erfolges. Mit allem anderen können Sie sich getrost begraben lassen." Der Komponist seufzte sehr tief und schrieb einen Nachtanz. Jetzt ist alles in Ordnung. O nein, der Komiker macht Krach. Wieso singt er kein Couplet? Will man ihn um seine künstlerische Wirkung bringen? Das will man natürlich nicht, und der Librettist, dem nichts derartig „Lustiges" einfällt, holt sich einen „Textdichter". Der kommt mit dem Reimlexikon, und im Stehen, in 10 Minuten, ist das „Schlagercouplet" für den

Komiker fertig. Der Komponist macht m-ta-ta, m-ta-ta, und die Sache „steigt". Wenn nicht der Tenor wäre! Der hat zähneknirschend bis zuletzt geschwiegen. Aber jetzt legt er los: „Ist er hier zum Zugeben? Er ist überhaupt heiser. Um Gotteswillen, warum denn?" Er erbost sich: Was sollen denn die jungen Mädchen der Stadt von ihm denken, wenn er allein auf der Bühne steht, das Lied: „Ich such' ein hübsches Fräulein, das mir die Zeit vertreibt" allein singt? Zum Donnerwetter noch mal! Sind Damen dabei, muß der Refrain sicher da capo gesungen werden, so wie es jetzt ist, fällt das Lied glatt ins Wasser! Man beruhigte ihn mit der Zusicherung, aus dem Sololied ein Lied mit Damenchor zu machen. Endlich naht die Premiere, nachdem die komische Alte sich noch heimlich an die Operettenmacher herangeschlichen hat und ihnen ein Couplet „Ach, die Männer taugen alle nichts" abgeluxt hat. Es war ein großer Erfolg. Alles strahlte — die Presse schrieb: „Einen großen äußerlichen Erfolg hatte gestern das Operettentheater zu verzeichnen. Es kann nicht verschwiegen werden, daß die Fabrikanten dieses Machwerkes keine Schuld daran hatten: denn diese Operette plätscherte grinsend und selbstbewußt im sicheren Fahrwasser des ausgetretenen Geleises der übelsten Schablone. Daß es zu keiner Ablehnung kam, ist den braven Darstellern zu verdanken, die alles taten, an Wirkung aus dem Schmarren herauszuholen, was nicht darin war."

NICHT VORNEHM SEIN WOLLEN . . .

Bei Lustspiel, Posse und Operette darf man um Himmels willen nicht vornehm sein wollen. Denn da liegen oft Momente verborgen von populärer Wirkung, welche die Stimmung auch eines vornehmen Publikums gewinnen und dadurch die Beleuchtung des ganzen Bildes verändern. Das Bedürfnis der Heiterkeit ist ganz außerordentlich in einem Theaterpublikum. Es ist unschätzbar, fröhliche Unbefangenheit im Theaterpublikum zu erhalten. Zwei Dritteilen des Publikums ist die Erweckung völliger Heiterkeit eine Haupteigenschaft der Kunst. Und wer gut lacht, der weint auch gut, der gehört auch zum besten Teile des Publikums im Schau- und Trauerspiel.

Heinrich Laube

Zu unsern Beiträgen:

Die Ausführungen über die unsterbliche Operette, mit denen wir unser Heft einleiten, gab der Präsident der Reichstheaterkammer, Ministerialrat Otto Laubinger, der Operette „Lauf ins Glück" von Paul Beyer mit auf den Bühnenweg. Die Betrachtung „Psychologie des Schlagers" entnehmen wir einer sehr anregenden Untersuchung „Die Operette im Wandel des Zeitgeistes" von Karl Westermeyer (Drei-Masken-Verlag, München, 1931).

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmonatlich. Herausgeber: Friedrich Siems. Verantwortlich für die Schriftleitung: Joachim Klaiber Verantwortlich für den Anzeigenteil: Wilhelm Rode, Stettin. Jahresmindestauflage 1934/35 60000. Verlag: Pommerscher Zeitungsverlag GmbH., Stettin. Druck: F. Hessenland GmbH., Stettin. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.

F. Hessenland G. m. b. H., Stettin.