



O LASST UNS WIDERSTEHEN

GOETHE

O, diese Zeit hat fürchterliche Zeichen!
Das Niedre schwillt, das Hohe senkt sich nieder,
Als könnte jeder nur am Platz des andern
Befriedigung verworrner Wünsche finden,
Nur dann sich glücklich fühlen, wenn nichts mehr
Zu unterscheiden wäre, wenn wir alle,
Von einem Strom vermischt dahingerissen,
Im Ozean uns unbemerkt verlören.
O! laßt uns widerstehen, laßt uns tapfer,
Was uns und unser Volk erhalten kann,
Mit doppelt neuvereinter Kraft erhalten!
Laßt endlich uns den alten Zwist vergessen,
Der Große gegen Große reizt, von innen
Das Schiff durchbohrt, das gegen äußre Wellen
Geschlossen kämpfend nur sich halten kann.

GEGEN DIE DROSSELUNG DES DEUTSCHEN THEATERS

Die unterzeichneten kartellierten Verbände, in denen alle Bühnengehörigen deutscher Zunge in Mitteleuropa organisiert sind, richten einen dringenden Appell an die Öffentlichkeit und an alle für Erhaltung der kulturellen Errungenschaften verantwortlichen oder sich verantwortlich fühlenden Personen und Instanzen, der drohenden Vernichtung der deutschen Theater entgegenzutreten. Nicht vom Publikum kommt diese Drohung, dessen Interesse für das Theater sich in steigendem Maße immer wieder zeigt, sondern von behördlichen Maßnahmen, die ohne Rücksicht auf die Besonderheit des Bühnengewerbes und seiner Situation allgemein normierte finanzielle Drosselungen enthalten. Sie werden für die gemeinnützigen Theater zu Erdrosselungen, denn ohne wirtschaftliche und geistige Kontinuität ist die Theaterkunst nicht lebensfähig. Die Anzahl der am Theater Beschäftigten ist im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung geradezu verschwindend. Die Opfer

zu deren Erhaltung sind ebenso gering. Es kann keinen Grund geben, diese geringen Opfer für einen so kleinen, aber kulturell so wichtigen Volksteil zu verweigern. Es wäre ein Verbrechen gegen die aufwachsende Jugend, wenn man sie durch Unterdrückung der geistigen Vergnügungs- und Belehrungsstätten den niedrigeren Zerstreuungen ganz ausliefern wollte. Deshalb nochmals und immer wieder der Ruf: **Rettet das Theater! Rettet die Theater!**

Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. — Deutsch-österreichischer Bühnenverein. — Bühnenbund in der tschechoslowakischen Republik. — Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz. — Deutscher Chorsängerverband und Tänzerbund e. V.

DIE AKTUELLE BEDEUTUNG DER BÜHNE FÜR DAS VOLKSSCHICKSAL

HANS MEISSNER

Schlimmste wirtschaftliche Depression, maßlose politische Verrohung, erschütternde geistige Krise, unter diesen Zeichen tobt die Entscheidungsschlacht für eine andere Gestaltung des Lebens, die zu einer neuen geschichtlichen Periode führen muß. Festgefügte, scheinbar unangreifbare Werte sind aufgehoben, die dienende Eingliederung der Menschen in die Bezirke einer schöpferischen Ordnung zerstört. Die Gegenwart ist furchtbar, gewiß, aber diese brutale Gegenwart birgt auch das fruchtbare Saatkorn zu neuem Maß und neuer Form. Diese chaotische Epoche, diese verwüstende, leidvolle, geheiligte Werte unseres Lebens zerstörende Epoche, sie stellt gleichzeitig großes Verlangen: Es ist die kategorische Forderung einer heroischen Wandlung, die Forderung nach Erneuerung, nach Gestaltwerden einer segensreichen Lebensordnung. Das Chaos unserer Tage, es ist in seinen Geboten wie jede zur Form drängende Zeit von heroischem Anspruch. Die Überwindung des Untermenschlichen, des Kreatürlichen ist das Ziel jeder sittlichen Weltordnung. Maß und Form vermag allein die positive Resignation zu schaffen, die den Einzelnen der Gesamtheit wertvoll und diese Gesamtheit wiederum so groß macht, daß Jeder für Jeden eintreten muß. Jede geschichtlich und kulturell bedeutsame Periode wird gekennzeichnet durch ihr charakteristisches Maß, ganz gleich, ob es sich um Hellas oder Rom, um das elisabethanische England, das klassische Frankreich oder die Ereignisse der deutschen Geschichte, ja ob es sich um das bolschewistische Rußland handelt. Maßlosigkeit aber, Verrohung und Verhetzung raubt Besinnung und Führung und verrät jede geistige Bindung an den Instinkt. So wird man gegen aktuelle Schlagworte mißtrauisch sein müssen. Ein durch Not und Entbehrung bis zum Äußersten gereiztes Volk wird in seinen

ursprünglichsten Trieben aufgepeitscht und zu einer animalischen Reaktion gebracht, die jede geistige Gliederung zerstört. Das Untermenschliche, das Kreatürliche beherrscht nicht nur die Straße. Für Gestaltung und Formung ist kein Raum. Jedermann verurteilt zwar eine Zeit, deren Kind er ist. Niemand aber will sich bewußt werden, daß Anklage und Urteil nicht gefällt werden können, ohne daß jeder sich selbst schuldig spricht.

In solchen Zeiten hat das Kunstwerk kein Asyl. Die vom Existenzkampf erregten Menschen schrecken davor zurück, sich ihrer Darstellung gegenüber zu sehen. Das eigene Schicksal aber wird durch das schöpferische Kunstwerk, im speziellen Fall des Theaters durch das Geschehen auf der Bühne mit der Gesamtheit verbunden. Nach allen klassischen und modernen Definitionen schafft die Kunst höhere Wirklichkeit. Ihre Wahrheit muß also zuvörderst und vor allem jedem Geschlecht seine eigene Zeit, seinen eigenen Sinn, seine gegenwärtige Gestalt dartun. Solche Darstellung ist in doppelfem Sinne fruchtbar. Die positive Kraft der festen Werte früherer Generationen vermag unser eigenes Leben zu klären und zu reinigen. Ebenso wesentlich wie die Darstellung des Vermächtnisses früherer Zeit muß die Herausarbeitung der heutigen Dichtung sein. Die Probleme, die uns auf den Nägeln brennen, können nicht verschwiegen werden. Sie zu unterschlagen, bedeutete geradezu einen Betrug. Allerdings können die Fragen der Zeit nur dann dargestellt werden, wenn die Werke dazu vorhanden sind. Das Theater als Luxus-einrichtung hat aufgehört. Alle jene Unterschiede, die noch mühselig im Bewußtsein früher geschiedener Gesellschaftsschichten aufrecht-erhalten werden, sind soziologisch längst nicht mehr vorhanden, wenn auch nicht alle die für sie grausame, aber unleugbare Tatsache bemerken wollen. Es gibt nur noch eine große Volksmasse, die unter gleicher Not leidet und die nur durch die völlige Verkennung der Identität ihres Schicksals in gespaltenen Parteien gegeneinander zu wüten vermag. In nichts unterscheidet sich die Notlage des Beamten von der des Arbeiters. Und das kärgliche Brot, das dem Berufstätigen vergönnt ist, macht auch sein Los nicht mehr wesentlich dem des Arbeitslosen überlegen. Dennoch sieht es so aus, als müßten gerade alle Probleme, die mit dieser schon längst stattgehabten und vollzogenen Revolution unserer soziologischen Verfassung verbunden sind, verheimlicht werden. Anders läßt sich der Widersinn nicht erklären, daß ein ringender Schriftsteller wie Barlach kein Gehör findet, daß andere ernsthafte Stücke, die — mögen sie auch künstlerisch nicht immer vollkommen sein — die ersten Fragen unserer Zeit aufrollen, resonanzlos an der Mehrheit vorbeigehen. Bestand hat nur jenes Werk,

das zerstreut, das in der Pracht und in dem Trubel eines scheinbaren Überflusses sozusagen mit Weinlaub im Haar eine Vergangenheit beerdigt. Das unterhaltende Werk, jene Kunstgattung, die schon fast zur 10. Muse gerechnet werden kann, sie genießt in den Bezirken der wahren Kunst aber kein eigentliches Heimatsrecht. Zur Zerstreuung, nicht zur Sammlung führt solche Oberflächlichkeit. Sammlung aber beansprucht das Kunstwerk. Ein Gebot, sittlich wie eine religiöse Forderung, geht von ihm aus. Einem solchen Gebot, dem Gebot der Sammlung muß unser verwirrtes, zerstreut dahinjagendes Geschlecht sich unterwerfen, wenn anders ihm überhaupt Rettung aus seiner Bedrohung widerfahren soll. Wird dieser Ruf nicht gehört und befolgt, dann verliert sich ein Volk und gibt sich selbst auf. Zum wenigsten die Generation, die eigene Darstellung, ihre Reinigung im schöpferischen Ausdruck des Kunstwerks nicht mehr verlangt, mehr noch, sie nicht einmal mehr erträgt, diese Generation ist ein verlorenes Geschlecht. Keine Reden, kein Programm werden dieses Geschlecht vor dem Untergang und dem seiner besten Werte bewahren. Eine solche Generation verdient es allerdings auch, daß von ihr kein Zeichen der Erinnerung übrigbleibt. Ihre Spuren müssen verwischt werden, der Erde gleichgemacht von der Nachwelt, wie der Sieger früherer Zeiten die Städte des Besiegten zu Erdboden zerstampfte. Der Weiterbestand unserer künstlerischen Kräfte, der Weiterbestand unserer kulturellen Werte, der Weiterbestand des Theaters wird — so merkwürdig es im ersten Augenblick klingen mag — ein absolut deutliches Symptom sein für die Zukunft des gesamten Volkes.

KAMPF UM DIE BUHNE

PETER VON WERDER

Es gibt nicht nur eine direkte Bedrohung des Theaters durch die auflösenden Tendenzen der Zeit, es gibt auch eine indirekte Bedrohung durch ein falsch gerichtetes Interesse, das sich ganz andere Ziele als die Erhaltung und Förderung des Theaters vorgenommen hat. Dieses zerstörende Interesse offenbart sich bisweilen in Angriffen gegen das Theater, die von einer bedeutenden Verkennung und Mißachtung der für das Theater überhaupt geltenden Leitsätze zeugen. Es erscheint darum als Pflicht gegen das anvertraute hohe Gut, gerade hier einmal wieder ein paar zurechtweisende, erklärende und richtigstellende Worte zu sagen.

Wie ist denn die Situation, die heute ein mit öffentlichen Mitteln und also für die Allgemeinheit unterhaltendes Theater vorfindet? Politisch liegen wir in einem Ohnmachtzustand, der Kampf Aller tobt gegen Alle, ein Reich im alten Sinne des Wortes gibt es nicht mehr. Wirt-

schaftlich stehen wir beständig am Rande eines Abgrundes, die Stabilität der Existenz ist für den überwiegenden Teil des Volkes etwas Unbekanntes geworden. Und kulturell erleben wir den ungeheuren Prozeß einer Analyse, deren Ausmaß auch nicht im entferntesten ermessen werden kann.

In dieser Verwirrung, die bis in die allerletzten Gebiete des täglichen Lebens hinabreicht, erwächst dem Theater, und das kann nicht oft genug betont werden, eine der höchsten Aufgaben, die ihm nur je gestellt wurden. Die Kunst ist berufen, der Planlosigkeit zu steuern und im Chaos einen festen Platz aufzurichten, von dem aus eine Betrachtung des allgemeinen Zustandes um und in uns möglich wird. Schon in solcher Betrachtung liegt das Heil: das Maß des Kunstwerkes — sei es überliefert oder modern — und seine ganze innere Ordnung wird unversehens wieder Maß und Ordnung erzeugen. Die Einkehr im Kunstwerk, genauer, die Einsicht und das Einfühlen in eine organische Ordnung ist ein Faktor, dessen das öffentliche Leben, dessen jeder Einzelne heute zur Wegfindung in größtem Umfang bedarf.

Ebenso wie das Theater bemüht sich auch die Presse gemäß ihrer Art, einen Weg, eine Richtung durch das Gestrüpp der Zeit zu weisen, und ebenso wie beim Theater sind es die geheimen geistigen Wandlungen der Epoche als Folgen der äußeren Not, die eine Krise der Presse hervorrufen. Sie steht in einem ähnlichen Kampf wie das Theater, sie arbeitet für dasselbe Ziel, und darum schlägt sie sich auch gewissermaßen selbst ins Gesicht, wenn sie das Theater nicht sachlich, sondern aus parteilichem Ressentiment angreift. Jeder Angriff, der aus sachlichen Erwägungen kommt, ist für das Theater wertvoll. Jeder Angriff indes, der gehässig und also unsachlich erfolgt, ist wertlos und schädigt das Theater und darüber hinaus den Besucher.

Hiermit sind wir bei einer der bedenklichsten Erscheinungen der Zeit, die heute mehr denn je und überall blühen: bei der Gepflogenheit, statt „Politik“ oder „Geschäft“ mit verdächtiger Beredsamkeit „weltanschauliche Bedenken“ zu sagen. Das sieht unverfänglich aus und verfängt besser. Aber die Waffe erschlägt in den Augen des wirklich Sehenden den Angreifer selbst, denn gemeint ist ja das nackte Interesse, der Profit, welcher Art auch immer. Demagogie zielt mit dem ideal vertarnten Vorwurf auf den ganz eindeutig agitatorischen Effekt.

Weil es gang und gäbe geworden ist, verblaßt die Fragwürdigkeit dieser Praktik immer mehr im Bewußtsein der Zeitgenossen. Aber muß sie denn einmal den geheimnisvollen Gesetzen unserer Zeit zufolge statt haben, so erkenne man doch jederzeit den wahren Grund und den wirklichen Anlaß. Das Theater ist eine zu ehrwürdige und für die gesamte Entwicklung unseres kulturellen Daseins heute viel zu wichtige

Angelegenheit, um seinen Bestand durch Angriffe erschüttern zu lassen, zu denen sich dem aus einseitigem Interesse Streitlustigen immer Gelegenheit bieten wird — wie bei jeder Institution, deren Öffentlichkeit zugleich Stärke und Schwäche ist.

Eine der Pflichten des Theaters in dieser Zeit wird es sein, das Kunstwerk und damit die Menschen vor der Politik in Schutz zu nehmen. Und wenn dieses Ziel auch im Strudel unserer Tage, wo alles im Dienst eines Interesses steht, fast grotesk und als ein vergebliches Beginnen anmuten mag, so muß danach doch immer wieder mit aller noch zur Verfügung stehenden Kraft und mit unverbrüchlicher Beharrlichkeit gestrebt werden.

WALLENSTEIN

WALLENSTEINS DATEN

Wenzel Eusebius Albrecht von Waldstein wird am 24. September 1583 zu Hermanice in Böhmen geboren. Die Familie ist tschechischen Ursprungs. Früh verwaist, wird er bei einem Onkel im protestantischen Bekenntnis der böhmischen Brüder erzogen. Er macht den üblichen Bildungsgang ohne Eifer und viel Erfolg durch: Lateinschule, Universität, Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien. 1606 wird er von den böhmischen Ständen mit der Führung eines Regiments betraut. Gegen Ende des Jahres tritt er aus Nützlichkeitgründen zum Katholizismus über. Als Kämmerer des Königs Ferdinand (des späteren Kaisers) wird er 1619 zum Oberst ernannt, 1623 gefürstet. Bis zum Jahre 1625 ist sein Name über die böhmische Grenze hinaus kaum bekannt. Noch im November 1622 schreibt der Wiener Agent des Kurfürsten von Sachsen nach Hause: „Der Obriste Wallenstein kompt itzo hierher, wollte auch gern ein general sein.“ 1625 wirbt er dem Kaiser ein Heer, wird Oberbefehlshaber sämtlicher kaiserlichen Truppen und Herzog von Friedland. 1630 abgesetzt, 1631 auf Gustav Adolfs Siege hin wieder in den Oberbefehl eingesetzt, wird er, allzu mächtig geworden, durch kaiserlichen Erlaß vom 18. Februar 1634 des Oberbefehls enthoben und auf Betreiben der ihm feindlichen spanisch-katholischen Partei des Wiener Hofes am 25. Februar ermordet.

KEPLERS WALLENSTEIN-HOROSKOP

RANKE

Johann Kepler hat sich die Mühe genommen, die Konstellation, unter welcher Wallenstein — 1583, 14. September 4 Uhr nachmittags — zur Welt kam, zu berechnen und seine Bemerkungen daran zu knüpfen.

Es war nicht bloß ein durch Bedürfnis und Anmut gebotenes Gewerbe, wenn der große Astronom von der Astrologie nicht abließ; er hatte sehr ernstlich die Meinung, daß die Konfiguration der Gestirne, wie sie in dem Momente gestaltet ist, in welchem der Mensch geboren wird, auf seinen inneren Lebenstrieb und seine Seele einen bestimmenden Einfluß ausübe. Über das Schicksal des Menschen und seinen Lebensgang wache die Vorsehung und der schützende Genius, den sie ihm gegeben hat; sein Wesen konformiere sich nach der Regel der Welt und der Stellung der beherrschenden Gestirne. Wenn nun der Meister, welcher den Satz verfiicht, daß seine Ansicht durch die Erfahrung bestätigt werde, die Nativität, die er aufstellt, zugleich erklärt, so entnimmt man daraus — denn etwas Nichtzutreffendes konnte er nicht sagen wollen —, wie Wallenstein in seinem sechsundzwanzigsten Jahre den Menschen erschien: die Deutung der Gestirne wird unwillkürlich eine Charakteristik. Den größten Wert legt Kepler auf die Verbindung von Saturnus und Jupiter, die in dem ersten astrologischen Hause, dem Hause des Lebens, stattgefunden habe. Saturnus deutet auf melancholische, allezeit gärende Gedanken, Nichtachtung menschlicher Gebote und selbst der Religion, Mangel an brüderlicher und ehelicher Liebe. Denn dies Gestirn macht unbarmherzig, ungestüm, streitbar, unverzagt. Da nun aber Jupiter sich mit Saturnus vereinigt, so darf man hoffen, daß die meisten dieser Untugenden sich in reifem Alter abschleifen werden. Kepler spricht die Meinung aus, zu dem Schicksal der Menschen sei der Himmel doch nur der Vater, niemand dürfe ein Glück hoffen, zu dem keine Anleitung in seinem Gemüt sei, die eigene Seele des Menschen sei gleichsam die Mutter; den der Seele innewohnenden Kräften schreibt er eine verborgene Beziehung auf die Konfiguration der Gestirne zu. Eine Ansicht der Persönlichkeit des Menschen von phantastischer Färbung, aber von einer gewissen Großheit. Vom jungen Wallenstein urteilt Kepler, er habe ein unruhiges Gemüt, mehr Gedanken, als er äußerlich spüren lasse, er trachte nach Neuerungen durch unversuchte Mittel. Aus der Verbindung saturnischer und jovialischer Einflüsse schließt er, daß ihn das ungewöhnliche Naturell zu hohen Dingen befähigen werde. Er schreibt ihm ein Dürsten nach Ehre und Macht zu, eigensinnigen Trotz und verwegenen Mut, so daß er sich einmal zu einem Haupt von Mißvergnügten aufwerfen könne; viele und große Feinde werde er sich zuziehen, aber ihnen meistens obsiegen. Nicht geringen Eindruck mußte es auf den jungen Wallenstein machen, wenn man ihm sagte, er sei unter demselben Gestirne geboren wie einst der Kanzler Zamoisky von Polen und die Königin Elisabeth von England, von denen jener im Osten, diese im Westen von Europa fast zu gleicher Zeit die größte Rolle gespielt hatten.

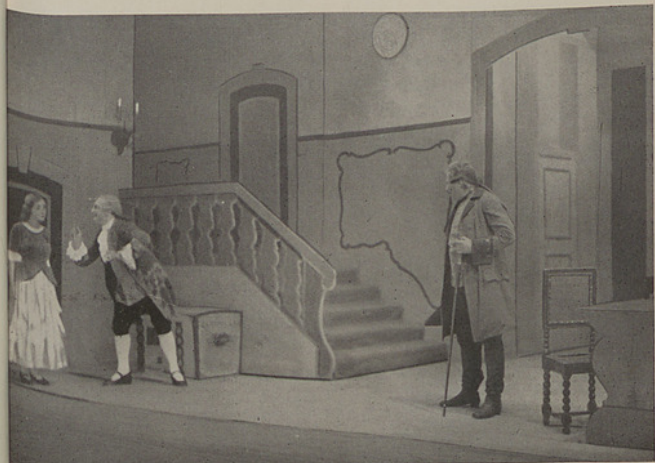
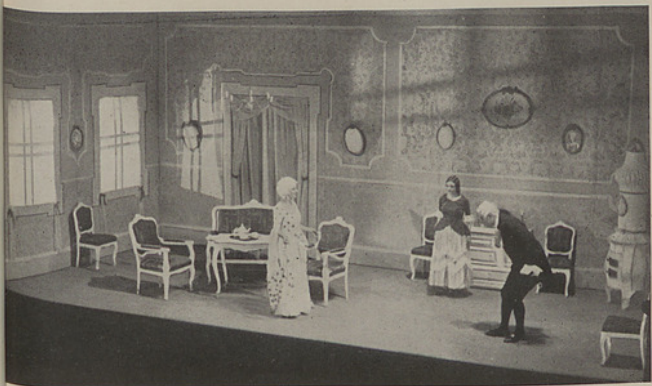
WALLENSTEIN HEUTE

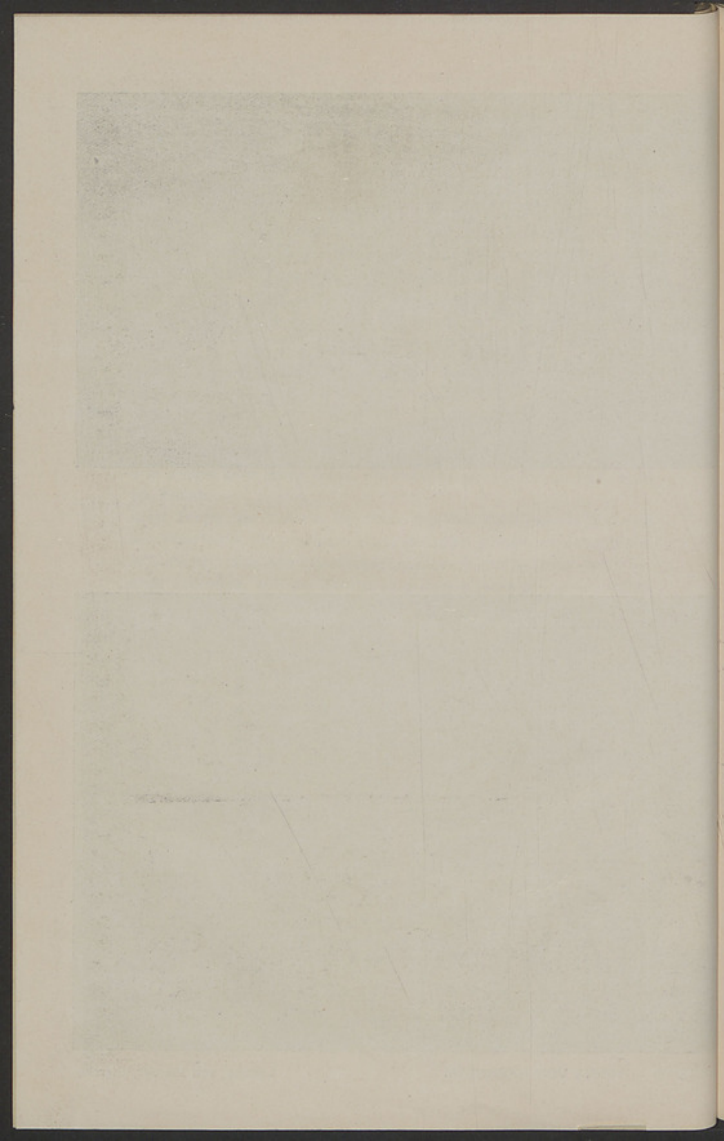
MAX VON BOEHN

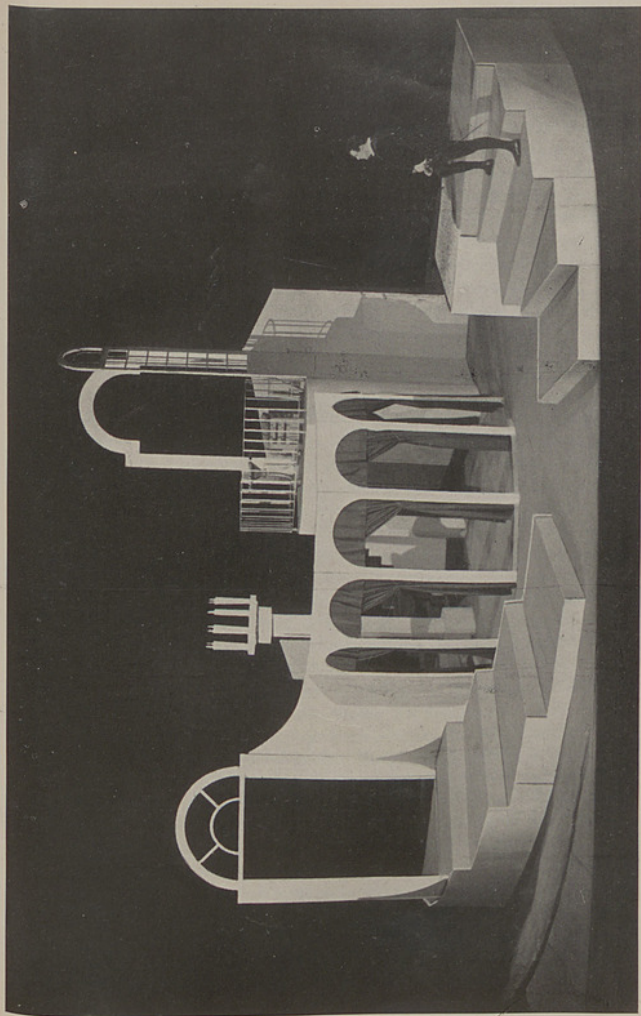
Historiker, Psychologen, Dichter sind seit dreihundert Jahren nicht müde geworden, sich mit Wallenstein zu beschäftigen. Das seltsame Schicksal, das ihm zuteil wurde, hat sie gereizt. Ein Mann, der die Vierzig überschritten und dessen Leben bis dahin nichts geboten hatte, was es von dem in gleicher Lage befindlicher Zeitgenossen irgend unterschieden haben würde, rauscht plötzlich zu welthistorischer Bedeutung und Größe auf, um nach kurzer Frist durch eine Katastrophe wieder zu verschwinden, die noch immer von dem geheimnisvollen Schimmer eines Rätsels umgeben ist. Seit Jahrhunderten hatte kein Deutscher eine Macht besessen wie sie ihm zuteil geworden war, niemand hatte nach höheren Kränzen gegriffen als er, und niemand war tiefer gestürzt. Einen Augenblick schien es, als solle ihm gelingen, den verfassungsrechtlichen Zustand, der in England, Frankreich, Spanien schon verwirklicht war, den Einheitsstaat mit monarchischer Spitze, auch für Deutschland durchzusetzen, aber die Mitspieler versagen sich dem großen Zuge seiner Ideen, die Freunde bringen ihn zu Fall, nicht die Feinde.

Diese Tragik der äußeren Umstände begleiten tieferliegende Ursachen des Mißerfolges, die in seinem Charakter selbst gesucht werden müssen. Wie Michelangelo sein eigentliches Lebenswerk, das Grabmal Julius II., nicht vollendete, weil der Zweifel an seinem Können es ihm unmöglich machte, so verlor Wallenstein das Zutrauen zu sich und seinem Recht in dem Moment, in dem er hätte zugreifen müssen. Eine vorwiegend praktische Natur, auf Handeln und Tätigkeit eingestellt, mit allen Eigenschaften ausgestattet, die den großen Organisator ausmachen, hat er doch andererseits so viel vom Träumer und Phantasten an sich, daß er es nicht über sich bringt, die letzte Entscheidung zu treffen. Er hat den Rubikon nicht überschritten, er blieb am diesseitigen Ufer und wurde ein Opfer der eigenen Zaghaftigkeit, des ewigen Zögerns und Zauderns, das nicht wagte, die letzte Karte offen auszuspielen.

Sucht man die Untiefen seiner Seele zu ergründen, spürt man den Gedankengängen nach, die seine Handlungen bestimmten, so stößt man auf ein Charakterbild, das in der Häufung der Widersprüche auf den ersten Blick ebenso wunderlich und unverständlich anmutet, wie der Wirrwarr der damaligen großen Politik mit ihren labyrinthisch verflochtenen Beziehungen. Angeblich kämpfen der Kaiser und die in der Liga verbündeten deutschen Fürsten für die katholische Kirche, die Liga aber ist es, die dem Kaiser das Heer, das Instrument seiner Macht, aus der Hand schlägt, um ihn matt zu setzen. Währenddem betet der Papst für den Erfolg der Waffen Gustav Adolfs, und

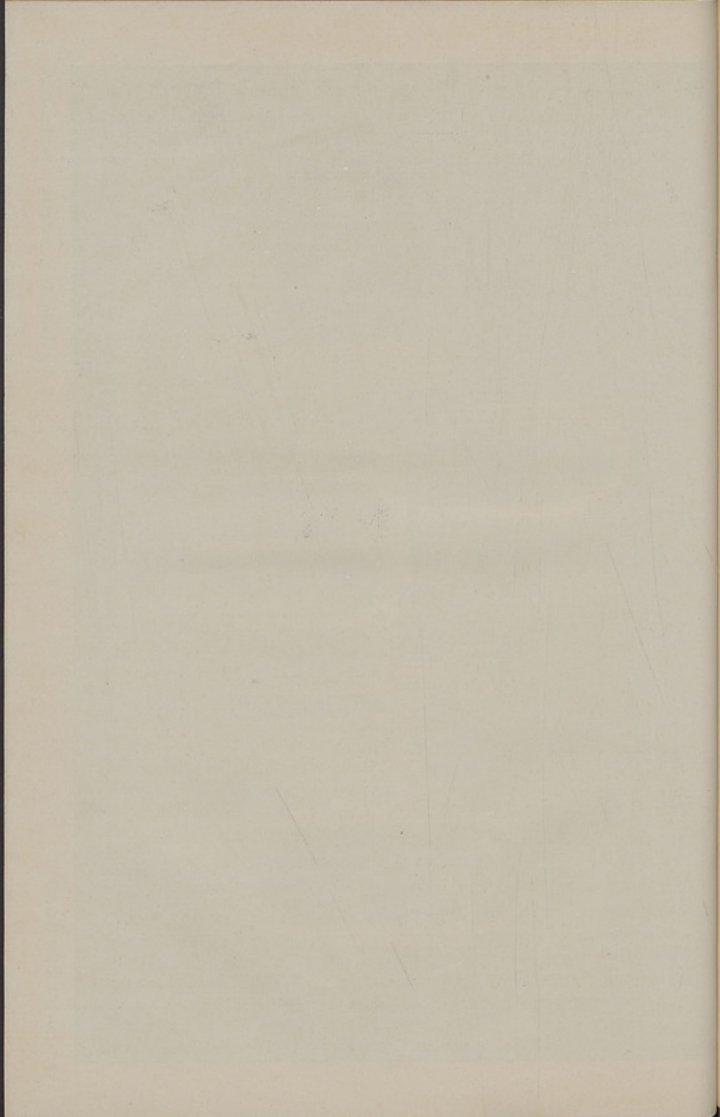






MOZART — DON GIOVANNI

Leitung: Heyn, Großmann, Schmitz-Bous



der Ketzerkönig findet in Deutschland seine Feinde weniger unzuverlässig als die Freunde, zu deren Rettung er vorgibt gekommen zu sein. Kardinal Richeleu, der französische Kirchenfürst, der die Hugenotten zu Boden schlägt, wo er sie trifft, rettet die deutschen Protestanten vor dem Untergang, und die böhmischen Emigranten können sich keinen geeigneteren König denken als Wallenstein, den katholischen Feldherrn des Kaisers, gerade den Mann, der sich die Taschen mit ihrem Hab und Gut gefüllt hat. Wenn Wallenstein die Schlacht bei Lützen verlor, so dankten die Schweden das dem erzkatholischen Kurfürsten von Bayern, der den kaiserlichen General aus persönlichem Haß im Stich ließ, und wenn Magdeburg sich gegen Tilly nicht behaupten konnte, so waren die protestantischen Kaufleute Hamburgs schuld, die ein glänzendes Geschäft machten, indem sie die Belagerer mit Munition und Proviant versorgten.

Wie man, in den Irrgängen der Diplomatenweisheit von damals verloren, immer auf das Unerwartete und Überraschende trifft, beinahe immer auf das Gegenteil von dem, was man zu erwarten berechtigt ist, so stößt man auch auf der Fährte Wallensteins beständig auf Tatsachen, die darum so schwer zu verstehen sind, weil sie mit der Logik der Dinge nur schlecht in Einklang gebracht werden können. Dazu hat die Geschichtsschreibung ihr redlich Teil beigetragen. Sie setzt unmittelbar nach seinem Tode ein, denn da es der Wiener Hofpartei wichtig sein mußte, den Mann auch wirklich schuldig zu finden, den sie hatte richten lassen, ohne ihn nur zu hören, so ging sie mit ihren Anklageschriften um so kühner und zuversichtlicher vor, je weniger gerade die hinterlassenen Papiere des Ermordeten den Verdacht bestätigten, dem er zum Opfer gefallen war. Kecke Behauptungen und Verleumdungen ersetzen die Gründe; Wallenstein war tot, getötet auf Befehl des Kaisers, also mußte er schuldig sein. Die Leiche war noch nicht beigesetzt, da entbrannte schon der Kampf der Parteien über sein Andenken, und man möchte die Behauptung wagen, daß er bis heute nicht ganz zum Schweigen gebracht ist. Von Khevenhiller und Gualdo Priorato bis auf Gindely, Ranke, Stieve, Wittich, Srbik u. a. spitzt sich die Forschung auf die Frage zu: schuldig oder unschuldig? Verräter oder nicht? Die Antwort wird mit so vielen Vorbehalten erteilt werden müssen, daß man auf diese Fragestellung am besten von vornherein verzichtet; schuldig ist, wer Unglück hat, schuldlos, wem der Erfolg treu bleibt. Vielleicht bewahrt die Geschichte Wallensteins gerade aus dem Grunde ihre große Anziehungskraft, weil das Letzte der Persönlichkeit so gar nicht zu ergründen ist und die Schwierigkeit, sich über seinen Charakter wirklich klar zu werden, einen stets frischen Reiz bildet, an dieser dankbaren Aufgabe herumzuraten.

Täuschen wir uns nicht: die Unsterblichkeit verdankt er Schiller. Nicht die Historiker haben uns den Mann nahegebracht, sondern der Dichter. Mögen auch alle Papiere, die ihn betreffen, zehnmals umgedreht, durchleuchtet und erklärt worden sein, mögen noch einige Wagenladungen unentdeckter Archivalien hinzukommen, Wallenstein wird doch der bleiben, den Schiller mit der intuitiven Kraft des Genius aus ihm gemacht hat. Und Schiller war im Verhältnis zu uns nur sehr oberflächlich unterrichtet und fußte auf der Geschichte Wallensteins, die Joh. Christ. Herchenhahn 1790 herausgegeben hatte. Seitdem ist ein umfangreiches Material von Briefen und Akten zutage gefördert worden, aber seit Försters Bemühungen um die „Rettung“ des Mannes im Für und Wider der Parteinahme von Katholiken und Protestanten, Deutschen und Tschechen, Freunden und Feinden Habsburgs auch so viel geschehen, sein Bild zu trüben, daß es der Studie von Ricarda Huch bedurfte, um das Problem „Wallenstein“ als das erkennen zu lassen, was es ist: eine Aufgabe, deren Schwergewicht auf der psychologischen Durchdringung des Charakters beruht, mehr als auf der bloßen Aneinanderreihung der Ereignisse. Dabei ist der „große“ Mann in seinen Ansprüchen auf geschichtliche Geltung kleiner geworden, der Mensch hat gewonnen und ist im Interesse gewachsen, sie hat ihn der modernen Auffassung nähergebracht als alle, die über seine Schuld oder Unschuld stritten.

DER MODERNE KLASSIKER

Der Klassiker ist modern? Wieviel mehr, wenn er neben seinen ewigen Konflikten den fliehenden Tag spiegelt. Wallenstein! Waren früheren Generationen die individualistischen Konflikte von Müssen, Sollen, Wollen und Vollbringen wichtig, war also die klassische Theorie wesentlich, so bedeutet uns im Augenblick der „Wallenstein“ anderes: Eine Verschwörung der Soldateska, die nicht abzudanken bereit ist, die sich Selbstzweck dünkt und nicht in die Ordnung und den Anspruch des Friedens zurückkehren will. Der Krieg in Permanenz wäre diesem Militär der wünschenswerte Zustand. Brutale Gewalt ist die beste Sicherung für die eigene Wohlfahrt. Zudem: welche Analogien in der Gegenüberstellung von Individuum und Staatsraison! Ein genialischer Führer, der über sich selbst hinausgreift und um seine Wünsche zu befriedigen, die Utopie einer Reichseinheit gegen den Kaiser erstrebt. Ein Führer, der dabei nicht vor dem Verrat an die Feinde zurückscheut. Dagegen eine Staatsgewalt, die vor allem ihre Hausmacht zu kräftigen sucht. So beleuchtet dieses Schillersche Werk mit einer geradezu blendenden Lichtfülle unsere augenblickliche Situation. An ihm vermögen wir in der höheren Wirklichkeit des Kunstwerks die Knoten, die unser eigenes Schicksal schürzen, zu erkennen.

GLOSSEN

Wallensteins Porträt.

Nach Priorato.

Er stand im Alter von über 52 Jahren, war groß von Wuchs, von stattlichem Körper, mit rabenschwarzem Haar, das Antlitz eher bleich, mit strengen Brauen, abgezehrtem Gesicht, schwarzen Augen, von einer Haltung, die Furcht einflößte, mit hoher und majestätischer Stirn.

Nach einer Handschrift von 1633.

Seine Gestalt ist hoch und mager, seine Farbe gebleicht, weshalb er sein Antlitz immer verlarvt hält. Seine Augen sind lebhaft und glänzend, eher hell als dunkel. Seine Haare, welche in das Rote spielen, trägt er so kurz abgeschnitten, daß sie wie geschoren erscheinen. Seine Manieren sind rauh. Im Umgang mit Freunden zeigt er eine gewisse Ungeschliffenheit, so daß man nicht begreift, wie er ihre Liebe gewinnen kann. Er spricht wenig, lacht selten, und in Gesprächen verläßt ihn die entweder angeborene oder aus Hochmut angenommene Zurückhaltung und Ernsthaftigkeit niemals.

Richelieu über Wallenstein.

Mémoires, VIII, 105.

Nach seinem Tode tadelte ihn manch einer, der ihn, wäre er am Leben geblieben, gelobt hätte. Leicht klagt man diejenigen an, denen es nicht möglich ist, sich zu verteidigen. Wenn der Baum gefallen ist, eilen alle zu den Zweigen herzu, um ihn ganz zu vernichten. Guter oder schlechter Ruf hängen von der letzten Periode des Lebens ab; Gutes und Böses geht auf die Nachwelt über, und ihrer Bosheit halber glauben die Menschen an dieses eher als an jenes.

VERDI

DER MENSCH VERDI

ADOLF WEISSMANN

Das erste, was dem Betrachter Verdis auffällt, ist seine Erdnähe. Der Mensch steht in der Landschaft als eine Frucht dieses Bodens, den er liebt und dem er sich verbunden fühlt.

Dieses Roncole, in dem er am 10. Oktober 1813 geboren wird, liegt mitten in den Feldern. Nichts von der großen Stadt klingt dem kleinen Verdi zu. Nur etwa 100 Schritt von den Häusern die Kirche mit dem eigentümlichen Glockenturm und vor allem die Orgel links an der Mauer kann die Phantasie nach der Richtung lenken, die die innere Magnetnadel ihm anzeigt. An dieser Orgel schnitzt er während der Psalmodien des Priesters herum; solange er nicht selbst tätig zu sein braucht.

„Ich bin ein Bauer von Roncole und werde es immer bleiben.“ Zwischen der Landwirtschaft und der Musik steht er während seines Lebens.

Aber das Schicksal, der innere Dämon, will es anders. Es treibt Verdi in das Theater und seine Kämpfe. Dieser Mann, der Natur so innig verknüpft, ist dazu verurteilt, dem Publikum gegenüberzustehen, ihm den Erfolg abzukämpfen . . . Noch viel später erklärt er: „Ich kenne das Publikum seit meinem 26. Jahre.“ Und fügt hinzu, daß ihn damals nur seine körperliche Schwäche verhindert habe, Landwirt zu werden. So aufrichtig Verdi gegen sich und andere ist: Hier täuscht er sich selbst. Sein Werk selbst spricht gegen ihn. Es sagt aus, daß dieser Bauer Verdi zugleich der große Opernkomponist sein mußte.

Denn Publikum ist ihm Ausschnitt des Volkes. Diesem Volk als Frucht des Bodens gehört er selbst an. Er fühlt sich nicht ihm überlegen, sondern zum Verkünder seiner Sehnsucht berufen. Wohl mag die Großstadt, mag Paris ihn an sich ziehen: entscheidet das Publikum gegen ihn, dann hat es recht. Denn es ist Volk. Von ihm nimmt Verdi die Entscheidungen über den Erfolg entgegen.

So ist er Mann der Wirklichkeit; der Natur verwandt; der Erde verhaftet; dem Volk verknüpft. Hier wurzelt seine Größe und seine Begrenzung; hier ist das Merkwürdige der Erscheinung gegeben: während die großen Schaffenden seiner Zeit als geborene Stadtmenschen auch die falsche Pose des Theaters von Kindheit an kennengelernt und sich zu eigen gemacht haben, wird Verdi zum Theater als zu dem stärksten, erdhaftesten Ausdrucksmittel gezogen. Ist mit dem Begriff Theater sonst der andere der angeborenen, anezogenen Unaufichtigkeit verbunden, so sagt Verdis Oper nichts gegen seine natürliche Aufrichtigkeit aus. Sein Genie ist mit Ethos gesättigt. Er wäre nicht Genie, wenn er nicht die durch das Ethos in ihn gelegten Entwicklungsmöglichkeiten in sich trüge.

ÜBER „AIDA“

Als Verdi „Aida“ komponierte, stand er im 57. Lebensjahre. Zuerst hatte er den Vorschlag des Khediven von Ägypten abgelehnt, für das zur feierlichen Eröffnung des Suezkanals erbaute neue Theater in Kairo eine Oper zu schreiben. Doch nach Einsichtnahme in den Entwurf zur „Aida“ fesselte ihn der Stoff so, daß er sich doch zur Arbeit entschloß. Der Entwurf stammte von dem damals bekannten Ägyptologen Mariette-bey. Die Textgestaltung übernahm, in ständigem innigen Kontakt mit Verdi, der Verskünstler Antonio Ghislanzoni. Die Uraufführung, zu der die europäische Presse Vertreter entsandt hatte, fand am 24. Dezember 1871 in Kairo statt. Im Februar des nächsten Jahres folgte die Mailänder Scala, der sich andere italienische Opernbühnen anschlossen. Doch wurde die Kritik dem Werk nicht gerecht.

„Aida“ brachte Verdi zunächst nur Ärger und künstlerische Enttäuschungen, sodaß er einmal ausrief: Oh hätte ich sie nie geschrieben oder wenigstens nie veröffentlicht!

DER KOMPONIST VERDI

FRANZ WERFEL

Der junge deutsche und französische Musiker um 1830 steht und muß in vollem Protest gegen die Kunstübung seiner Nation stehn. Frankreich ist Paris und Paris ist eine breite gesellschaftliche Oligarchie, unter der die Revolution gärt. Nicht in einem offenen Wettbewerb, nicht durch Talent und Leistung ist die „Große Oper“ zu erobern, sondern nur durch Beziehungen, Schliche, Schmutzereien, Kompromisse, durch jenen zynischen Auftrieb, der die heroischen Parvenus Balzacs und Stendhals auszeichnet und der nichts anderes ist als eine andere Färbung der nihilistischen Revolte.

Ganz anders Italien! Hundert Operngesellschaften reisen von Ort zu Ort. Es gibt eine große Zahl herrlicher Sänger, die nicht nur den nationalen Stimmsegen in der Kehle tragen, sondern auch dramatische Begabung, Musikalität und die Tradition einer zweihundertjährigen Opernkultur besitzen.

Hier ist Oper Leben und gar kein unwichtiger Teil des Lebens. Eine Statistik stellt fest, daß innerhalb eines Jahrzehnts der Verdi-Zeit in Italien ein Halbhundert neuer Opern geschaffen worden ist. Während also überall anders das Angebot an Kunst die Nachfrage bei weitem übertrifft, ist es hier (und in gesteigertem Maße) umgekehrt. Dazu kommt noch, daß alle ausländischen Operntheater fast ausschließlich von der welschen Produktion leben. Der italienische Opernkomponist wird rettungslos in die Stromschnellen dieses Betriebes gerissen und es steht ihm nicht mehr frei, ans Ufer zu schwimmen. Die großen Talente Bellini und Donizetti sind noch in ihrer Jugendblüte in diesen Fluten untergegangen und das Genie Rossinis, das sich selbst überlebte, nicht minder. Einzig Verdi, der stärkste Mensch unter ihnen, ist Sieger mit, gegen und über den Strom geblieben.

Bedenken wir: In der Zeit, da der kämpfende Wagner seine Kraft auf vier Werke konzentrieren konnte, von „Rienzi“ bis „Lohengrin“, war Verdi gezwungen, siebzehn Opern zu schreiben. Gezwungen? Ja, gezwungen! Es mag wahr sein, daß die Seele eines jungen Menschen, der eine harte Kindheit, Armut, Hunger, Mißerfolge, einen furchtbaren Schicksalsschlag überwunden hat, daß diese Seele leichter der Lockung von Geld und Erfolg erliegt, die ihn zum Schnellschreiber macht. Aber nicht dies war es, was Verdi zu der grausamen Arbeitsleistung seines ersten Werk-Jahrzehnts zwang. Es war das Publikum, das Volk selbst, es war das aktuelle und mächtige Bedürfnis nach seiner Musik allent-

halben im Lande. Der Impresario und Verleger (an dem wenige so sehr gelitten haben wie Verdi) ist nur der kaltsinnige Ausbeuter dieses nationalen Bedürfnisses.

Der achtundzwanzigjährige Meister hat mit „Nabucco“ das entscheidende Wort gesprochen. Die neue wilde Hymne ist erklungen; alle sinnliche Einfallskraft, sanfte Trauer und wohlgestaltete Melodie, Rossini, Bellini, Donizetti sind mit einem Schlag Vergangenheit. Ganz jenseits rein musikalischer Werte ist etwas Neues Klang geworden: Energie!! Und diesen neuen Klang gerade verlangt man zu hören. Die Scala in Mailand hat einige Partituren des jungen Komponisten erworben, aber schon kommen Neapel, Venedig, Triest, Florenz. Jede Stadt will eine neue Oper für den Karneval. Welch ein Rausch muß es für Verdi sein, daß heute alles sich um seine Musik reißt, die gestern noch mißachtet war! In diesem Rausche schließt er Verträge. Aber sehr bitter drücken diese Verträge, sobald der Rausch verfliegen ist! Es heißt zum Beispiel in einem solchen Kontrakt: „Vier Monate vor der Premiere erhält der Komponist das Textbuch.“ Also nicht länger als ein paar Wochen hat der Musiker Zeit, sich in das Buch einzuleben, Änderungen vorzunehmen, die Musik zu skizzieren, fertig zu komponieren und die Partitur auszuführen. So wird der „Rigoletto“ binnen vierzig Tagen vertont und instrumentiert, was rein mechanisch schon eine unfaßliche Arbeitsleistung ist und künstlerisch noch weit weniger zu begreifen. Denn da Verdi niemals Einfälle vorher notierte, sondern alle Musik ihm aus dem Wort entsprang, wie konnte diese bleibende Melodienfülle innerhalb eines einzigen Monats geboren und gestaltet werden! Der Maestro schreibt einmal: „In meiner Jugend bin ich oft ununterbrochen vom frühesten Morgen bis in die späte Nacht am Schreibtisch gesessen mit nichts anderm im Leib als einer Tasse schwarzem Kaffee.“

Siebzehn Werke sind auf diese Weise entstanden und darunter kühne und wunderschöne Arbeiten wie „Macbeth“ und „Luisa Miller“. Die Größe Verdis gegenüber seinen Vorgängern und Mitläufern kann am ehesten daran ermessen werden, daß er unter diesen mörderischen Bedingungen der Produktion dennoch niemals gewissenlos schrieb, wie verständlich und verzeihlich das auch gewesen wäre. Sein unbändiger Wille, dem Richard Wagners allein vergleichlich, nahm den Kampf mit dem italienischen Opernbetrieb sofort auf und beugte ihn binnen wenigen Jahren unter sein Gesetz. Dem Verleger, dem Impresario, dem Sänger, dem Orchester und nicht zuletzt dem Librettisten war ein furchtbarer Gegner erwachsen. Die Briefe zeigen uns, daß von allem Anfang an Verdi sein eigener Textdichter gewesen ist, der das Szenarium selber entwarf, die Charaktere bestimmte, jeden Dialog

schrieb und dem „Dichter“ nichts andres übrig ließ, als seine Prosa in die von ihm vorbestimmten Metren zu fassen. Leider! Denn meist ist diese Prosa besser als die Opernpoesie, die der Verseschmied aus ihr holt.

VERDI-BRIEFE

An Opprandino Arrivabene. S. Agata, 17. Juli 1875.

Ich könnte Dir sagen, was man tun soll, um aus dieser Krise der Musik einen Ausweg zu finden. Der eine möchte Melodiker sein wie Bellini, der andere Harmoniker wie Meyerbeer; ich möchte weder das eine noch das andere, und wenn es nach mir ginge, dürfte ein junger Mensch, der zu komponieren beginnt, nie daran denken, Melodiker, Harmoniker, Realist, Idealist, Zukunftsmusiker zu sein oder was sonst der Teufel an pedantischen Formeln erfunden hat. Melodie und Harmonie dürfen in der Hand des Künstlers nur Mittel sein, um Musik zustande zu bringen — und wenn einmal der Tag kommt, an dem man nicht mehr von Melodie und Harmonie, von deutscher und italienischer Schule, von Vergangenheit und Zukunft der Musik spricht, dann wird wohl das Reich der Kunst erst beginnen. Ein anderes Übel dieser Zeit ist, daß alle Werke der jungen Leute von der Angst herkommen. Niemand schreibt, wie es ihm ums Herz ist, sondern wenn diese Jugend ans Schreiben geht, hat sie nur den einen Gedanken, daß man ja beim Publikum nicht Anstoß errege und sich bei den Kritikern Liebkind mache!

Du sagst mir, daß ich meine Erfolge der Vereinigung beider Schulen zu danken habe. Ich habe nie an etwas der Art gedacht. Das ist übrigens eine alte Geschichte, sie wiederholt sich nur immer wieder bei andern und nach einer gewissen Zeit.

Und sei unbesorgt, mein guter Arrivabene! Die Kunst geht nicht unter! Verlaß Dich darauf: auch die neue hat schon etwas geleistet.

An Opprandino Arrivabene (1876).

Zitiert aus Bragagnolo, Verdi.

Frei herausgesprochen: sag mir Du, der Du doch auch ein wenig Zeitungsmensch bist, ob man all die Kritiken dieser Herrschaften ernst nehmen kann. (. . .) Glaubst Du, daß sie alle oder auch nur in der Mehrzahl aus einigem Verständnis, etwelcher Einsicht sprechen? Glaubst Du, daß sie alle, oder doch die meisten, in das Innere eines Werkes dringen und die Absicht des Komponisten erfassen?

Nie, niemals . . . Aber wozu darüber reden: die Kunst, wahrhaft schöpferische Kunst, hat nichts zu tun mit dem zahnlosen Wesen, das uns die Kritiker hinstellen möchten. Und dabei verstehen sich die Herrschaften nicht einmal untereinander . . .

An Giulio Ricordi (April 1878).

Wir alle arbeiten, ohne es zu wollen, am Untergang unseres Theaters mit. Vielleicht bin auch ich, sind auch Sie und die andern dabei. Und wenn ich Ihnen etwas anscheinend völlig Ungereimtes sagen wollte, ich würde sagen, daß eigentlich die italienischen Konzertgesellschaften den Anstoß gaben; neuestens die Aufführungserfolge — nicht Programmfolge des Scala-Orchesters in Paris. Ich hab's gesagt — steinigt mich nicht! Die Gründe anzuführen würde zu lange Zeit brauchen. Aber in Dreiteufelsnamen: wenn wir in Italien leben, warum machen wir dann deutsche Kunst? Vor zwölf bis fünfzehn Jahren wählte man mich, ich weiß nicht, ob in Mailand oder sonst wo, zum Präsidenten einer Konzertgesellschaft. Ich lehnte ab und fragte: warum gründet ihr nicht eine Gesellschaft für Gesangsmusik? Die lebt in Italien — das andere ist eine Kunst für Deutsche. Vielleicht war das damals eine Versündigung wie noch heute — aber eine Gesellschaft für Gesangsmusik, die uns Palestrina, die besten seiner Zeitgenossen, Marcello und dergleichen zu Gehör brächte, würde uns die Liebe zum Gesang erhalten haben, wie sie sich in der Oper ausspricht. Jetzt soll alles von der Instrumentation, von der Harmonik herkommen. Alpha und Omega: Beethovens Neunte Symphonie, herrlich in den ersten drei Sätzen, ganz schlecht gearbeitet im letzten. An die Höhe des ersten Satzes wird niemand heranreichen, aber es wird ein leichtes sein, so schlecht für die Stimmen zu schreiben, wie das hier im letzten geschehen ist. Und gestützt auf die Autorität eines Beethoven werden sie alle rufen: so muß mans machen . . .

Seis drum! Mögen sie es denn derart treiben! Das wird sogar besser sein — aber dieses Besser wird zweifellos das Ende der Oper bedeuten. Die Kunst gehört allen Völkern, daran glaubt niemand mehr als ich. Aber sie wird von einzelnen Menschen ausgeübt, und da die Deutschen andere Kunstmittel haben als wir, ist ihre von der unsern auch innerlich unterschieden. Wir können nicht komponieren wie die Deutschen, oder sollten das doch nicht so tun; die Deutschen nicht so wie wir. Die Deutschen mögen sich unser Kunstgut zu eigen machen, wie das zu ihrer Zeit Haydn und Mozart taten, die aber doch mehr symphonische Musiker geblieben sind. Auch daß Rossini einiges Formale von Mozart nahm, ist richtig — er bleibt doch immer Melodiker. Wenn man aber aus Mode, Neuerungssucht, vorgeblicher Wissenschaftlichkeit auf das Eigene in unserer Kunst Verzicht leistet und unseren Instinkt verleugnet, die freie natürliche Sicherheit unseres Schaffens, unser Fühlen, unser goldenes Licht — so ist das sinnlos und dumm.

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