

SPIELZEIT
1934/35

STADTTHEATER STETTIN



BIZET: CARMEN

ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

HEFT

3

581



„CARMEN“ AM DEUTSCHEN THEATER

Der Welterfolg von Georges Bizets „Carmen“ ging vom deutschen Theater, von Wien aus. Nicht von der Heimatstadt Paris, die dem Werk am 3. März 1875 eine sehr kühle Aufnahme bereitete, ja deren Kritiker es fürchterlich verrissen. Bizet starb drei Monate nach der Uraufführung, 37 Jahre alt, krank, zerarbeitet, und nicht ohne Verbitterung gegenüber solchem Schicksal.

Er hätte sich trösten können: Beethoven ist es mit seinem „Fidelio“, Mozart mit dem „Figaro“, Verdi und Wagner mit manchem ihrer Werke nicht viel anders ergangen. Die Fassungskraft einer „Zeit“ reicht, auf allen Gebieten, nie für Werke aus, die richtungsweisend Wege in die Zukunft bahnen.

Doch der Triumphzug „Carmens“ über die Bühnen Europas, Amerikas und Afrikas war der einer — Fälschung! Mit auskomponierten Rezitativen an Stelle von gesprochenem Dialog, mit einer falschen Dekoration des 4. Aktes, mit einem eingeschobenen Ballett in diesem Akt, und, was allein das deutsche Theater angeht, mit einer geradezu schauerlichen, Sinn, Figuren, Handlung und Charaktere entstellenden Übersetzung — so mußte Bizets „Carmen“ ihren Siegeslauf über die Bretter aller Bühnen antreten.

Dem deutschen Theater erwächst bei jeder „Carmen“-Einstudierung eine Ehrenpflicht — der voll Genüge zu leisten freilich aus äußeren Gründen nicht immer möglich sein wird: die (selbstverständliche) Wiedergabe des unverfälschten Originals. Die Werktreue, die für Mozart und Wagner verfochten wird, sollte uns auch einem Werke von der Größe der „Carmen“ gegenüber Pflicht und Aufgabe sein.

Aber über die Bewältigung dieser nicht einfachen Aufgabe hinaus, die mehr den Wiedergebenden, das Theater selbst, angeht, tauchen heute noch andere Erwägungen auf, wenn man dem Fragenkreis „Carmen am deutschen Theater“ nachgeht, diesmal von der Seite des Aufnehmenden, der Zuschauer-Gemeinschaft.

Für Nietzsche war „Carmen“, wie er schreibt, „ein Schicksal“. Unter dem Einfluß dieses Werkes (das er zum erstenmal am 27. November 1881 in Genua hörte) mußte er Richard Wagner endgültig „den Rücken kehren“. Bizet (wie Mozart und Verdi) lehrt uns Deutsche, daß Wagners Idee vom Opernkunstwerk nicht die allein seligmachende ist, — daß die Gestaltung von Mythos und Philosophie nichts Höheres darstellt als die Gestaltung von Leben und Wirklichkeit, solange die letztere nur schöpferisch echt, gesund, wahr und einfach bleibt, — daß die Einheit von Musik und Drama nicht allein durch Wagners Tat, durch seine Technik (Tautologie von Musik und Bewegung, Gewebe von Grundthemen), sondern auch durch freier schwingende Kräfte melodischer, rhythmischer, motivischer Natur erreicht werden kann. Bizet lehrt uns Deutsche aber auch, die uns eigenen rassistisch-nationalen Werte zu erkennen und sie mit Stolz zu üben: Schürfen in die Tiefe, letzte Menschlichkeit, metaphysischer Drang, Hochgrad von Ausdruck und Gefühl. Mangel an „Lyrik“ — mit diesem Vorwurf dem Werke Bizets gegenüber ist etwas Tieferes und Richtiges getroffen. Französischer „esprit“, französische „clarté“, Zeichnung, Farbe, Duft, Grazie — unnachahmliche, hinreißende Elemente dieser Oper. Sieht man nach dem Ausdruck der Tiefe, der Ursprünglichkeit menschlichen Fühlens, der Glut menschlicher Leidenschaften, so wird man ihn nur an den wenigen Stellen finden, an denen die zwei Hauptfiguren Carmen und José gleichsam aufeinanderprallen: am Schluß der Seguidilla im ersten, nach der Blumenarie im zweiten, am Schluß des dritten und vierten Aktes. Nicht aber in den konventionellen Lyrismen des Duetts zwischen Micaela und José oder in der großen Arie der Micaela. Der Kolorit-Zauber des Zigarettenchores, des Schmugglerauftrittes in der Schlucht, die Zigeunersphäre der Schenke, die des Volkstreibens, — die Durchsichtigkeit, Phantasie und unerhörte Farbfülle des instrumentalen Klanges, die Sicherheit und Leichtigkeit jeglichen Ausdruckes („facile“ soll Musik sein, sagte Bizet — und Nietzsche!) — das sind die Werte, die uns Bizet geben, mit denen er uns auch heute beglücken kann. Gegenüber aller vergangenen Musikdramatik, die sich in die dunklen Hintergründe von Mystik, Philosophie, Idee versteigt, oder gegenüber manchen neuen, meist unfruchtbaren Versuchen, die Elemente des Volkes, der Rasse, der Geschichte zu gestalten, ohne sie zutiefst erleben zu können, führt uns der Romane Bizet zunächst einmal auf den nüchternen Boden der Wirklichkeit — und des Könnens! Daß es seinem Genie gelungen ist, sich ohne Pathos, ohne „Absicht“, „Idee“, „Hintergrund“ in die Gefilde echten, gesunden, reinen Kunstschaffens zu schwingen, das beweist am besten die Lebensfähigkeit seines Hauptwerkes: „Carmen“. So darf, ja muß dieses Werk mit Fug und Recht in den national-völkischen Spielplan unserer Opernbühnen eingegliedert werden, ja kann darüber hinaus auch den heute Schaffenden Anregung und Richtung geben bei ihrem heißen Bemühen um die Zukunft des deutschen Opernwerkes.

Hans Költzsch

BIZETS MEISTERSTÜCK

Ich hörte gestern zum zwanzigsten Male Bizets Meisterstück. Ich harrete wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommen! Man wird selbst dabei zum „Meisterstück“. — Und wirklich schien ich mir jedes Mal, daß ich „Carmen“ höre, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine: so langmütig geworden, so glücklich, so indisch, so seßhaft...

Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen“: erster Satz meiner Aesthetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär, — sie hat das Raffinement einer Masse, nicht eines einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzise. Sie baut, organisiert, wird fertig. Hat man je schmerzhaftere tragische Akzente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die Lüge des großen Stils! —

Die Handlung hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die harte Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die limpidezza in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte, — zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannten Sensibilität... Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohlthun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter? — Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsere Unersättlichkeit einmal Sättigung lernt! — Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer „höheren Jungfrau“! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! — Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Josés, mit dem das Werk schließt:

„Ja! Ich habe sie getötet,
ich — meine angebetete Carmen!“

Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist) ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter Tausenden heraus.

Friedrich Nietzsche
(Aus: Der Fall Wagner)

CARMEN

Nach Nietzsches „Randglossen“ über Bizets Oper ist über Einzelheiten nicht mehr viel zu sagen. Denn dort sprach einer, der in seinem Wesen von dieser Musik angerührt war, mit der Gültigkeit des Begeisterten. Ihn erfaßte das Tänzerische dieses Werkes, wenn auch die künstlerische „Verarbeitung“ — rassenmäßig bedingt — von dem Tänzerischen des „Zarathustra“ abweichen mußte. Dort, beim Romanen, kulminiert das Leben im Rhythmus; hier grüßt das ersehnte Übermenschentum eines Ruhelosen das Tänzerische als Ursprung und beglückendes Gesetz.

„Tänzerisch“ heißt nicht „dithyrambisch“; es heißt auch nicht „tanzend“ oder „getanzt“; denn auch wenn die Form des Kultischen oder Sakralen erreicht ist, handelt es sich um den Tanz, nicht um das Tänzerische. Das Tänzerische verhält sich zum Tanz wie das Gedankliche zur Philosophie: Das System ist das zufällige, nicht das zwangsläufige Ergebnis.

Der Schlußchor der Matthäuspassion ist tänzerisch. (Es leuchtet rascher ein, wenn man z. B. an die Sarabande aus der Englischen Suite in a-moll denken will.) Sprunghafter Querschnitt, nur zur Verdeutlichung: Das Lied des Bajazzo: „Hüll' dich in Tand“ ist ein tragischer Tanz. Und wird, wie alle Musik dieser Art, am packendsten wiedergegeben, wenn man alle linearen Rubati der unerbittlichen Vertikale opfert. Die meisten Lieder aus Schuberts „Winterreise“ sind tragische Tänze; damit werden die oft sentimental verbotenen Achtel von „Fremd bin ich eingezogen“ und vom „Wegweiser“ (um nur zwei zu nennen) zum genialen Ausdrucksmittel.

Es ist kein Zufall, daß der tragische Höhepunkt von Wagners Ring des Nibelungen ein Trauermarsch ist. Denn der Marsch ist ein geschrittener Tanz.

Das Tänzerische ist die Wurzel aller Kunst. Vielleicht, weil es zuerst da war. Es lebte schon, als noch kein menschliches Nervensystem begreifen konnte, daß es schön sei. Und später erst erwuchs uns aus dem Einklang mit ihm das Maß der Ästhetik.

Fast alle Höhepunkte der Musikkultur sind im Grunde ihres Wesens tänzerisch. Denn der Begriff des Musikalischen ist dem des Tänzerischen subsumiert; nicht umgekehrt.

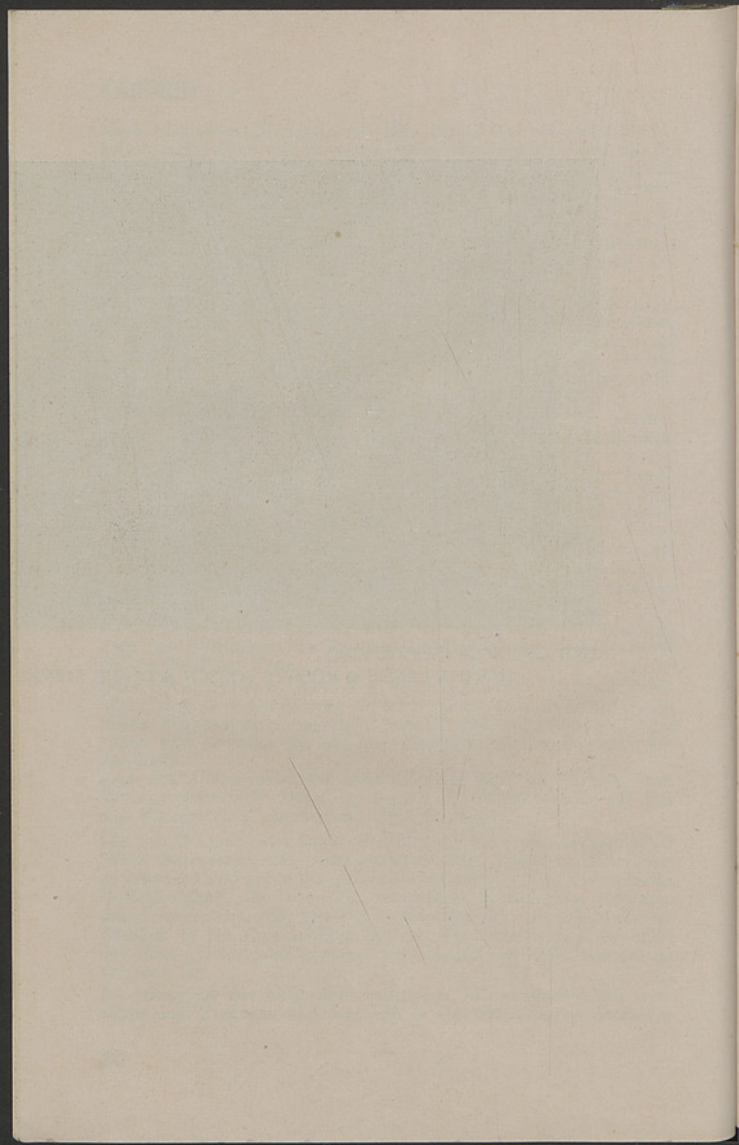
Für uns Deutsche von heute ist „Carmen“ als typisch romanisches Werk interessant, das unter anderem hilft, westliche Mentalität zu erkennen und gegen die unsere abzugrenzen. — Die merkwürdige Hüllenlosigkeit, die uns den wesentlich romanischen Literaten fremd erscheinen läßt, bewirkt in diesem Falle den ungehinderten Einblick in ein rhythmisches System, das sonst sozusagen unter der Haut pulsiert und in seinen Äußerungen nur auf Umwegen zu erfassen ist.

Es entspricht durchaus dem volklichen Wesensunterschied zwischen dem Romanen und uns, daß in den Schöpfungen deutscher



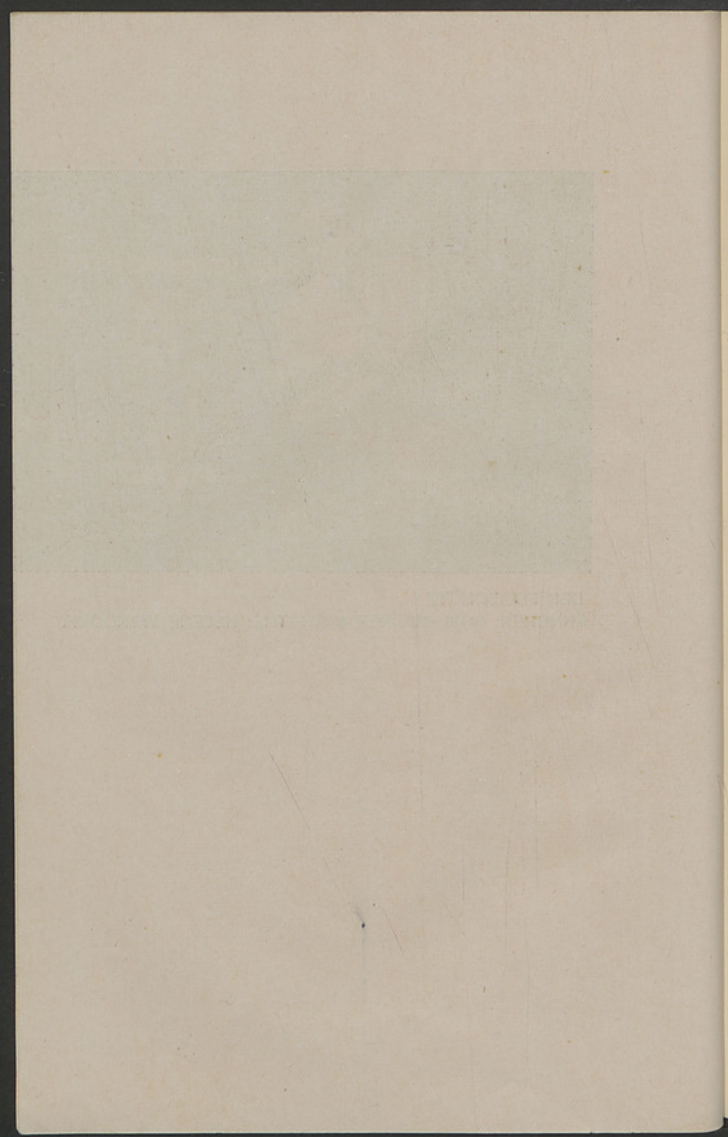
DAS LEBENSLÄNGLICHE KIND

MARTHA LANGS ● ROBERT LOSSEN ● CLÄRE RUEGG





DER FREISCHÜTZ
ÄNNCHEN: SUSI GMEINER • AGATHE: HELENE WENDORFF



Meister das Tänzerische fast immer ins Transzendente gesteigert erscheint.

Die Kraft der sinnenden Seele hat Formen geschaffen, die dem Romanen nur gelingen, wenn er das Artistische als Selbstzweck überwindet und die gewichtige Grenze zwischen Werkzeug und Werk überschreitet.

Und das ist hier geschehen.

Wilhelm Schmid-Scherf

(Aus einer Studie über: das Tänzerische in der Kunst)

CARMENS ENDE

... Ich holte mein Pferd, ließ sie hinten aufsitzen, und so ritten wir den ganzen Rest der Nacht dahin. Bei Tagesanbruch machten wir an einer einsam gelegenen Venta halt, nicht weit von der Klausen eines Einsiedlers. Hier sagte ich zu Carmen:

„Höre mich; ich will alles vergessen; ich will nichts mehr mit dir davon sprechen; aber schwöre mir eins: daß du mir nach Amerika folgen und dich dort ruhig verhalten willst.“

„Nein!“ rief sie trotzig; „ich will nicht nach Amerika gehen, ich fühle mich hier ganz wohl.“

„Doch wohl, weil du Lukas nahe bist: eber bedenke wohl, wenn er wieder gesund wird, so soll er wahrhaftig keine alten Knochen bekommen. Im übrigen, warum soll ich mich an ihn halten? Ich bin es müde, alle deine Liebhaber zu töten — dich will ich töten.“ Sie blickte mich fest mit ihren wilden Augen an und sagte:

„Ich habe es mir immer gedacht, daß du mich noch töten wirst. Das erstemal, als ich dich sah, war ich gerade an der Türe meines Hauses einem Priester begegnet. Und diese Nacht, als wir Cordova verließen, hast du nichts gesehen? Ein Hase ist unter den Füßen deines Pferdes über den Weg gelaufen. So ist es bestimmt.“

„Carmencita, liebst du mich nicht mehr?“ fragte ich sie.

Sie antwortete nichts. Sie saß mit gekreuzten Beinen auf einer Matte und zog mit ihrem Finger Linien in den Sand...

„Carmen“, sagte ich zu ihr, „willst du mit mir gehen?“

Sie erhob sich, goß die Schüssel aus und nahm ihre Mantilla auf den Kopf, als sei sie bereit, mitzugehen. Mein Pferd wurde vorgeführt, sie setzte sich hinten auf, und wir entfernten uns.

„So“, sagte ich zu ihr nach einer Strecke Weges, „du willst also mir folgen, meine Carmen, nicht wahr?“

„Ich folge dir in den Tod, ja; aber ich will nicht mehr mit dir leben.“

Wir befanden uns in einer einsamen Schlucht; ich hielt mein Pferd an.

„Also hier!“ sagte sie, und mit einem Satze war sie auf dem Boden. Sie nahm ihre Mantilla, warf sie zu Füßen, stand unbeweglich da, eine Faust in der Hüfte, und blickte mich fest an:

„Du willst mich töten, ich sehe es wohl“, sagte sie, „so ist es bestimmt; aber du wirst mich nicht zum Nachgeben zwingen.“

„Ich bitte dich“, sprach ich zu ihr, „sei doch vernünftig; höre mich! Alles Vergangene ist vergessen, dennoch — du weißt es ja — du bist es, die mich zugrunde gerichtet hat. Deinetwegen bin ich ein Dieb und ein Mörder geworden. Carmen, meine Carmen, laß mich dich retten und mich mit dir.“

„José“, antwortete sie, „du bittest um Unmögliches. Ich liebe dich nicht mehr; du dagegen liebst mich noch, und deshalb willst du mich töten. Ich könnte dir wohl noch irgendeine Lüge vormachen, ich will mir dazu die Mühe nicht nehmen. Alles ist aus zwischen uns. Als mein Rom hast du das Recht, deine Romi zu töten. Aber Carmen wird immer frei sein. Als Calli ist sie geboren, und als Calli wird sie auch sterben.“

„Du liebst also Lukas?“ fragte ich sie.

„Ja, ich habe ihn einen Augenblick geliebt, wie ich dich geliebt habe, weniger vielleicht als dich. Jetzt liebe ich nichts mehr, und hasse mich, weil ich dich geliebt habe.“

Ich warf mich ihr zu Füßen, faßte ihre Hände und bedeckte sie mit meinen Tränen. Ich rief ihr alle glücklichen Augenblicke, die wir zusammen verlebt hatten, ins Gedächtnis zurück. Ich erklärte mich bereit, um ihr zu gefallen, Räuber zu bleiben. Alles, alles bot ich ihr, wenn sie mich nur wieder lieben wolle!

Sie aber sagte:

„Dich noch lieben ist unmöglich. Mit dir leben will ich nicht.“ Da ergriff mich die Wut. Ich zog mein Messer. Wenn sie nur Furcht gezeigt und mich um Gnade gefleht hätte, aber dieses Weib war ein Dämon.

„Zum letzten Male“, rief ich, „willst du bei mir bleiben?“

„Nein, nein! und wieder nein!“ rief sie, auf den Boden stampfend, zog einen Ring, den ich ihr gegeben hatte vom Finger und warf ihn in das Dickicht.

Da stach ich sie zweimal. Beim zweiten Stiche stürzte sie lautlos zusammen. Noch glaube ich, ihr großes schwarzes Auge zu sehen, wie es mich starr anblickte. Dann wurde es trübe und schloß sich. Ich stand wohl eine gute Stunde vernichtet vor dieser Leiche. Dann fiel mir ein, wie Carmen mir oft gesagt hatte, sie möchte gerne in einem Gehölze begraben sein. Ich grub ihr mit meinem Messer ein Grab und legte sie hinein. Lange suchte ich nach dem Ringe und fand ihn schließlich. Ich legte ihn mit einem kleinen Kreuz neben ihr in das Grab. Vielleicht habe ich Unrecht getan. Dann bestieg ich mein Pferd, ritt im Galopp nach Cordova und gab mich dem ersten besten Wachtposten zu erkennen. Ich habe angegeben, daß ich Carmen getötet hatte, aber ich habe nicht angeben wollen, wo ihr Körper ruht. Der Eremit war ein frommer Mann; er hat für sie gebetet! Er hat eine Messe für ihre Seele gelesen Armes Kind! Die Zigeuner tragen die Schuld daran, denn sie haben sie so erzogen.

(Aus Prosper Mérimées Novelle)

KLEINE AUSKUNFT ÜBER MICH SELBST

(Zur Uraufführung von Hans Balzers Komödie „Das Loch im Zaun“)

Eigentlich bin ich wohl ein verhinderte Schauspieler, denn der Drang zum öffentlichen Auftreten lag mir schon früh im Blute. Bereits im Alter von sechs oder sieben Jahren gab ich meiner damaligen Umwelt, einem Dörfchen in der Lüneburger Heide, das Schauspiel meines künstlerischen Debuts, dessen Verfasser allerdings als unrühmlich in jeder Weise zu bezeichnen ist. Die Sache ereignete sich nämlich in einem dürftigen Wanderzirkus, der in unser Dorf eingekehrt war. In einer Pause suchte der dumme August zwei Kinder, die ihm in einer seiner Szenen darstellerisch behilflich sein sollten. Das war nun eine Gelegenheit, die ich mir unmöglich entgehen lassen konnte, denn man darf ein Stichwort nicht verpassen, wenn man schicklich auf die Bühne will.

Etwas erregt stand mein Kumpan und ich — er ist übrigens auch der Kunst verfallen, die er heute trompetender Weise auf den Tanzmusiken der Heimat ausübt — hinter den ärmlichen Zirkuswagen und fieberten unserem Auftritt entgegen, über dessen Art wir übrigens nur äußerst magere Anweisung erhalten hatten. Das würde sich schon finden, meinte August.

Und als der große Augenblick kam und wir beide in der Manege erschienen — schon das bloße Auftreten brachte uns einen dröhnenden Heiterkeitserfolg — da war es für mich in der Tat nur ein Augenblick, denn meine Mutter, auf der Dorfstraße lustwandelnd, um im Vorbeigehen einen Blick auf das durch keinerlei Zeltwände geschützte zirzensische Unternehmen zu werfen, sah zu ihrem nicht geringen Schrecken plötzlich den hoffnungsvollen Sprößling im Mittelpunkt der etwas schadenfroh gefärbten Aufmerksamkeit des dörflichen Publikums, das an dieser ungewöhnlichen Situation, den Schulmeisterssohn als Mitglied einer wandernden Artistentruppe sich produzieren zu sehen, einen etwas pikanten Reiz fand.

Nun kam, was kommen mußte: die empörte Mutter stürzte heran und zog mich, meine künstlerischen Aufgaben für nichts erachtend, höchst persönlich und körperlich in die gesittete Bürgerlichkeit zurück. So war also diesem ersten Traum ein schnelles und schimpfliches Erwachen gefolgt.

Das zweite Auftreten ließ übrigens nur ein paar Jahre auf sich warten und trug bereits einen legitimeren Charakter. Ich war inzwischen auf die hohe Schule in Lüneburg übergesiedelt und war als wohlbestallter Quintaner dazu ersehen worden, bei dem feierlichen Aktus zu Kaisers Geburtstag durch den Vortrag des Gedichtes „Joachim Hans von Zieten“ etwas zur künstlerischen Ausgestaltung beizutragen. Das war ja nun alles ganz gut und schön. Ich hatte meinen Text gehörig intus, und das mit der richtigen Betonung, das sollte auch wohl klappen. Wenn bloß die Zuckerkiste nicht gewesen wäre! Auf die mußte ich nämlich steigen, weil ich sonst nicht über das Rednerpult weggucken konnte. Vor mir war aber ein langer Primaner dran gewesen mit einer langen Festrede, der die Kiste mit elegantem Schwung wegbeefördert hatte.

Und als ich nun das Pult betrat, da sah man nur meinen Schopf ein wenig herausragen. Und wie die Leute so sind, das kam ihnen furchtbar komisch vor. Die ehrwürdige Aula dröhnte vor Lachen, das sich noch verstärkte, als ich nach einem Augenblick gänzlichen Untertauchens — ich angelte mir die Kiste wieder ran — plötzlich in voller Größe in der Oberwelt erschien. Und dabei sollte ich nun ein ernstes Gedicht vortragen!

Ich habe aber damals bereits eine bemerkenswerte Podiumsicherheit bewiesen. Ich ließ mich nicht aus der Fassung bringen, sondern schnurrte mein Gedicht, nachdem die Wellen der Heiterkeit verebbt waren, stramm herunter und las am nächsten Morgen stolz meinen Namen — mit einer großen Belobigung natürlich — im Blättchen.

Wie wäre es mit der Kunst? Ein schöner Beruf!

Na ja, zunächst hatte das noch ein Weilchen Zeit. Es kam die lange Reihe der Schuljahre, an denen das bemerkenswerteste die stets im heimatlichen Dorfe verbrachten Ferien waren, es kam eine Anzahl von Semestern an drei Universitäten und in drei Fakultäten — nur die Medizin habe ich ausgelassen — und es kam der Krieg. Etwas mühsam kletterte ich die militärische Stufenleiter hinauf und stand im Dezember 1918 da als Leutnant und sonst gar nichts.

Wie wäre es mit der Kunst? Ein schöner Beruf! Was hinderte mich, die seiner Zeit in der Quinta abgebrochene künstlerische Tätigkeit wieder aufzunehmen?

Eine Weile pendelte ich zunächst noch hin und her zwischen allerhand Berufen meist redaktioneller Art, bis mich ein hilfsbereiter Zufall mit den Werken Wilhelm Buschs in nahe und immer nähere Berührung brachte. Warum sollte man sich nicht als Buschrezitator durch das Leben schlagen können? Zwar hatte mir, als ich noch elf Jahre alt war, bei Gelegenheit ein Arzt in den Hals geguckt und bedenklich zu meinem Vater gesagt, ich dürfe nie in einen Beruf gehen, in dem ich etwa viel zu sprechen hätte, denn mein Kehlkopf sei, gelinde gesagt, keine sehr saubere Arbeit. Das wäre noch besser, sich von etwas bange machen zu lassen! Ich stellte mir mein Programm zusammen und trat auf. Nachdem die ersten paar Liter Schweiß in den Künstlerzimmern vergossen waren, ging die Sache gut: mehr als zehn Jahre schon bin ich ein ausgezeichnete(r) Kunde der Reichsbahn; etwa siebenhundert Buschabende habe ich hinter mir.

Aber das Theater, das Theater! Mit einem Auge habe ich immer dahin geblinzelt und hätte manchmal gern den schwarzen Podiumsanzug gegen ein buntes Bühnenkostüm vertauscht. Aber das ist nun nicht so leicht zu machen; in einen derartig in sich geschlossenen Organismus bricht man nicht so ohne weiteres von außen ein. Was soll man machen? Nun, geht's nicht als Schauspieler, vielleicht geht's als Autor.

Hans Balzer

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmäonatlloh. Herausgeber: Friedrich Slems. Verantwortlich für die Schriftleitung: Joachim Kläiber. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Wilhelm Rode, Stettin. Jahresmindestauflage 1934/35 40000. Verlag: Pommerscher Zeitungsverlag GmbH., Stettin. Druck: F. Hessenland GmbH., Stettin. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.

