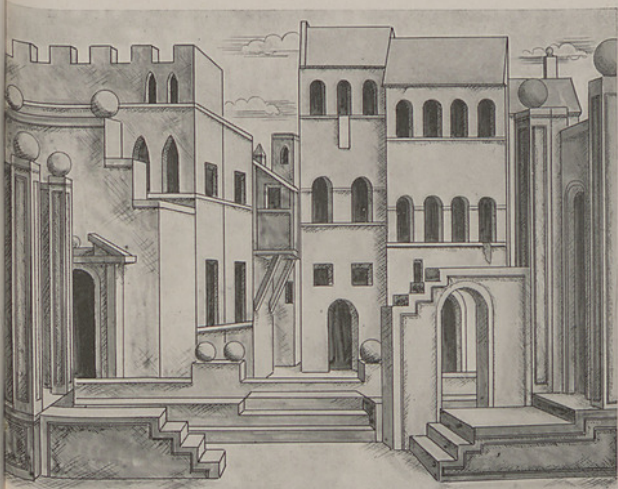


SPIELZEIT
1934/35

STADTTHEATER STETTIN

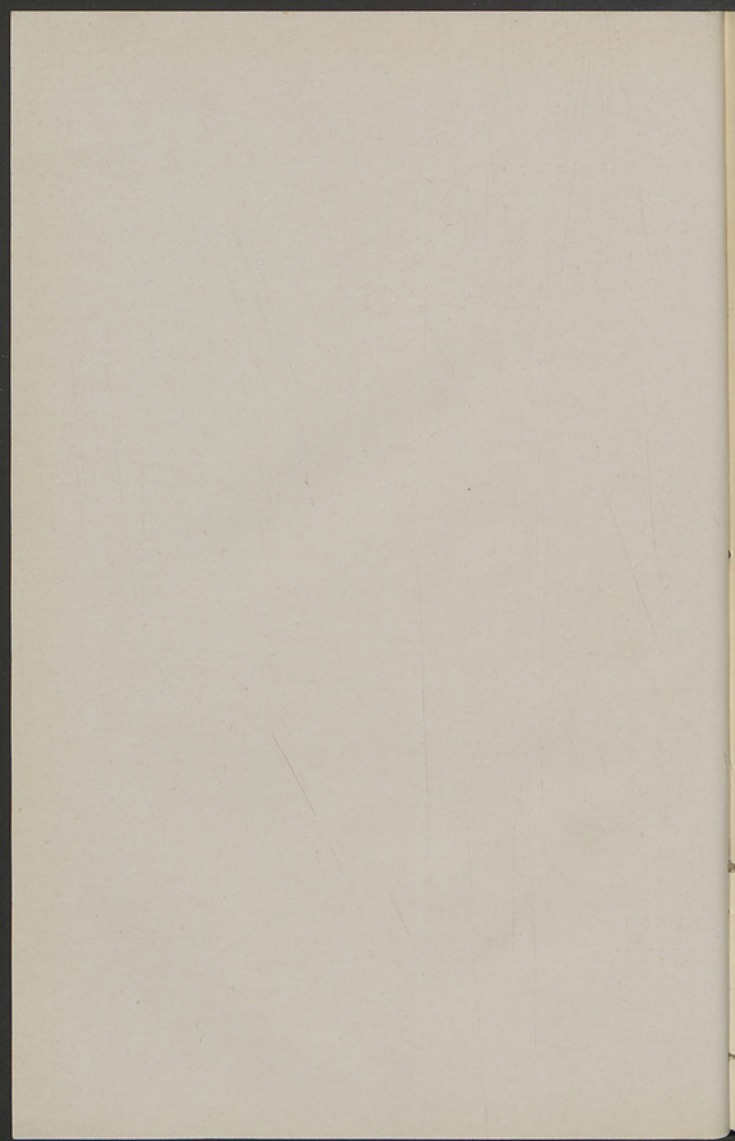


ZWEIERLEI MASS

ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

HEFT

5





BEMERKUNGEN ZUM OPERNLIBRETTO

Die Geschichte des Opernlibrettos ist eine Kriegsgeschichte. Um das Strategische dieses Krieges genauer zu bezeichnen: es handelt sich um einen regelrechten Zweifrontenkrieg, also eine Art von Krieg, dessen besondere Gefährlichkeit weniger darin besteht, daß man auf beiden Seiten unterliegen könnte, als daß man abwechselnd hier siegt, dort unterliegt, hier unterliegt, dort siegt, bis man zwischen den Fronten allmählich zerrieben ist — ganz gleich, wie oft und wie gut man gesiegt hat.

Auf der einen Seite hat sich das Opernlibretto als dramatisches Gebilde der Literatur gegenüber zu verantworten, auf der andern Seite hat es, als textlicher Vorwurf, die Ansprüche der Musik zu befriedigen. Dort soll es sich als Form erweisen, während es hier wieder Stoff sein muß. Es soll schöpferisch sein, aber da, wo die Arbeit aus ihrer Idee die schöpferische Lust ziehen möchte, soll es verzichten und sein Ausdrucksrecht an den Ton abtreten. Es soll mit Anteilnahme gelesen werden, aber der Leser soll nach der Lektüre noch Wünsche offen behalten, damit er gelockt wird, sich diese Wünsche von der Musik erfüllen zu lassen. Das Opernlibretto müßte, da es zu seinem Dasein zwei Gesichter braucht, ein Gott sein, wenn es sich nicht einen Zwitter schimpfen lassen will.

Ein schwieriges Schicksal? Aber das Libretto hat ja noch nicht einmal sein eigenes Schicksal, sondern es teilt nur das Schicksal seiner Herrin, der Oper, oder noch besser: es nimmt den dunkleren Teil dieses Schicksals auf sich und tritt den helleren an die Musik ab. Dann und wann aber will es — die typische Rache des Entwurzelten — noch untergeordneter sein, als es gemacht wird, und während es in den Abgrund springt, hat es sich im letzten Augenblick noch an die Musik geklammert und reißt sie mit hinab... eine verschollene Oper mehr oder weniger, was macht das? Für die Zusammenstellung unserer Opernspielpläne reicht eine Auslese (oder sagen wir vorsichtiger: eine Auswahl) aus einer dreihundertjährigen Produktion völlig aus, jedenfalls doch so lange, bis

sich aus der Weiterentwicklung die wertbeständigen Werke herausgesiebt haben.

Das Libretto also sitzt, gewissermaßen von Natur, zwischen zwei Stühlen — den einen, besonderen Teil des echten Musikdramas ausgenommen, dem es gelingt, die Stühle der Literatur und Musik so weit zusammenzuschieben, daß sich ohne weiteres ein dritter Platz ergibt. Man hat zwar diese Zwischenstellung des Librettos eine Schlüsselstellung nennen wollen, aber das Lebendigsein vieler Opern mit offenbar schlechtem und der Untergang so mancher Oper mit gutem Libretto stellt dessen Wichtigkeit doch einigermaßen in Frage. Wie ich denn überhaupt glaube, daß die Sprache sich nur in ihren einfachsten Artikulationen ganz und gar in die Musik auflösen, mit der Musik verschmelzen kann, dann nämlich, wenn sie kreatürlich und elementar ist. Das echte Volkslied, bei dem Text und Musik gleich so verwachsen sind, daß die Priorität nicht mehr festzustellen ist, wäre das eine Beispiel, der ekstatische Ausbruch von Liebe, Not, Zorn, Haß, Verzweiflung und Lebenslust wäre das andere. Die Mitte zwischen diesen beiden Extremen der Noch-und-Wieder-Kreatürlichkeit, diese Mitte, wo der praktische Verstand herrscht, widerstrebt der großen Gefühlsträgerin Musik. Daher wirkt denn auch das Rezitativ, ob es nun offen zwei Musiknummern aneinanderkittet oder in der durchkomponierten Oper heimlich untergeschoben wird, fast immer musikwidrig. Über gesungene Botenmeldungen, Briefe, Protokolle und Tagesnachrichten scheint auch die ernsthafteste Musik leise zu lächeln.

Aber das unmögliche Kunstwerk der Oper wird solange möglich sein, als es die Möglichkeiten zu Schönheit und Größe birgt, und daher muß sich das Libretto entscheiden. Das „Zurück zur Literatur“, das in der jüngeren Produktion überall zu spüren war, hat sich schlecht bewährt. Alle sogenannten Literaturopern sind müde Kinder, die kaum ihre Taufe überleben.

Auch die berühmteste Verbindung zwischen Literatur und Musik, die Verbindung Hofmannsthal-Strauß, hat bei aller vortrefflichen Absicht den experimentellen Charakter nie verloren, und wenn Oskar Bie schon anlässlich des „Rosenkavaliers“ meinte, daß sich Literatur und Musik bisweilen freundlich ihre Köpfe einschlugen, so mußte er anlässlich der „Frau ohne Schatten“ und der „Ägyptischen Helena“ von tödlicher Haßliebe sprechen. Ist nicht Schikaneders aus lauter Effekten zusammengeschriebenes Zauberflötenstück immer noch ansprechender und brauchbarer als die symbolbehängte, ästhetisch aufgeplusterte „Frau ohne Schatten“, die so gern eine neue Zauberflöte geworden wäre?

Das Genie wird immer tun, was es nicht lassen kann, und es wird recht tun. Aber für den talentaren Durchschnitt, der an den laufenden Repertoiren der Operbühnen einen wesentlichen Anteil hat, wird es besser ausgehen, wenn die Poesie „der Musik gehorsame Tochter“ bleibt. Schopenhauer meint: „Bei einer Oper müßte eigentlich die Musik zuerst da sein, und der Text müßte dann dazu komponiert werden.“ Praktisch ist diese Reihenfolge nicht möglich,

aber theoretisch, in der Bestätigung der musikalischen Hegemonie, stimmt's.

•

Mozart sprach von der gehorsamen Tochter der Musik, nicht von der Magd. Obgleich er im Sinne der italienischen Oper absoluter Musikherrscher ist, denkt er sich den Librettisten nicht als servilen Handlanger, sondern als Familienmitglied. Seine Autorität über den Textdichter, die er unbedingt anerkannt wissen will, ist künstlerisch und menschlich weit entfernt von jener Knechtung etwa, die Meyerbeer seinen Textlieferanten auferlegte. Mozart, dieser Künstlermensch sondergleichen, empfand instinktiv, was Wagner hundert Jahre später bewußt formulierte, daß nämlich der Musiker vom Dichter den Menschen erwarte und nicht „vom Mechaniker den Gliedermann“.

Indem sich also das Libretto der Musik ausliefert, braucht es die Dichtung durchaus nicht zu verraten. Es muß nicht notwendig Kitsch oder verwirrter Unsinn werden, um die verlogene Folie abzugeben für die Wahrheiten der musikalischen Aussage. Denn die Verlogenheit ist nie, nie eine Folie für die Wahrheit, sondern immer ihr strenger Gegensatz. Noch nie ist eine Opernmusik um das besser geworden, was das Opernbuch schlecht war; sondern die Lüge oder Schwächlichkeit des Buches ging unmerklich durch den Musiker hindurch in seine Musik ein und zog auch diese herunter.

Nein: der Dichter im Librettisten verliert sich nicht, sondern bescheidet sich. Er wird wortkarg . . . , und hat in dieser Wortkargheit den Beweis seiner Größe, seiner Kraft zu geben! Ist es da überhaupt noch denkbar, daß er der literarisch-dramaturgische Laufjunge des Musikers werden könnte? Er gehorcht doch einfach dem Genius, dem auch der Musiker gehorchen muß, das Gesetz der Kunst steht über beiden, genau so wie über Mutter und Tochter das Gesetz der Familie und der Generationen steht! Sich selbst kann man immer und überall verlieren, in der Heimat und in der Fremde; aber wer sich in der Fremde bewahrte, bringt eine neue Festigkeit mit in die Heimat zurück.

Der Dichter wage einen Operntext! Geht er als Dichter daraus hervor, so weiß er, daß er sich selbst so nennen darf.

•

Menschen zu schaffen ist der Dichter da, Menschen zu schaffen auch der Textdichter. Die dramaturgischen Probleme bleiben daneben bestehen, das Handwerk stellt seine Forderungen, die man nicht übergehen kann, die Tatsache, daß die Menschen der Oper singen, verlangt vom Wortarbeiter eine Sprachbehandlung, die gelernt sein will — kurz: Talent und Fleiß sind hier wie überall selbstverständlich. Aber nicht die Theatralik ist als erstes vom Textdichter zu fordern, nicht Handlungsfülle und massige Situationen, nicht überraschende Wendungen und Spannungsreichtum, sondern die Gestaltung von wirklichen, lebendigen, atmenden, leidenden und sich freuenden Menschen, ganz gleich, ob diese

Menschen vor oder in unserer Zeit leben, ob sie aus der Sage stammen oder von der Straße genommen sind. Wagner wollte den „lebendigen Organismus einer menschlichen Handlung“, was in Verdis naiver Ausdrucksweise lautet: „Kein Schaustück, sondern ein von Empfindung getragenes Sujet!“ Pfitzner sucht von jeher nach diesem tiefmenschlichen Text, und es ist sein tragisches Schicksal, daß er, der vielleicht einzige Bewahrer des Musikdramas, diese Suche nur selbst und nur ein einziges Mal zum letzten Gelingen führen durfte, im „Palestrina“. Ist der „Fidelio“ etwas anderes als der verzweifelte Versuch, den singenden Menschen gegen den Opernsänger durchzusetzen? Ein Versuch, den Wagner später mit aller Konsequenz fortsetzte und bis zur tatsächlichen Schaffung eines neuen Sängertyps zu Ende führte, nämlich desjenigen Sängers, der „ein künstlerisch Menschen darstellender Mensch“ ist. Es ruft aber niemand nach dem Menschen-darsteller, der nur eine Stimme für seine Arien und Ensembles braucht.

Ich glaube nicht an die „Tosca“ und „Hugenotten“, nicht an die Brutalhandlungen d'Alberts und die Schauerromantik Marschners, ich glaube noch nicht einmal an den jungen Verdi, eben darum, weil ich an den Verdi des „Othello“ und des „Falstaff“ glaube. Dauernd leben wird in der Oper, wie in der dramatischen Kunst, wie in der Kunst überhaupt, nicht das Ausgeklügelte, sondern das Gewachsene, nicht das Gehäufte, sondern das Einfache, nicht das Laute, sondern das still Eindringliche, nicht die Handlung, sondern die Handelnden. Wenn aber das der Fall ist, so mag es gleich sein, ob das Kunstgebilde Oper oder Musikdrama heißt, ob es naiv empfangen oder bewußt erarbeitet wurde, ob es vom Dichterkomponisten allein herrührt oder vom Textdichter und Tondichter als zwei Brüder in Apoll.

Wenn das Werk lebt, immer wieder aus sich selbst erfrischt, gibt es keine Fragen mehr.

Herbert Scheffler

WOLF-FERRARI

„Wenn ich sehe, wie viele Menschen durch die Härte des Lebens die Möglichkeit zur Freude verlieren, muß ich die Kunst unbedingt als eine Art des Balsams gegen dieses Uebel ansehen, eine Verjüngungskur für jene, die frühzeitig alt werden, eine Erheiterung für die Traurigen oder für jene, die nicht selbst Freude schaffen können....“

Wolf-Ferrari

Wolf-Ferrari: ein urdeutscher und ein uritalienischer Name, verbinden sich hier zum Träger einer Wesenheit von einer ganz seltenen, ganz besonderen, ja, völlig einmaligen Art, an welcher die beiden im Doppelnamen sich andeutenden Kulturen, romanische und germanische, uns geradezu hälftig gleichmäßigen Anteil zu haben scheinen. Ermanno Wolf-Ferrari, der große deutsch-italienische Komponist, ist väterlicherseits ein Sproß aus gutem, alten badisch-pfälzischen Geschlecht, der Sohn jenes der deutschen

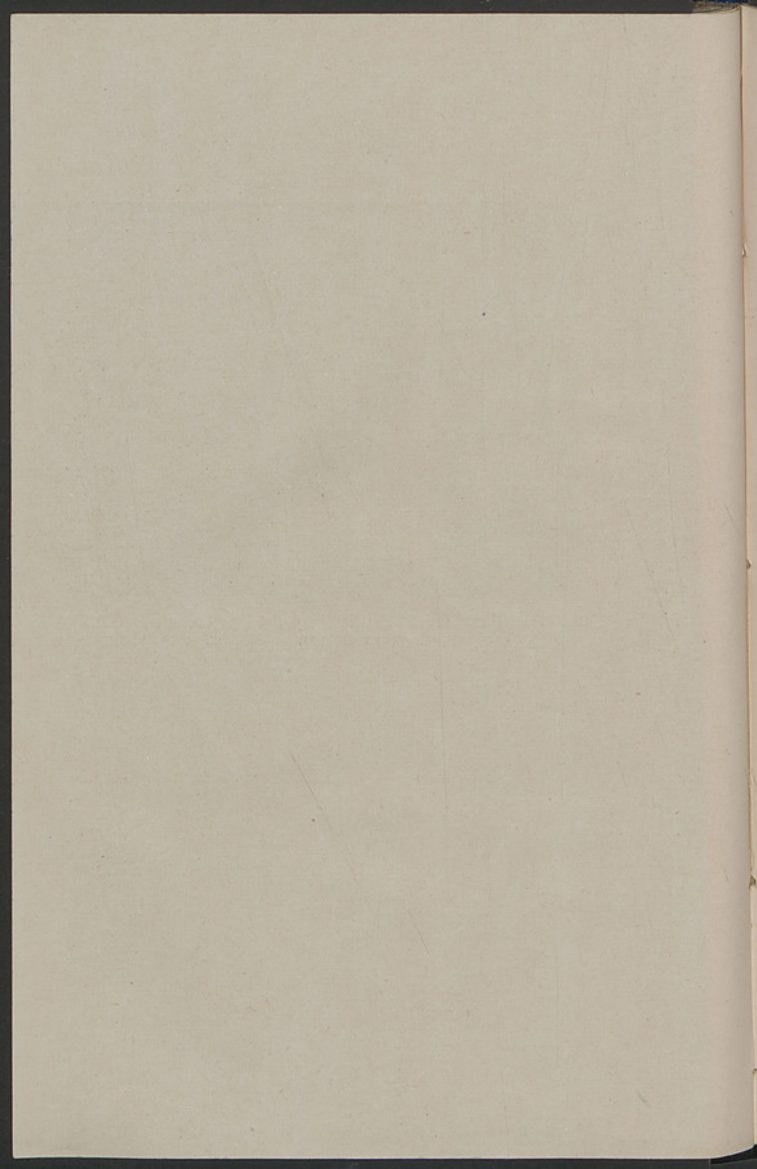


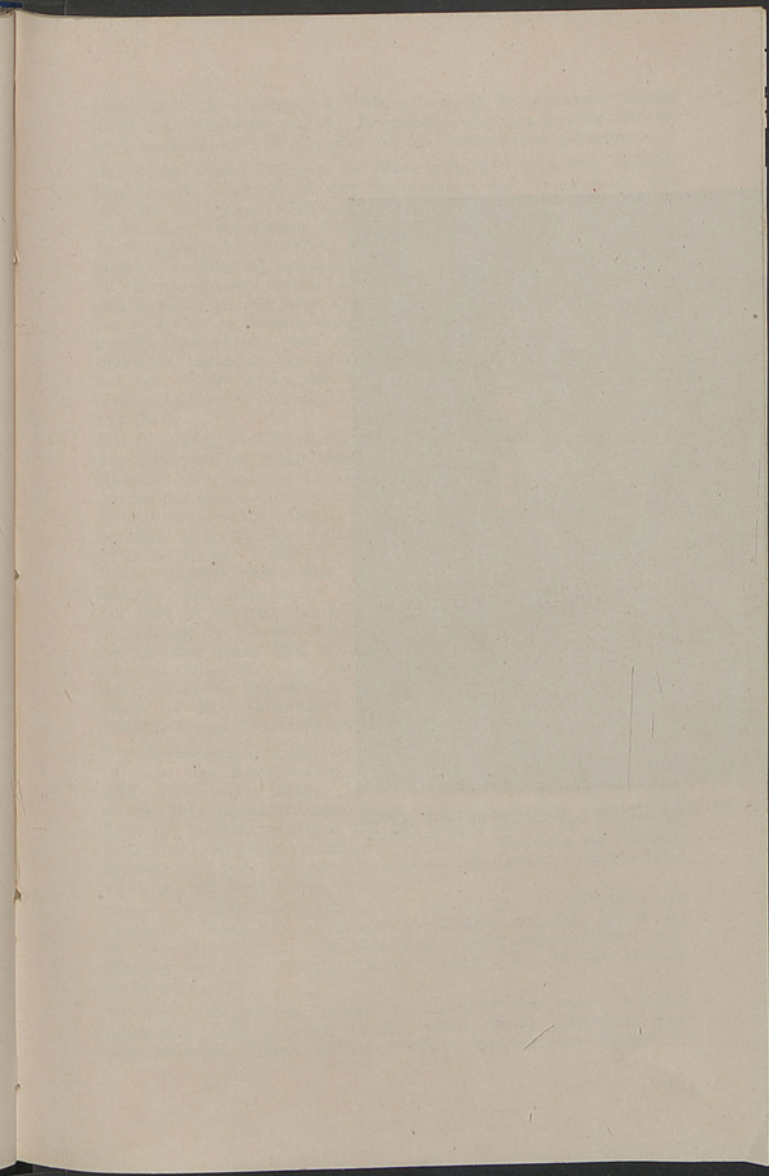
ERMANNO WOLF-FERRARI

2. BILD · ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

DIE VIER GROBIANE

INSZENIERUNG JOACHIM KLAIBER







MARIE-LUISE SCHILP u. WILHELM SCHMID-SCHERF
in „CARMEN“

Malerromantik angehörigen, 1842 geborenen Kunstmalers August Wolf aus Weinheim an der Bergstraße, von Mutterseite her ist er Venezianer und in Venedig am 12. Januar 1876 geboren.

Der Junge wuchs bis zum 15. Jahre ganz in Italien auf, vielfach künstlerisch angeregt in der Atmosphäre des Vaterhauses wie von der ihn umgebenden zauberisch schönen Natur. Welche der zahlreichen ästhetischen Neigungen sich bei ihm bis zur Macht der künstlerischen Berufung durchsetzen möchte, ob der Bildhauer, Maler, Musiker, Schriftsteller, ja selbst Schauspieler schließlich die Oberhand unter diesen Fähigkeiten gewinnen würde, das mochte und mußte zunächst ganz unklar bleiben. Aber etwas macht sich um so früher in diesem äußerlich als Vollitaliener aufwachsenden Jungen bemerkbar: das väterliche Geisteserbe treibt ihn von frühester Jugend an zur Beschäftigung mit deutscher Kunst, zumal mit der Musik seines ihm vorläufig noch unbekannten „Vater“-landes. Und zwar nun gleich mit der strengsten und deuschesten, mit Bach.

Mit 16 Jahren wird Wolf-Ferrari Schüler der Münchener Akademie der Tonkunst bei Rheinberger. Mit 19 Jahren, 1895, ist er schon Dirigent einer großen Chorvereinigung in Mailand, dann lebt er wieder für einige Jahre zum größeren Teil in dem ihm zur zweiten Heimat werdenden München. Die ersten musikalischen Arbeiten bereiten sich für die Öffentlichkeit vor: ein erstes Chorwerk „Thalita Kumi“ („Die Tochter des Jairus“), die so ganz unter Bachs Einfluß steht, daß die Italiener nichts damit anfangen können, und seine erste Oper „Aschenbrödel“ („Cenerentola“), die 1900 in Venedig durchfällt, aber 1902 bei der deutschen Uraufführung in Bremen schon auf ihn aufmerksam werden läßt. Im gleichen Jahre 1902 ist der Fünfundzwanzigjährige mit einem zweiten Chorwerk: „La Vita Nuova“ (nach Dante) in der ganzen internationalen Musikwelt durchgesetzt, einem Oratorium von einer im 20. Jahrhundert bis jetzt noch nicht übertroffenen Schönheit und Großartigkeit.

Der Sechszwanzigjährige wird Enrico Bossis Nachfolger als Direktor des Konservatoriums in Mailand und bleibt 7 Jahre, 1902—1909, Leiter dieses „Liceo Benedetto Marcello“, von wo ab er, bis zum heutigen Tage, freier und unabhängiger Herr seiner Zeit und Arbeit geworden ist, die ihm meist in der Umgebung Münchens, auf seinem schönen Besitztum in Krailling bei Planegg, festhält und von Zeit zu Zeit wieder gen Süden, nach Mailand, Venedig und Rom treibt.

Schon ein Jahr nach der „Vita Nuova“ ist Wolf-Ferrari ein berühmter Mann der deutschen Opernbühne, seit dem Abend des 27. November 1903, wo im Münchener Residenztheater die Uraufführung der „Neugierigen Frauen“ unter Felix Mottls Leitung stattfand.

Mit den „Neugierigen Frauen“ ist geradezu eine neue Form der komischen Oper geprägt worden, trotz Verdis gleichfalls vom künstlerischen Geist zweier Völker befruchteten köstlichen

„Falstaff“ — eine Form, wie sie zwar kaum berufen sein kann, Schule zu machen, weil sie dafür doch zu innig mit der individuellen Persönlichkeit und der rassistischen Eigenart ihres Schöpfers verknüpft ist. Inmitten des deutschen Musik-Verismo: des d'Albert'schen „Tiefland“ einerseits, der Richard Strauß'schen „Salome“ andererseits — dies waren die beiden anderen Siegerwerke des deutschen Opernspielplans jener Jahre — stand dieses zarte, liebenswürdige, melodiose Musik-Lustspiel nach Goldoni, den dieser gebildete und grundgescheite, universell kultivierte Künstler damit ganz nebenbei gleichzeitig indirekt auch für die deutsche Schauspielbühne wiederentdecken half, wo später geradezu eine Goldoni-Renaissance einsetzte.

Sie wurde von Wolf-Ferrari vom Musikalischen her aufs glücklichste vorbereitet. Auf die „Neugierigen Frauen“ folgte ein zweites Meisterwerk, ebenfalls nach einer Vorlage des gleichen venezianischen Meisters: „Die vier Grobiane“, noch melodioser und kräftiger im Stil, das ebenfalls in der Münchener Staatsoper am 19. März 1906 seine Uraufführung erlebte, dann mit selbsterfundenem, aber quasi goldonisierendem Text das köstliche Einakt-Intermezzo „Susannes Geheimnis“ (1911), eine komische Oper nach Molière „Der Liebhaber als Arzt“ (1913), endlich nach dem Kriege nochmals zwei Goldoni-Opern: „Das Liebesband der Marchesa“ (Uraufführung in Venedig und Dresden im Frühjahr 1925) und die „Schalkhafte Witwe“ (Uraufführung März 1931 in Rom). Dazwischen und danach steht u. a. eine spätveristische Oper „Der Schmuck der Madonna“ (1912), ferner eine romantisch-religiöse Oper „Das Himmelskleid“ und eine romantisch-realistische Oper aus englischem Renaissance-Milieu „Sly“ — sein in Deutschland erfolgreichstes Nachkriegswerk (Uraufführung in Dresden, Oktober 1928). Dazu kommen wertvolle Kammermusikwerke (u. a. eine Kammersymphonie) und eine überaus gelungene Neubearbeitung der wunderbaren Mozartschen opera seria „Idomeneo“.

Was uns hier noch mit ein paar Sätzen beschäftigen soll: das ist der eigentlichste und persönlichste Wolf-Ferrari, der Schöpfer der Lustspiel-Opern, der Goldoni-Vertoner, der mit einer so frohgesinnten und frohstimmenden Musik die bunte Welt der lustigen und listigen Weiber von Venedig heraufbeschwört. Wolf-Ferrari hat der Sehnsucht einer von schwerster musikalischer Problematik mißverstehender Wagnerepigonon mehr zerquälten als gehobenen Zuhörerschaft Ausdruck gegeben, köstlichen musikalischen Ausdruck, indem er zunächst neuen Stoffgebieten — das hieß in diesem Falle: alten und ewigen, nämlich dem italienischen Rokoko — sich zuwandte, die Melodik wieder in ihre Rechte einsetzte und radikal mit dem großen Orchester-Apparat brach. Es ergab sich geradezu wieder ein Kammermusikisieren. Aber das „Zurück zu Mozart“ war nichts weniger als ein einfaches Übernehmen alter Formen. Nein, Wolf-Ferrari ist ein durch und durch modern geschulter Musiker auch in seinen Lustspielopern, der nicht die Zeit künstlich und archaisierend rückwärts schraubt, sondern als Sproß einer ausgesprochen dramatisch-musikalischen Epoche sich

gelegentlich auch dem Einfluß Richard Wagners nicht verschließt, so deutlich seine bewußte Abkehr vom Stile des gewaltigen Bayreuther Meisters in jedem Takt, ja einfach in der Grundlinie seines lustspiel-musikalischen Schaffens mit seiner Bevorzugung des vokalen vor dem instrumentalen Element spürbar wird. Diese Musik ist so geistvoll wie sie warmherzig ist. Sie hat den köstlichsten und originellsten musikalischen Witz und besitzt die Fülle gemütvollsten Humors. „Er schreibt wie ein Italiener und empfindet wie ein Deutscher“, schrieb kürzlich ein feinsinniger Münchener Musikkritiker. Er ist ein großer Schüler der großen Meister der Buffo-Oper von Mozart bis Rossini und selber ein ganz seine eigene Sprache sprechender, von persönlichen Einfällen übersprudelnder Meister, dessen Parlandostil aus dem alten Secco-Rezitativ einen wunderbar lebendigen orchestral untermalenden musikalischen Sprechstil ableitet und der andererseits das einfache Lied so gut beherrscht wie den kompliziertesten Ensemble-Satz.

Wolf-Ferrari ist ein Musiker-Philosoph voller Anmut, voll innerlicher Heiterkeit, voll liebenswürdigster Empfindung, voll ansteckendem, ja mitreißendem Optimismus — und darum gerade in unseren Tagen gewiß wieder innigst willkommen und nicht mehr zu entbehren.

Ernst Leopold Stahl

GOLDONI ÜBER DIE STEGREIFKOMÖDIE

(Goldonis Komödie „I Rusteghi“ bilden die textliche Vorlage zu Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane“)

Das Lustspiel, das von jeher das Lieblingsschauspiel aller Kulturvölker gewesen, hat das Schicksal der Künste und Wissenschaften geteilt und war bei dem Verfall der Gelehrsamkeit unter die Trümmer des römischen Reiches geraten. Der Keim des Lustspiels war aber im fruchtbaren Schoße Italiens noch nicht ganz erstorben. Die ersten, die um seine Wiedergeburt bemüht waren, konnten in einem Jahrhundert tiefster Unwissenheit keinen tauglichen Schriftsteller ausfindig machen und unterfingen sich, Entwürfe zu versuchen, sie in Akte und Szenen zu teilen, und die Einfälle, Gedanken und Scherze, die sie untereinander verabredet, aus dem Stegreif herzusagen. Leute, die lesen konnten — und das waren selten die Großen und Reichen — entdeckten, daß in den Lustspielen des Plautus und Terenz unausgesetzt betrogene Väter, ausschweifende Söhne, verliebte Töchter, diebische Bediente und verführte Mägde vorkamen. Nach diesem Vorbild sahen sie sich in den verschiedenen Provinzen Italiens um und nahmen die Väter aus Venedig und Bologna, die Bedienten aus Bergamo, die Liebhaber, die Liebhaberinnen und die Kammerzofen aus den römischen und toscanischen Staaten. Man darf hierüber keine handschriftlichen Belege erwarten, weil es sich um ein Zeitalter handelt, in dem man fast gar nicht geschrieben hat. Aber ich kann den Beweis für meine Behauptung unschwer erbringen: der Pantalon war immer ein Venezianer, der Doktor immer ein Bologneser, der Brighella

und der Arlecchino immer Bergamasker. Aus diesen Orten nahmen also die Schauspieler ihre komischen Figuren, welche man die vier Masken der italienischen Komödie nennt. Was ich hier erzähle, ist indessen keineswegs eine bloße Vermutung von mir. Ich besitze eine sehr gut erhaltene Handschrift aus dem 15. Jahrhundert mit 120 Stoffen oder Skizzen von italienischen Stücken, die man *commedie dell' arte* nennt. Ihre komische Grundlage bilden immer Pantalon, ein venezianischer Kaufmann; der Doktor, ein Rechtsgelehrter aus Bologna; Brighella oder Arlecchino, Bediente aus Bergamo. Der erste ein Schelm und der zweite ein Tölpel. Ihre lange Ahnenreihe und ihr Fortbestehen bekunden ihren Ursprung. Was ihre Verwendung betrifft, so spielen der Pantalon und der Doktor, welche die Italiener die beiden Alten nennen, die Rollen der Väter und die übrigen Mantelrollen. Der erste ist ein Kaufmann, weil Venedig in diesen alten Zeiten das Land war, dessen Handel der reichste und ausgedehnteste von ganz Italien gewesen. Der zweite Alte, den man den Doktor nennt, ist aus der Klasse der Rechtskundigen genommen, um den Gelehrten mit dem Händler in Gegensatz zu bringen. Man hat Bologna gewählt, weil dort eine Hochschule besteht, die trotz der damaligen allgemeinen Unwissenheit die Lehrstühle und Gehälter der Professoren beibehielt. Der Brighella und der Arlecchino, in Italien die beiden Zanni genannt, stammen aus Bergamo, weil der erste, der ausnehmend geschickt, und der zweite, der vollkommen vertrottelt ist, in diesen beiden Extremen nirgends besser zu finden waren als im bergamaskischen Volk. Brighella soll den schlauen, ränkevollen, spitzbübischen Bedienten vorstellen. Seine Kleidung ist eine Art Livree, seine schwarzbraune Maske übertreibt die Hautfarbe dieses sonnverbrannten Bergbauern. Die Arlecchini nehmen auch andere Namen an. Ihr Kostüm gleicht dem eines armen Teufels, der verschiedene Stofflappen in den verschiedensten Farben aufammelt, um sein Kleid damit zu flicken. Seine Kopfbedeckung paßt zu seiner ganzen Bettelhaftigkeit, und dessen Zierde, das Hasenschwänzchen, ist auch heute der Hutschmuck der Bauern von Bergamo.

Zu unseren Beiträgen:

Herbert Schefflers „Bemerkungen zum Opernlibretto“ entnehmen wir dem August-Heft der Zeitschrift „Die Literatur“ (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart), Goldonis Bemerkungen über die Stegreifkomödie seiner Autobiographie „Mein Leben und mein Theater“ (Deutsch im Rikola-Verlag, Wien-Leipzig-München).

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmönatlich. Herausgeber: Friedrich Slems. Verantwortlich für die Schriftleitung: Joachim Klaber. 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.

