

SPIELZE
1934/3

STADTTHEATER STETTIN



STRAUSS: ARIADNE AUF NAXOS

ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

HEFT

21

1830
1830

THE
1830

1830

1830

1830

1830

1830



ARIADNE AUF NAXOS

Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss

„Es handelt sich um ein simples und ungeheueres Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren bis an den Tod — oder leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es steht hier die Gruppe der Heroen, Halbgötter, Götter — Ariadne — Bacchus — (Theseus) gegen die menschliche, nichts als menschliche Gruppe der leichtfertigen Zerbinetta und ihrer Begleiter, dieser gemeinen Lebensmasken. Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem zum anderen taumelt, Ariadne konnte nur eines Mannes Gattin oder Geliebte, sie kann nur eines Mannes Hinterbliebene, Verlassene sein. Eines freilich bleibt übrig, auch für sie: das Wunder, der Gott. Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod: er ist Tod und Leben zugleich, die ungeheueren Tiefen der eigenen Natur enthüllt er ihr, macht sie selber zur Zauberin, zur Magierin, die die arme kleine Ariadne verwandelt hat, zaubert ihr in dieser Welt das Jenseits hervor, bewahrt sie uns, verwandelt sie zugleich. Was aber ein wirkliches Wunder ist für göttliche Seelen, für die irdische Seele der Zerbinetta ist es das alltägliche. Sie sieht in dem Erlebnis der Ariadne das, was sie eben darin zu sehen vermag: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten. So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluß ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen. Bacchus aber ist in diesem monologischen Abenteuer der einsamen Seele Ariadne nicht als ein *deus ex machina* — sondern auch er erlebt das bedeutende Erlebnis: unberührt jung, ahnungslos der eigenen Gottheit, fährt er, wie ihn der Wind treibt, von Insel zu Insel. Sein erstes Abenteuer war typisch: nennen sie es die Kokotte, nennen Sie es die Circe. Der Stoß für eine junge, unberührte, unendlicher Kräfte volle Seele ist ungeheuer: wäre er Harlekin, so wäre es nichts als der Anfang einer langen Kette: aber er ist Bacchus, das Un-

geheuerliche des erotischen Erlebnisses tritt an ihn heran, alles entschleiert sich ihm, das Tierwerden, die Verwandlung, die eigene Göttlichkeit, alles in einem Blitze. So entzieht er sich Circes Armen, unverwandelt, aber nicht ohne eine Wunde, eine Sehnsucht, ein Wissen. Wie es ihn treffen muß, das Wesen zu finden, das er lieben kann, das ihn erkennt, aber in diesem Verkennen sich gerade ganz ihm hinzugeben, die ganze Lieblichkeit ihm zu enthüllen weiß, das sich ihm ganz anvertraut, wie man sich eben nur dem Tod anvertraut, das brauche ich einem Künstler, wie Sie es sind, nicht weiter mit Worten auszuführen.“ (18. Juli 1911)

„Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt. Man hat mir nachgewiesen, daß ich mein ganzes Leben lang über das ewige Geheimnis dieses Widerspruches mich zu erstaunen nicht aufhöre. So steht hier aufs neue Ariadne gegen Zerbinetta, wie schon einmal Elektra gegen Chrysothemis stand. Chrysothemis wollte leben, weiter nichts; und sie wußte, daß wer leben will, vergessen muß. Elektra vergift nicht. Wie hätten sich die beiden Schwestern verstehen können? Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem Manne zum anderen taumelt, Ariadne konnte nur eines Mannes Gattin, sie kann nur eines Mannes Hinterbliebene sein. Sie rafft ihr Kleid: es ist die Gebärde derer, die fliehen wollen vor der Welt. ‚Hier kommt alles zu allem‘, sagt sie, das ist ebenso weh, wenn auch nicht so hart, wie vieles, das Elektra sagt, daß Klytämnestras Schlafgemach die Welt und die Welt Klytämnestras Schlafgemach ist. Für Elektra blieb nichts als der Tod; hier aber ist das Thema weitergeführt. Auch Ariadne wähnt, sich an den Tod dahinzugeben; da ‚sinkt ihr Kahn und sinkt zu neuen Meeren‘. Dies ist Verwandlung, das Wunder aller Wunder, das eigentliche Geheimnis der Liebe. Die unmeßbaren Tiefen der eigenen Natur, das Band von uns zu einem Unnennbaren, Ewigdauernden hin, das unseren Kinderzeiten, ja den Zeiten des Ungeborenen in uns nahe war, können sich von innen her zu einer bleibenden, peinlichen Starnnis verschließen: kurz vor dem Tode, ahnen wir, würden sie sich auftun: etwas derart, das sich kaum sagen läßt, kündigt sich in den Minuten an, die dem Tod der Elektra vorangehen. Aber in einem vom Schicksal nicht so gezeichneten Dasein wird auch eine sanftere Gewalt als der Tod diese Tiefen aufschließen: durch das Dasein hin ist Liebe verbreitet; ergreift sie mit ihrer ganzen Kraft ein Wesen, so löst dieses sich aus seiner Starnnis bis in den tiefsten Grund: die Welt ist ihm wiedergegeben, ja, es zaubert sich selber die Welt hervor als ein Diesseits und Jenseits zugleich. Wenn Ariadne vor ihrem verwandelten Selbst auch die Höhle ihrer Schmerzen zum Freudentempel verwandelt sieht, wenn ihr der

Mutter Augen aus dem Mantel des Bacchus entgegenblicken und die Insel aus einem Kerker ein Elysium wird — was bekennt sie damit anderes, als daß sie liebt und lebt.

Sie war gestorben und ist aufgelebt, ihre Seele ist in Wahrheit verwandelt — freilich, es ist die Wahrheit einer höheren Stufe, wie könnte es die Wahrheit für Zerbinetta und die Ihrigen sein! Diese gemeinen Lebensmasken sehen in dem Erlebnis der Ariadne, was eben sie davon zu begreifen vermögen: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten. So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluß ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen.

Soll ich Ihnen noch ein Wort über Bacchus beifügen? Mir ist, es könnte geschehen, daß Sie sich unter der Arbeit plötzlich fragten: Wer ist Bacchus? Wen verbirgt diese Maske, da hier alles nur Maske des niederen oder höheren Lebens ist? Denn das fühlen Sie, wie ich es mir nun, indem ich diese Zeilen schreibe, bewußt werde: ich bin hier überall so weit von aller Mythologie, daß der bloße mythisch-anekdotesche Zusammenhang mich nicht mehr trägt. Ich habe die Balken dieses alten Floßes schon am Ufer gelöst und muß, will ich nicht sinken, auf der nackten Welle ans Ziel kommen. Bacchus ist Gegenspiel zur gemeinen Lebensmaske Harlekin, wie Ariadne Gegenspiel zu Zerbinetta. Harlekin ist bloße Natur, ist seelenlos und ohne Schicksal, obschon ein Mann; Bacchus ist ein Knabe und schicksalsvoll. Harlekin ist irgendeiner, Bacchus ist ein einziger, ein Gott, auf dem Wege zu seiner Gottwerdung. In Bacchus ist das einzig Liebenswerte, Liebewirkende der höheren Stufe verdichtet: Schicksal. Schicksal auf sich zu ziehen, anderer Schicksal zu werden, ist edelste Lebenskraft; sie ist an die Ausgewählten verteilt, an den Knaben wie an den Greis. Bacchus ist fast ein Kind, jedoch ein Gott und mehr als ein Mann; wie der Goethe der *„Marienbader Elegie“* ein Greis war und doch alterslos, auch als Liebender jedem Manne überlegen. Wo Schicksal zusammengeballt ist, blickt ein ewiges Gesicht in Feuer hindurch, und die Lebenszeit vergeht wie Gewölk. Gestern war Bacchus ein Knabe, sein erstes Abenteuer war Circe, die nichts ist als die natürliche Natur, die dämonisierte Zerbinetta. Für Harlekin wäre es seinesgleichen, wäre es ein leichtes Abenteuer gewesen, das erste Glied einer langen Kette: auch Don Juan lag in irgendeinem Arm zum erstenmal. Aber es ist Bacchus — er sieht sich begehrt, fühlt sich fast schon genommen, und er liebt noch nicht. Ja, er wird hier nicht lieben, das weiß er und schaudert zurück; denn er weiß nicht, wo er jemals lieben wird. Wo die gemeine Natur widerstandslos hinsinkt, vermag er zu widerstehen: alles entschleiert sich seiner scharfen, schicksalsvollen Ahnung: Verwandlung nach oben, Verwandlung nach unten. Tier und Gott enthüllen sich ihm, und ihre Verkettung — in einem Blitz, und so entzieht er sich Circes Armen, aber nicht ohne eine Wunde, eine Sehnsucht, ein ahnendes Wissen. So verstehen Sie sein kleines, zwischen Sehnsucht und Scheu hinschleichendes Liedchen und haben es vom ersten Augenblick so verstanden. Und doch schwingt darin eine

Ahnung von Triumph: unsäglich vorrangnehmend, anmaßend sind Auserwählte; sie wären Wahnsinnige — wenn sie nicht recht hätten. Wie es ihn nun treffen muß, das Wesen zu finden, das er lieben kann, dem er zum Schicksal wird und in dem er sein eigenes Schicksal begreift, seinen Platz im Dasein gewahr wird — das ihn erkennt, aber in diesem Erkennen sich gerade ganz ihm hinzugeben vermag, sich ihm anvertraut wie Lebendes, sonst in sich gebunden, nur dem Tod sich so völlig aufgelöst dahingibt, das brauche ich einem Künstler, wie Sie es sind, nicht weiter mit Worten auseinanderzulegen — an dieser Stelle haben Sie entweder schon längst die Feder aus der Hand geworfen, oder Sie haben die tiefsten und geheimsten Kräfte der Musik in sich entbunden gefühlt und sind in einer Region, wo Ihnen die Worte des Textes zu Hieroglyphen geworden sind für ein Unaussprechliches.“

•

„Hier in der Ariadne ist dem Publikum in dem stilistischen Reiz dieser Rahmenoper, in der bizarren Mischung des Heroischen mit dem Buffo, in den zierlich gereimten Versen, den geschlossenen Nummern, dem ganzen scheinbar puppenhaft Spielerischen, zunächst etwas gegeben, womit es nach Kinderart ins Maul fahren kann. Dann habe ich die Haupthandlung wohlweislich so behandelt, daß sie dem Durchschnittshörer etwas äußerst Vertrautes ist; Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, kurz ‚Ariadne auf Naxos‘, das ist wie ‚Amor und Psyche‘, etwas, das jeder vor sich sieht, und wäre es auch als gipserne Offenfigur. Das Symbolische nun, die Gegenüberstellung der Frau, die nur einmal liebt, und der, die viele Male sich gibt, ist so zentral behandelt, in einem so simplen und so entschiedenen Kontrast, worauf sich noch eine so entschiedene musikalische Kontrastierung aufbauen kann, daß es zu einem gänzlichen Nichterkennen seitens des Publikums (und Erfolge macht das Publikum, nicht die Kritik) doch vielleicht nicht kommen wird.“ (23. Juli 1911)

•

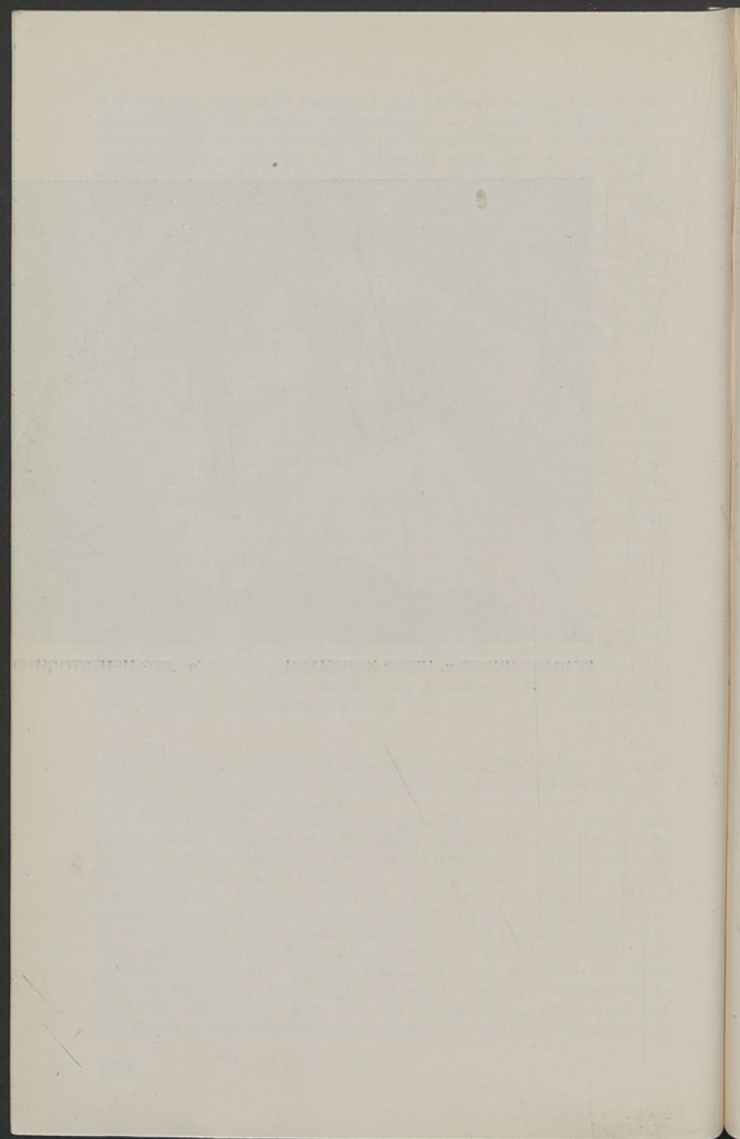
„Hier ist ein korrigiertes Exemplar des neuen definitiven Ariadnevorspiels, durch dessen Existenz ich erst das ganze Werk ‚Ariadne‘ als geschlossen ansehe.

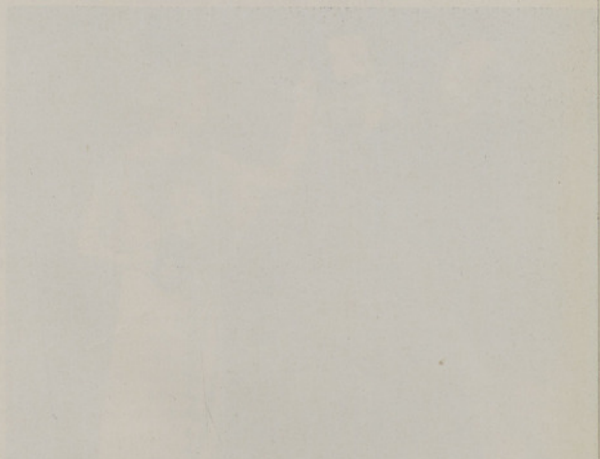
Das Ganze ist für Seccorezitativ gedacht, nur um die Figur des Komponisten witternd ein Höheres: Musik. Hierzu meinerseits folgende Anhaltspunkte: Zuerst die Findung der Melodie (O du Venussohn) aus dem Bourgeois, diese Findung zweimal, ferner am Schluß das Zwiegespräch mit Zerbinetta, der Aufschwung zu etwas Höherem als bloßes Parlando: Vielleicht mündet das Ganze in ein winziges Duett, nicht eigentlich eine Nummer, oder ähnlich, auf die letzten Sätze des Textes, die lyrisch gehalten sind. Endlich drittens der lyrische Höhepunkt (zu welchem die obige Melodie als zu zart und zahm erschien) — der Ausbruch des Komponisten: Musik! — eine Art von Preisliedchen (überhaupt hat das ganze Werk Ariadne und Vorspiel eine entfernte rein geistige



IRMGARD UNGER u. HEINZ KOPPMANN

in „REGIMENTSTOCHTER“





THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



OBERT BEHN u. HANSJAKOB GRÖBLINGHOFF in „CHARLEYS TANTE“

Analogie mit den Meistersingern). — Hier müßte der Text zur Findung einer neuen schönen Melodie anregen, feierlich schwungvoll, hoffentlich tut er seine Schuldigkeit:

Musik ist heilige Kunst,
zu versammeln alle Arten von Mut
um einen strahlenden Thron!
Das ist Musik!
Und darum ist sie die Heilige unter
den Künstlern!

(Ich empfand den Text als etwas der Art, wie Beethoven nicht ungern zugrunde legte.)

Mit dem Ganzen, wie es geworden ist, und mit der Figur des Komponisten insbesondere, wie sie nun dasteht, tragisch und komisch zugleich, wie der Musiker in der Welt — die beiden Grundmotive des Ariadnewerkes in die Brust des Musikers hineinverankert oder in ihr wurzelnd, das scheint mir dichterisch, wesentlich, zum Bleiben befähigt — ich bin zufrieden, wogegen jene improvisatorische Mesalliance mit der Prosakomödie dauernd bestehen nicht kann und gewissermaßen nicht darf, weil allzu kentaurenhaft.“

(12. Juni 1914)

„Über die Ariadne denke ich nicht so resigniert wie Sie. Ich weiß und weiß es bestimmt: sie hat nicht das Publikum von heute, aber das von morgen. Nicht nur von dem hiesigen Leben des Werkes ist mir diese Gewißheit zugegangen, sondern gerade auch in Berlin habe ich gespürt, wie sich die eigentlich entscheidenden Elemente des Publikums um dieses Werk sammeln.“

(8. August 1918)

ARIADNE AUF NAXOS

Diese erste Kammeroper ist ein Markstein in der Entwicklung, deren Konsequenzen heute noch nicht annähernd abgesehen werden können.

Bis zur Elektra hatte sich die Differenzierung des Ausdrucks und mit ihr die Anwendung der Mittel ständig gesteigert; mit dem Rosenkavalier erfolgt die Umkehr, mit der Ariadne der endgültige Bruch mit der eigenen Tradition. Die Entwicklung des Dramatischen aus der melodischen Linie wird Grundprinzip. Das Musizieren um seiner selbst willen und mit ihm die steigende Festigung der formalen Gestaltung tritt wieder in den Vordergrund. Die Oper Wagners und seiner Nachfolger bis zur Elektra ist Barockkunst und stand hart an der Schwelle der Veräußerlichung, der sie bei den kleineren Geistern auch rettungslos verfallen ist. Die Vertiefung in der Kunst entspringt stets dem Intimen. Die Ariadnepartitur ist eine Parallelerscheinung zu der Neuentdeckung Mozarts. Der Stoff ist die Auseinandersetzung mit einer Stilfrage und knüpft an Grundsätze der venezianischen Oper an, in der die Ausweitung der Musik zum Mikrokosmos durch die Verschmelzung von ernsten und heiteren Elementen versucht wurde. Die heroische Handlung mit ihrem idealistischen Gepräge erhält ihre Ergänzung

in einem erdenfesten materialistischen Spiegelbild. Das alte Problem des komischen Gesellen des Helden ragt hinein; eine ästhetische Verklärung der dualistischen Wirklichkeit aus der Sphäre künstlerischer Weisheit gewinnt die Oberhand.

Ein Vorspiel, das die Verbindung von opera seria und buffa motivieren soll, führt in ein altvertrautes Gebiet, in die persönliche Auseinandersetzung mit Musikerfragen auf dramatischem Boden. Die Leiden des modernen Komponisten, die Entgötterung seiner Fantasiewelt durch den Theaterbetrieb wurde auch hier in das symbolische Gewand der Historie gesteckt und erhielt trotzdem den Charakter einer höchst aktuellen Polemik. Der alte Gedanke der Stilmischung lebte fort; es wurden Verschmelzungen von Melodram, Rezitativ und Oper versucht, und es entstand der Anfang eines aus dem Geiste der deutschen Sprache geborenen neuen Secco-Rezitativs, dessen stilistische Auswirkungen gleichfalls noch keineswegs abzusehen sind. Kaum jemals war die deutsche Sprache in der Oper so leichtflüssig behandelt, so sehr dem italienischen Tempo angepaßt worden wie hier. Wir dürfen in diesem Experiment die Keimzelle einer deutschen komischen Oper der Zukunft erblicken. Auch der Geist des Kammermusikalischen hatte sich verfeinert. Während in der Ariadnepartitur selbst noch vielfach eine besondere artistische Freudigkeit vorherrscht, die in dem enormen instrumentalen Können begründet liegt, das Auskosten des Reizes, durch besondere Kombinationen mit den kleinen Mitteln dem Riesenapparat vorzutäuschen, wurde jetzt der köstliche Wert des kammermusikalischen Klanges, bei dem auch dem Klavier eine immer größere Bedeutung zukam, für den Ausbau des Intimen im musikalischen Drama entdeckt.

H. W. von Waltershausen
(Aus: „Richard Strauß“. Drei Masken Verlag, München.)

STRAUSSLEIN UM STRAUSS

Gesammelt von Ernst Leopold Stahl

Zu Richard Strauß kam, als er noch Direktor der Wiener Staatsoper war, ein junger Komponist, um ihm ein Manuskript vorzulegen. Strauß erbat sich einige Tage Zeit, um die Partitur zu prüfen. Pünktlich zum festgesetzten Termin erschien der Komponist wieder vor dem Meister, der ihn jedoch mit den niederschmetternden Worten empfing: „Am besten, Sie geben das Komponieren auf und suchen sich einen anständigen Beruf.“ Der junge Mensch war völlig niedergeschmettert und eilte zur Tür. Da rief Strauß ihm nach: „Machen Sie sich nichts drauß! Mir hat man seinerzeit dasselbe geraten.“

Im „Rosenkavalier“ (S. 120 des Klavierauszuges) singt der Baron: „Darf ich das Gegenstück discret vertraulich zu dero sauberm Kammerzoferl präsentieren?“ Man wundert sich bloß, daß der ungeschliffene Baron von Lerchenau seinen Leiblakei „discret vertraulich“ präsentieren will. Eher schon verstünde man es, wenn er der Marschallin „discret vertraulich“ diese seine Absicht mitteilte.

So schreibt's denn auch das Textbuch vor (42. Seite): „Darf ich das Gegenstück (discret, vertraulich) zu dero sauberm Kammerzofel präsentieren?“ Die Lösung des merkwürdigen Gesangtextes ist also die, daß Richard Strauß in der Eile die Regievorschrift mitkomponiert hat.

Vor einer Reihe von Jahren begegnete der von seinen Festspielen nach Berlin gefahrene Siegfried Wagner im „Adlon“ Richard Strauß, dessen große Sparsamkeit bekannt ist. „Na, wirft's Geschäft soviel ab, Richard?“ fragte ihn der Bayreuther Kollege. „s ist wenigstens das eigene Geschäft und nicht das des Vaters“, erwiderte — so berichtet Fama, der wir nicht immer zu glauben brauchen — schlagfertig Strauß.

Eine Dame der besten Gesellschaft in X., die offenbar mehr auf den Umgang mit berühmten Männern als auf eine gepflegte Küche sah, bestürmte den Meister wieder einmal mit ihrer Einladung. „Nicht wahr, lieber Meister, Sie kommen doch morgen auf einen Löffel Suppe zu uns, wir machen gar keine Umstände.“ — „Von mir aus machen's nur welche, wenn der Richard Strauß kommt“, war die Antwort.

Die folgende Geschichte hat meines Erinnerns einmal Roda Roda erzählt: Nach der Uraufführung einer seiner Opern in Dresden stürzt ein Enthusiast zu ihm ins Hotelzimmer und übergießt ihn mit ungefähr folgenden Worten: „Herrlich! Herrlich! Herrlich!, Meister! Herrlich das Werk, herrlich die Aufführung, herrlich die Inszenierung, herrlich das Orchester, herrlich die Sänger, herrlich das Publikum! Zuviel Glück für einen Sterblichen, erregen Sie nicht den Neid der Götter, bringen Sie ihnen ein Opfer wie Polykrates!“ Richard Strauß, der in Freude und Ärger nur selten die Ruhe verliert, klingelt sofort dem Zimmermädchen, zieht seinen Ehering vom Finger und sagt zu dem eintretenden Mädchen: „Fräulein, bringen Sie mir einen Kübel Wasser!“

Es war die Zeit, als die deutschen Orchester die modernen Meister des Konzertsaaes nicht selten vollkommener beherrschten als die klassischen. Das scheint damals auch in einer großen deutschen Provinzstadt der Fall gewesen zu sein. Richard Strauß war als Gastdirigent geladen und hielt Probe ab. Sein eigenes „Tod und Verklärung“ war gut übergegangen, aber mit der Jupiter-Symphonie haperte es. Nun ist Richard Strauß bekanntlich einer der idealsten Mozart-Interpreten, die wohl jemals gelebt haben. In einer Erholungspause flüstert er dem Ersten Konzertmeister ins Ohr: „Ja, der Mozart ist halt doch noch schwerer als der Strauß!“

Als Richard Strauß vor einigen Jahren in München seine „Burleske“ dirigierte, passierte ihm ein kleiner Irrtum. Klavier und

Orchester gerieten ein wenig auseinander, um ein paar Takte danach, so erzählt uns der Wiener Professor Bistron, um so härter aneinander zu geraten. Er brachte das Malheurchen, das nur die wenigsten bemerkten, schnell in Ordnung. „Ich war schuld“, sagte er in der Pause, „ich hab da wirklich grade an was anderes gedacht!“

•

Dr. Karl Muck war einer der gefürchtetsten Dirigenten. Als er noch Hofkapellmeister in Berlin war (bis 1932 war der Siebziger noch immer der meisterliche Dirigent des Bayreuther „Parsifal“), war der junge Richard Strauß ihm als Dirigent nachgeordnet. Strauß hält wieder einmal Orchesterprobe ab. Aber es will und will nicht klappen, trotz freundlicher Mahnung und ungehaltenen Schimpfens. Da greift Richard Strauß in seiner Verzweiflung, so hat er selber einmal erzählt, zu dem fürchterlichsten Drohmittel, das ihm zu Gebote steht: „Meine Herren, wenn es jetzt wieder nicht geht, hole ich den Dr. Muck!“ Und es hat sofort geklappt.

•

Eines Tages probte Strauß die Alpensynfonie mit den Wiener Philharmonikern. Plötzlich entfällt dem Primgeiger, ausgerechnet während der Gewitterszene, in der Hitze des Gefechts sein Violinbogen. Strauß klopft ab. „Haben's Ihren Regenschirm verloren!“

•

Richard Strauß ist bekanntlich ein unerhörter Kenner der Möglichkeiten jedes einzelnen Instruments, insbesondere der Bläser, die er schon aus dem Vaterhause aufs gründlichste kennt. Ab und zu nun schreibt er ein paar Noten in die Partitur, die anfangs einfach unausführbar erscheinen und dann doch schon bei den ersten Proben in voller Schönheit erklingen. In der „Frau ohne Schatten“ hat er dem ersten Horn an einer Stelle einen Ton zuge-dacht, der einen Ganztonschritt über dem gebräuchlichsten höchsten Horn-ton gelegen ist. Einer der größten Meister unter den Hornisten, der in einem großen deutschen Opernorchester spielt, fühlte sich bei einer Reprise etwas müde, und er verfiel auf eine Kriegslust. Er vermag Horn-töne mit dem Munde täuschend nachzuahmen. Als die gefürchtete Stelle kam, setzte er sein Instrument ab und schmetterte seinen Ton mit Virtuosität hinaus. Kein Mensch hatte etwas gemerkt. Als Generalmusikdirektor Y. in der Pause an ihm vorüberging, ruft er ihm wohlwollend zu: „Das hohe D war heute wieder mal glänzend!“

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmonatlich. Herausgegeben von der Intendanz. Verantwortlich für die Schriftleitung: Joachim Klaiber. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Wilhelm Rode, Stettin. Jahresmindestauflage 1934/35 60 000. Verlag: Pommerscher Zeitungsverlag G.m.b.H., Stettin. Druck: F. Hessenland G.m.b.H., Stettin. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.

