~~Vorlesungen und~~ Programme

Wien

Offenbach-Saal

Shakespeare-Zyklus in der Bearbeitung des Vortragenden

2. Januar 1933:

Die lustigen Weiber von Windsor
(Mit Verwendung der Musik von Nicolai)

6. Januar:

Verlorne Liebesmüh'
(Musik nach Angabe des Vortragenden; Ouverture und Zwischenaktsmusik aus »Si j'était roi« von Adam)

11. Januar:

Maß für Maß

16. Januar:

Troilus und Cressida
(Ouverture und Zwischenaktsmusik aus Offenbachs »Die schöne Helena«; als Lied des Pandarus die Romanze der Helena)

20. Januar:

Das Wintermärchen
(Musik von Franz Mittler)

25. Januar:

Zum ersten Mal (mit Ausnahme der *) bezeichneten Szene)

Aus den Königsdramen:

Richard II., III. Akt 4, 5, IV. Akt aus 1, V. Akt 3, 4 aus 5.

Heinrich IV., 1. Teil, II. Akt 3 (mit dem Vorwort eines Zitats — Nachrufs für Percy — aus 2. Teil, II. Akt 3), III. Akt aus 3 und V. Akt aus 1 (verbunden); 2. Teil, IV. Akt aus 4, V. Akt 3, 5. — Heinrich V., V. Akt aus 2.

Heinrich VI., 3. Teil, II. Akt 5*), V. Akt 5, 6. — Richard III., I. Akt 2, V. Akt 2, 3

30. Januar:

Coriolanus

3. Februar:

Zum ersten Mal
Antonius und Kleopatra

8. Februar:

Timon von Athen

13. Februar:

Macbeth

17. Februar:

Hamlet

22. Februar:

König Lear

1. März:

Zum ersten Mal
Der Widerspenstigen Zähmung
~~Für Zwischen- und Nachspiel~~ ergänzt. (Mit Verwendung der Musik von Goetz)

Begleitung zu den Vorlesungen mit Ausnahme der vom 11., 25., 30. Januar, 3., 8., 17., 22. Februar: Franz Mittler.

*

Brünn, Deutsches Haus, 6. Februar:
Die Weber

7. Februar:
Perichole

27. März:
König Lear

28. März:
Vorwort über die Abänderung des Programms. — Pandora
Aus eigenen Schriften

Mährisch Ostrau, Lidový dum, 29. März:
Aus: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
Raimund: Das Hobellied, Claudius: Abendlied, Bei ihrem Grabe, Kriegslied, Goeckingk: Als der erste Schnee fiel, Liliencron: Festnacht und Frühgang, Die betrunkenen Bauern, Zwei Meilen Trab, Peter Altenberg: Die Seidenfetzerln, Freunde, Landpartie, Altern, Frank Wedekind: ... Donnerwetter, Unterm Apfelbaum, Die Wetterfahne, Parodie und Satire, Eroberung, Chorus der Elendenkirchweih, Diplomaten
Aus eigenen Schriften

Olmütz, Redoufen-Saal, 30. März:
Vorwort wie oben. — Hannele Matterns Himmelfahrt
Aus eigenen Schriften

Prag, Mozarteum, 31. März:
Vorwort wie oben. — Hannele Matterns Himmelfahrt
Aus eigenen Schriften

3. April:
Macbeth

4. April:
Hamlet

Begleitung am 7. Februar, 29., 30., 31. März, 3. April: Franz Mittler

~~Zagreb,~~ Musikinstitut, 11. Januar 1934:
Vorwort. — Macbeth

12. Januar:
Aus eigenen Schriften

*

3 3

Wien

Mittlerer Konzerthaussaal, 19. November 1934:
Vorspruch — Macbeth

26. November
Das Wintermärchen

1. Dezember:
Madame L'Archiduc

5. Dezember:
Perichole

9. Januar 1935:
Blaubart

12. Januar:
Die Prinzessin von Trapezunt

20. Januar:
Pariser Leben

27. Januar:
Lumpazivagabundus

Mit den Extempores der alten Theatermanuskripte und dem Entree des Leim (Text von Nestroy, Musik von Suppé, 1856); das Kometenlied erneuert.

3. Februar
Die Großherzogin von Gerolstein

Kleiner Musikvereinssaal, 6. März:
Zur Wiederherstellung des Originals
Der Talisman

11. März
Aus: Das Mädchen aus der Feenwelt. — Das Hobellied. — Aus: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
Fortunios Lied

19. März:

Zum ersten Mal

Liebesgeschichten und Heiratssachen

Posse mit Gesang in drei Akten von Johann Nestroy
eingerichtet von Karl Kraus

(Mit Vorbemerkung über die nach Angabe des Vortragenden improvisierte Musik und die Zutat der gesanglichen Aktschlüsse)

Erstaufführung am 23. März 1843 im Theater an der Wien

Florian Fett, ehemals Fleischselcher, jetzt Partikulier	Scholz
Fanny, dessen Tochter	Dlle. Wagner
Ulrike Holm, mit Herrn von Fett entfernt verwandt	„ Riondi
Lucia Distl, ledige Schwägerin des Herrn von Fett	Mad. Rohrbeck
Anton Buchner, Kaufmannssohn	Brabbée
Marchese Vincelli	Grois
Alfred, dessen Sohn	Gämmerler
Der Wirt zum „Silbernen Rappen“	Stahl
Die Wirtin	Mad. Scotti
Philippine, Stubenmädchen bei Herrn von Fett	Dlle. Condorussi
Nebel	Nestroy
Georg, Heinrich, } Bediente bei Herrn von Fett	. . . .
Kling, Kammerdiener des Marchese	
Schneck, ein Landkutscher	
Ein Hausknecht, Eine Magd, Louis, Niklas, } Kellner im Gasthof zum „Silbernen Rappen“	. . . .
Vier Wächter	

Die Handlung spielt in einem Dorfe in einiger Entfernung von der Hauptstadt, teils im Gasthof, teils im Hause des Herrn von Fett.

Architektenvereinssaal, 27. März:

Tritschtratsch (Mit allen Gesängen; statt des Quodlibets, mit textlicher Überleitung, das Couplet: »Dieses G'fühl . . .«. Musik von Mechtilde Lichnowsky und nach Angabe des Vortragenden.)

Die Schwätzerin von Saragossa

5

4 a

Kleiner Musikvereinssaal, 31. März:

Zum ersten Mal

Der Verschwender

Original-Zaubermärchen in drei Akten von Ferdinand Raimund, eingerichtet von Karl Kraus (mit Änderung von 26 Versen)

Musik von Konradin Kreutzer

~~Begleitung: Franz Mittler~~

Theaterzettel einer »Wohltätigkeits-Vorstellung zum Vortheile der Witwe des Komikers Tomaselli«, Carltheater, 18. Januar 1863, mittags ½1 Uhr

Fee Cheristane	Frl. Wolter
Azur, ihr dienstbarer Geist	Hr. Mayerhofer
Julius von Flottwell, ein reicher Edelmann	Hr. Sonnenthal
Wolf, sein Kammerdiener	Hr. Lewinsky
Valentin, sein Bedienter	Hr. Beckmann
Rosa, Kammermädchen	Frl. Wildauer
Chevalier Dumont (Flottwells Freunde)	Hr. Meixner
Herr von Pralling (Flottwells Freunde)	Hr. Fricke
Herr von Helm (Flottwells Freunde)	Hr. Fr. Kierschner
Herr von Walter (Flottwells Freunde)	Hr. Bayer
Gründling (Baumeister)	Hr. Förster
Sockel (Baumeister)	Hr. Schmidt
Fritz (Bediente)	Hr. Buel
Johann (Bediente)	Hr. Verstl
Präsident von Klugheim	Hr. Franz
Amalie, seine Tochter	Frl. Baudius
Baron Flitterstein	Hr. Ed. Kierschner
Ein Juwelier	Hr. Nolte
Betti, Kammermädchen	Frl. Primas
Ein Diener	Hr. Barko
Ein altes Weib	Fr. Haizinger
Ein Kellermeister	Hr. Paulmann
Max (Schiffer)	Hr. Gabillon
Thomas (Schiffer)	Hr. Baumeister
Liese (Valentins Kinder)	Frl. Kratz
Michel (Valentins Kinder)	Anna Leier
Hansel (Valentins Kinder)	Stefan Niclas
Hiesel (Valentins Kinder)	Mar. Austerlitz
Pepi (Valentins Kinder)	Fanny Wagner
Ein Gärtner	Hr. Arnsburg
Ein Bedienter	Hr. Ferrari

Gäste, Diener, Jäger, Tänzer und Tänzerinnen, Genien, Nachbarsleute, Bauern, Senner und Sennerinnen.

Vorkommende Konzertvorträge im 2. Akt beim Feste Flottwells: — — — Frau Dustmann, die Herren Walter und Ander. Vorkommende Tänze — — — ausgeführt von dem weiblichen Ballettkorps des k. k. Hofoperntheaters — — — Herrn Caroli, den Fräul. Couqui, Millerschek und Cassani.

[Freitag] 26. April:

400. Wiener Vorlesung
(Zur Wiederherstellung)

König Lear

Tragödie in fünf Aufzügen von Shakespeare
nach Wolf Graf v. Baudissin bearbeitet von Karl Kraus

Personenverzeichnis der Neuinszenierung des Burgtheaters vom 17. November 1889:

Lear, König von Britannien	Hr. Sonnenthal
König von Frankreich	Hr. Hübner
Herzog von Burgund	Hr. Stätter
Herzog von Cornwall	Hr. Arndt
Herzog von Albanien	Hr. Wagner
Graf von Gloster	Hr. Löwe
Graf von Kent	Hr. Baumeister
Edgar, Glosters Sohn	Hr. Robert
Edmund, Glosters Bastard	Hr. Reimers
Ein Ritter in Lears Gefolge	Hr. Ernest
Ein Arzt	Hr. Altmann
~~Ein~~ Narr	Hr. Lewinsky
Ein Bote	Hr. Sommer
Ein Herold	Hr. Fiala
Oswald, Gonerils Haushofmeister	Hr. Schöne
Ein Hauptmann	Hr. Wiesner
Ein alter Mann, Glosters Pächter	Hr. Bleibtreu
Ein Diener Cornwalls	Hr. Kracher
Goneril (Lears Töchter)	Frl. Barsescu
Regan (Lears Töchter)	Fr. Albrecht
Cordelia (Lears Töchter)	Fr. Hohenfels

Ritter in Lears Gefolge, Offiziere, Soldaten. — Die Szene ist in Britannien.

Ouvertüre und Musik der Zelt-Szene: Franz Mittler.

Nach dem 2. Aufzug eine größere Pause.

31. ~~März~~:

Cst

4 C

Zum ersten Mal

Eisenbahnheiraten

oder

Wien, Neustadt, Brünn

Posse mit Gesang in drei Akten von Johann Nepomuk,

Vaudeville

(nach dem ~~Vaudeville~~ „Paris, Orléans et Rouen"
von Bayard und Paris)

~~[illegible]~~

[und der Frollein Angela in einzelnen Rollen,
mit eigenartiger Musik

4 C

Programmnotizen

2. Januar 1933

Die erste Wiener Vorlesung des Werkes hat am 24. Mai 1916, die letzte am 19. Mai 1923 stattgefunden. Im Repertoire des Burgtheaters ist es zwischen 1846 und 1849 siebenmal (mit La Roche als Falstaff, Löwe als Fluth, Anschütz als Page, Koberwein als Wirt und später jenem Beckmann, dessen Gedenken durch Kierkegaard bewahrt ist) und seit damals angeblich überhaupt nicht mehr erschienen. Jedenfalls und erstaunlicher Weise hat es nie die spätere ideale Besetzung gefunden: Falstaff — Baumeister, Fluth — Hartmann (nicht zu verwechseln mit dem berühmtern Paul) oder Mitterwurzer, Page — Lewinsky, Wirt — Gabillon, Evans — Krastel (der in dieser Rolle hätte pfälzerisch sprechen können), Cajus — Mitterwurzer oder Hartmann (Bonn), Fenton — Robert (Hübner), Schaal — Römpler, Schmächtig — der damals junge Thimig (nicht mit der Familie zu verwechseln), Bardolph, Pistol, Nym — Gimnig, Schöne, Arnsburg; und die Frauen Fluth, Page, Hurtig, Anne — Zerline Gabillon (Schratt), Wilhelmine Mitterwurzer, Helene Hartmann (Kratz), Hohenfels.

* *

6. Januar (wie ehedem)

16. Januar:

Da ~~das Musikwerk~~ — unsterblich, nachdem ~~es~~ ausgelebt hat — sich nicht im Repertoire des Theaters der Dichtung befindet, so sei durch diese Verbindung der in Geist und Stoff verwandten Sphären die Sühne angedeutet, die eine kulturelle Untat erfordert hätte: die der Reinhardt und Korngold, das Unternehmen, das in weniger barbarisch orientierter Zeit (würde da in einem Menschenhirn dergleichen gekeimt haben) die Stäupung unter dem Brandenburger Tor und kein Ehrendoktorat der Philosophie zur Folge gehabt hätte.

Je me suis laissé emmener par S. S. à une représentation de la Belle Hélène, chez Reinhardt. Grand succès; la salle est pleine, malgré le prix des places (14 marks). Même malaise qu'à la reprise de la Vie Parisienne, dernièrement, à Paris. La pièce, pompeusement montée, parait péniblement insignifiante; simple prétexte à des exhibitions de costumes et d'amples morceaux de chair. (Une Vénus, audacieusement dévêtue, extrêmement belle; mais on regrette alors de ne pas la voir plus longtemps). Tout cela serait mieux à sa place au Casino de Paris. La musique d'Offenbach souffre elle aussi de cette amplification; sa légèreté parait creuse. Le public est ravi.

André Gide, Pages de Journal, NRF, Sept. 1932

So urteilt ein unter die Hottentotten Geratener. Natürlich übertreibt er die Möglichkeiten seiner eigenen Region, wenn er bei »Pariser Leben« in Paris même malaise empfunden haben will; da war, bei aller den Zeitumständen angemessenen Erniedrigung, die Musik wenigstens äußerlich unangetastet (und eine Venus, die nicht vorkommt, kam nicht vor). Ganz undenkbar, daß selbst im Casino de Paris jemals Nacktheit so geistlos, Geistlosigkeit so nackt sein könnte wie chez Reinhardt. Aber die Hand des Verhängnisses, die in der »Schönen Helena« eine gewisse Rolle spielt, hat gewaltet. Die der Preßmacht kann nicht verhindern, daß der größte Humbug eines Theaterjahrhunderts verkracht.

* *

25. Januar:

~~Motto~~

— — Dann wollte ich, er wäre allein hier, so wäre er gewiß, ausgelöst zu werden, und manches armen Menschen Leben würde gerettet.

— — Aber wenn seine Sache nicht gut ist, so hat der König selbst eine schwere Rechenschaft abzulegen; wenn alle die Beine und Arme und Köpfe, die in einer Schlacht abgehauen sind, sich am jüngsten Tage zusammenfügen und alle dann schreien: Wir starben da und da; einige fluchend, einige um einen Feldscheer schreiend, einige über ihre Frauen, die sie arm zurückgelassen, einige über ihre unbezahlten Schulden, einige über ihre unerzognen Kinder. Ich fürchte, es sterben nur wenige gut, die in einer Schlacht umkommen: denn wie können sie irgend was christlich anordnen, wenn sie bloß auf Blut gerichtet sind? Wenn nun diese Menschen nicht gut sterben, so wird es ein böser Handel für den König sein, der sie dahin geführt, da, ihm nicht zu gehorchen, gegen alle Ordnung der Unterwürfigkeit laufen würde.

Aus Heinrich V.

Hörer und Störer

Zum Gelingen eines Vortrags sind drei Tauglichkeiten erforderlich: die des Sprechers, des Hörers und des Saales. Die Tauglichkeit des Hörers wie die des Saales liegt außerhalb der Eigenart, die bei beiden Faktoren durchaus zugunsten der Möglichkeit des Hörens zurücktreten muß. Individualität ist — wenn er sie hat — das Vermögen des Sprechers, Verzicht auf sie Gewinn und Glück des Hörers, der in jenem Begriff des Plurals aufgeht, zu dem die Einzahl auf dem Podium die Vielen, so verschiedenen, zusammenzuschließen vermag: er entäußert sich des Vorrechtes seiner Besonderheiten, Vorstellungen, Meinungen, die dem Gebotenen zuwiderlaufen könnten. Gelingt solche Verbindung und Verwandlung dem Sprecher nicht, so hat er verspielt. Unmöglich, daß sie restlos an jedem Einzelfall gelingen könnte, der häufig genug vorsätzlich widerstrebt, zumal gegenüber einem Shakespeare-Vortragenden, von dem viele und auch nur vom Hörensagen wissen, daß die Journalisten nicht deutsch schreiben können. Dann bliebe immer noch das Vertrauen auf die Kraft, dem Einzelnen im Zuhörerraum genügend Lampenfieber (das der Sprecher nicht hat) beizubringen, um ihn zu verhindern, sich während der Darbietung seines Widerspruchs zu entladen. Versagt auch diese Fähigkeit, so bleibt die Hoffnung auf jenes Rechts- oder Taktgefühl, das willigere und schon dankbare, ruhige oder gebannte Hörer nicht durch eine Äußerung des Widerstandes stören wird. Wird selbst diese Hoffnung getäuscht, dann hilft nichts als die rechtzeitige Entfernung des Fremdkörpers, der im Strom der Wirkung nicht untergeht, des Hindernisses, des Geräusches. Kommt solches von einem Katarrh, soll es — so wünschenswert auch wäre, daß Rücksicht auf die andern das Opfer des Fernbleibens nahelegt — von so radikaler Kur nicht betroffen sein. Gemeint ist das Geräusch des Geistes, das etwa ein Wichtigmacher erzeugt, der dartun will, daß er in der ihn umgebenden Ergriffenheit bei einem »Wintermärchen« sich kaltes Blut und speziell klaren Kopf bewahrt hat; der, ohne auf die Bühne zu blicken, die Strapaze einer

Gestaltung und künstlerischen Genuß, des Rechtes auf Podiumnerven und einen ungestörten Vortrag kommt nicht in Betracht. Solche Rechte müssen in Deutschland (wo eine sozialdemokratische Gerichtssaalberichterstattung grinsend die Mauer macht) erst von Fall zu Fall erkämpft werden, und wer weiß, ob's gelingt*); in Österreich, wo es vorläufig noch ein Recht am Bilde gibt, erstrebt man die »Rechtsangleichung« an den vorbildlichen Zustand, da ja doch die Bildreportage das letzte der Güter der Nation ist, das noch gerettet werden kann, und wenigstens in diesem Belange der Anschluß gelingen muß. »Was heute K. einfällt«, ist das Bedauern, daß sein zeitgeschichtlicher Tritt in die Öffentlichkeit nicht so gründlich gelungen ist, daß er nicht selbst wehrlos wäre gegen die fortschrittliche Frechheit, die ihn zwar totschweigen, aber sein Podium bedrängen möchte. Jedoch auch der Entschluß fällt ihm ein, dafür zu sorgen, daß die Öffentlichkeit, die hinterher tun mag was sie will, sich nicht, während er spricht, in Wort und Bild mit ihm beschäftigt. Das Bild wird nicht erzeugt werden, und das Wort im Vortragssaal hat er. Die Hörer, die das Recht haben, es ungestört zu empfangen, mögen getrost auch den Mut haben, es sich zu sichern. Der Vortragende verbürgt sich dafür, daß er — und wäre es die allerkostbarste, allerzarteste Stelle, der Hauch des Hannele, das Flüstern der Elpore, der Seufzer der Perichole —, durch den lauten Ruf »Ruhe!« unterrichtet, eben diese sei (durch eine Meinung oder eine Maschine) gestört, sie nicht nur herstellen wird, sondern die Hörwilligen so wieder »in die Stimmung bringen«, in die Sphäre zurückversetzen wird, als ob nichts geschehen wäre. Die einzige unerwünschte Folge wäre — durch Veränderung des Schauplatzes für den einen und Wiederholung der Szene für alle — die Verlängerung des Abends um fünf Minuten. Die erwünschte Folge aber die Sicherheit, daß nie wieder — denn es spräche sich herum! — eine Individualität es wagte, das Recht der Hörer durch freie Meinungsäußerung zu verkürzen, deren Recht zwar staatsgrundgesetzlich gewährleistet ist, aber selbstverständlich erst in der Pause, zu Hause, bei der Jause, durch die Presse, in sämtlichen Lagen und Gelegenheiten des weiteren Lebens, und überall dort, wo die Betätigung von den Mitmenschen zu ertragen ist. Der Hörer hat das Recht auf Hören und darauf, daß es vom Hörer nicht gestört werde; keinesfalls das Recht, es zu stören. Der Reim ist gut, jedoch unerwünscht. Nicht einmal dem Vortragenden des Theaters der Dichtung und des Shakespeare-Zyklus »fällt es heute ein«, wenn er — wozu ihn ja niemand zwingt — einer Shakespeare-Aufführung des heutigen Burgtheaters beiwohnte, während dieser Regie zu führen.

*) Es ist nur mit der einstweiligen Verfügung gelungen und in der ersten Instanz, die sie bestätigte. Die zweite verwarf das günstige Urteil mit einer, wie zugegeben werden muß, überaus scharfsinnigen und (nach Einbruch der Barbarei!) gewissenhaft ausgearbeiteten Begründung, nicht ohne den Zwang eines Gesetzes zu betonen, das der Moral widerspricht und Schutz gegen die Zudringlichkeit der Bildreportage im gegebenen Fall eben leider nicht gewährt, weil die statuierte Ausnahme hier nicht zutrifft.

8. Februar, Ergänzung der Notiz vom 6. Februar 1932:

Ein Jahr später ergeben sich 366 Exemplare. Wie sollte demnach der Wunsch solcher, die sie besitzen, in Erfüllung gehen: daß dieser ganze »verkürzte Shakespeare« (gebändigt, nicht gezähmt) im Druck erscheine? Er stellt vermutlich die wichtigste dramaturgische Leistung vor, deren jemals die deutsche Bühne, wenn's diese gäbe, habhaft werden könnte. Sein Wert ist mit dem Eindruck des Hörers zu bemessen, dem »nichts fehlt« und der, wenn ihn die Teilnahme zur Wahrnehmung eines Überschlagens gelangen läßt, des Zusammenschlusses der Bruchstücke sich verwundert. (Und doch hat die Dramaturgie des Worts — mehr als die der Szene — überall den Ausfall von einem Drittel, wenn nicht zwei Fünfteln, bewirkt.) Aber mit dem Druck dieser Fassungen wäre nicht alles getan: zu voller Aufklärung der am Theater beteiligten Menschheit müßte etwa neben die des »Lear« auch noch diejenige gedruckt werden, die ihm durch die Herren Reinhardt und Bassermann widerfuhr. Daß sich die Fachleute für dergleichen nicht interessieren, versteht sich von selbst. Doch zu den stärksten Shakespeareschen Erschütterungen gehört die Apathie, die ihm der empfangende Teil der deutschen Kultur entgegenbringt. Echo aus sozialdemokratischen Kreisen, das den Zyklus begrüßt hat:

Die Zeit hat andere Sorgen
als Shakespeare heute und morgen.

Eben darum haben wir, um im Jargon zu bleiben, es auch so weit gebracht. Und tieferem Nachdenken ergäbe sich: eben darum haben wir die Sorgen. Eine Dramaturgie des Weltgeschehens wäre solchen Zusammenschlusses fähig.

17. Februar, 4. April:

Es ist — außer dem uneinrichtbaren »Cymbeline« — das einzige Werk, das der (hier besonders) notwendigen Verkürzung auf zwei Drittel des Umfangs ein organisches Hindernis entgegensetzt, indem sie, aus dynamischer und nicht bloß mechanischer Rücksicht, aus dem Grunde der psychischen Gewichtsverteilung, gerade auch dort walten muß, wo, zu spät im Drama, neue Motive der Charakteristik wie der Handlung einsetzen: Hamlets Fähigkeit zu dem Entschluß, sich selbst aus der Schlinge zu retten und sich der Rosenkranz und Güldenstern zu entledigen; die Einfädelung des Duells (Osrick). Daneben gebietet die mit dem Duell-Motiv verknüpfte Entwicklung des Laertes Einhalt. Die Verkürzung aber — ohne die (und mit gröberer Methode) noch keine Bühne auskam — gewährt wohltätiger Weise die Zusammenlegung der Kirchhofszene und des Duells, und damit auch die Vermeidung der unheroischeren Möglichkeit, daß sich der blutige Schauplatz zu einem Zimmer verengt, wo Fortinbras die Herrschaft antritt. Zur Rapier-Intrige genügt die Andeutung; in einer Überwirklichkeit, deren Staatsmänner und Feldherrn auf der Straße durch Boten oder Hausdiener vom Kriegsausbruch unterrichtet werden (und die doch alle Wirklichkeiten der Welt bis zu deren Ende umfaßt), bedeutet die Fortsetzung des Grabkampfes zum Duell die geringste Unwahrscheinlichkeit. Ohne diese Knappung des Ausgangs wäre überhaupt keine Wiedergabe des umfangreichen Werkes möglich; aber auch kein Lesergehirn wäre am psychischen Endpunkt der Hauptlinie zur phantasiemäßigen Verarbeitung, zu einer inneren Dramatisierung der hinzutretenden Fakten fähig. Während sich in jedem andern Werk Shakespeares die unerläßliche Einbuße an Quantität durch den Abschnitt des Gerankes der Zwischenhandlungen (wie vor allem durch

Eingriff in die dialogische Überfülle) ergibt, muß sie in diesem Hauptwerk auch die Haupthandlung treffen, wenngleich nur an einem Punkte, wo ihr die psychische Bereitschaft des Hörers, ganz zum Abschluß gerichtet und gedrängt, nicht mehr antworten würde. Diese fiele, mit allem was sie zuvor empfangen hat, der Matrosenszene zum Opfer, und insbesondere den Gesprächen mit Horatio und Osrick (mag ihnen der Leser nach Belieben noch Anhaltspunkte abgewinnen). Doch in diesem »Reich gestaltenmischender Möglichkeit«, wie nur in dem des Traumes, gewährt das charakterologische Übermaß auch den Verlust. Ob es Segen oder Fluch des Shakespeareschen Genies war, den Pelion auf den Ossa türmen zu müssen und zu können, dürfte wohl nicht zu beurteilen, geschweige denn zu entscheiden sein. In seinem gewaltigsten Werk hat er noch Ebenen daraufgestülpt.

1. März:

Die Ergänzung

Die Personen des Vorspiels, für die das Spiel aufgeführt wird, verschwinden schon nach dessen erster Szene, wo ihre Existenz noch angedeutet wurde. Da sie aber existent bleiben müssen, so ist zu vermuten, daß Shakespeare den Einfall, dem als Lord verkleideten Kesselflicker ein Theater vorzuführen, aus irgendeinem Grunde fallen gelassen hat. Die Version, daß sämtliche Zwischenspiele, die sich nach den Akten zu begeben hätten, und das vor allem unentbehrliche Nachspiel »verloren gegangen« seien, ist albern; die Ergänzung, die schon gelegentlich versucht wurde, trostlos. Wenn man nicht auf die Rahmenhandlung überhaupt verzichten wollte — wie es mit Verlust des entzückenden Vorspiels die Bühnen fast immer getan haben —, so blieb nichts übrig, als mit den knappsten Zügen das Dasein des Kesselflickers auf dem Balkon entsprechender fortzusetzen. (Hauptmann hat den Einfall zu seinem »Schluck und Jau« verdickt, dem Durcheinander äußerlicher Shakespeare-Nachtönung und eines allzu originalen Schlesisch. Man vermißt bei jedem Satz das fehlende Lustspiel »Der Widerspenstigen Zähmung«.) Die nunmehr vorgenommene Ausführung besteht, nebst der Versetzung ~~jenes~~ (veränderten) kleinen Dialogs vom Schluß der ersten Szene an den Schluß des ersten Aktes, in einer kleinen Einfügung nach dem zweiten, in flüchtigen Apostrophen der Balkongestalten durch den Petruchio am Ausgang des dritten und des vierten Aktes, und einem kurzen Nachspiel der wieder selbst sprechenden Figuren: mit Entlordung und Entschädigung des Kesselflickers.

1. März:

Die Ergänzung

Die Personen des Vorspiels, für die das Spiel aufgeführt wird, verschwinden schon nach dessen erster Szene, wo ihre Existenz noch angedeutet wurde. Da sie aber existent bleiben müssen, so ist zu vermuten, daß Shakespeare den Einfall, dem als Lord verkleideten Kesselflicker ein Theater vorzuführen, aus irgendeinem Grunde fallen gelassen hat. Die Version, daß sämtliche Zwischenspiele, die sich nach den Akten zu begeben hätten, und das vor allem unentbehrliche Nachspiel »verloren gegangen« seien, ist albern; die Ergänzung, die schon gelegentlich versucht wurde, trostlos. Wenn man nicht auf die Rahmenhandlung überhaupt verzichten wollte — wie es mit Verlust des entzückenden Vorspiels die Bühnen fast immer getan haben —, so blieb nichts übrig, als mit den knappsten Zügen das Dasein des Kesselflickers auf dem Balkon entsprechender fortzusetzen. (Hauptmann hat den Einfall zu seinem »Schluck und Jau« verdickt, dem Durcheinander äußerlicher Shakespeare-Nachtönung und eines allzu originalen Schlesisch. Man vermißt bei jedem Satz das fehlende Lustspiel »Der Widerspenstigen Zähmung«.) Die nunmehr vorgenommene Ausführung besteht, nebst der Übernahme jenes (veränderten) kleinen Dialogs nach der ersten Szene an den Schluß des ersten Aktes, in einer kleinen Einfügung nach dem zweiten, flüchtigen Apostrophen der Balkongestalten durch den Petruchio am Ausgang des dritten und des vierten Aktes, und einem kurzen Nachspiel der wieder selbst sprechenden Figuren (mit schließlicher Entlordung).

Der Alexandriner

Die Bearbeitung des Ganzen betrifft — nebst der wie immer notwendigen Verkürzung — den Versdialog, der vom Alexandriner, dieser Unsitte der Schlegelschule, durchgehends befreit wurde. Auch Baudissin hat diesen billigen Ausweg, die fünffüßigen Jamben in das durchaus anders geartete psychische Gebilde der sechsfüßigen zu verwandeln, nicht verschmäht. So hoch die Leistung der Schlegelschule über all dem Nichts stehen mag, das sich seither an Shakespeare herangewagt hat — dieser Grundfehler ist selbst dort nicht haltbar, wo das Original es mit dem Blankvers nicht genau nimmt oder diesen gar durch irgendeine knüttelvershafte Formung ersetzt. Die deutsche Versgestalt trägt keine Taille. Was aus ihr wird, wenn sie's versucht, ist darstellbar. Das Übersetzungsproblem wäre auf allzu einfache Art gelöst, wenn wegen der vermeintlichen Notwendigkeit, alle Wörter, für die die englische Einsilbigkeit Raum hat, zu verdeutschen, jener Fuß dazukommen könnte, auf dem der Gedanke nicht mehr steht. Zwei Beispiele aus Hamlet:

My words fly up, my thoughts remain below:
Words without thoughts never to heaven go.

Schlegel fühlt sich verpflichtet, wenigstens dem Plural words gerecht zu werden; nähme er noch »My«, so ginge es selbst mit dem Alexandriner nicht. So aber geht es so:

Die Worte fliegen auf, | der Sinn hat keine Schwingen:
Wort' ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Der zweite Vers ist fünffüßig, freilich mit der sonderbaren Verquickung des angedeuteten Plurals »Wort'« und des Singulars »kann«. Warum nicht Wort, oben wie unten? Man beachte, welche psychische Veränderung die an die Alexandrinertaille anschließende Stelle bei Schlegel erfährt, wenn man damit die Fassung vergleicht, in die sie äußerlich unverändert übernommen wird:

Das Wort fliegt auf, der Sinn hat keine Schwingen:
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Die Worte fliegen bei Schlegel auf, der Sinn hat keine Schwingen. Er sitzt fest wie eine Tournüre, ein Cul de Paris. Der völlig unshakespearesche Alexandriner, dem französischen Sprachgeist angepaßt, gewährt im Deutschen eben noch die gleichmütig logische Auseinanderlegung von Sachverhalten. Ähnlich verändert sich ein unveränderter Anfang:

It shall be so:
Madness in great ones must not unwatch'd go.

Es soll geschehn:
Wahnsinn bei Großen darf | nicht ohne Wache gehn.

Dieser wäre wohl bedrohlicher in:

Wahnsinn bei Großen darf so frei nicht gehn.

Noch krassere Beispiele bietet Schlegels »Romeo und Julia«, wo sich dem Bearbeiter die Beibehaltung des — konsequent durchgeführten — Alexandriners höchstens in den Meditationen des Bruders Lorenzo empfehlen könnte. Wenn aber, in der Rede Capulets, der Mai »hold« und der Winter »lahm« sein muß, weil diese Schmuckwörter im englischen Vers Platz haben, so enthält der deutsche Alexandriner, der solchem Bedürfnis entspricht, weniger davon als der deutsche Blankvers, der darauf verzichtet. Man vergleiche:

Wie muntre Jünglinge | mit neuem Mut sich freuen,
Wenn auf die Fersen nun | der Fuß des holden Maien
Dem lahmen Winter tritt: | die Lust steht euch bevor . . .

Im englischen Blankvers ist es mehr hold, im deutschen Alexandriner mehr lahm. Vielleicht wird die Folge der Jahreszeiten wieder anschaulich, wenn — auch noch mit dem Verzicht auf das Muntere — es so geht:

Wie Jünglinge mit neuem Mut sich freuen,
Wenn auf die Fersen nun der Fuß des Maien
Dem Winter tritt: die Lust steht euch bevor . . .

Ist es nicht Shakespearescher? Und Schlegelscher? Es ist eben nicht alles in die gegebene und unumgängliche Form »übersetzbar«, manches kann getrost verloren gehen, und einem Wesentlichen zuliebe, das in einen deutschen Blankvers nicht zu bringen ist, wäre selbst dessen Verdopplung dem Ersatz durch den Alexandriner vorzuziehen. Freilich ist der Einlaß des Alexandriners nicht immer ein bewußter Mißgriff im Dichterischen. Er kann auch — wenn er nur spärlich vorkommt — eine bloße akustische Täuschung sein, gefördert durch eine optische. Bodenstedt passiert am Schluß eines Sonetts das Folgende:

Denn ich beschwor, daß Schönheit deine Züge
Verkläre. Gott verzeihe mir die schnöde Lüge!

Das zweite ist ein Alexandriner, der den Blick durch die gleiche Länge belügt. Diese erklärt sich aus den schmächtigen Silbenkörpern (Denn, schwor und Schön sind eben graphisch korpulenter als Ver, re und he). Nun steht wohl im Englischen etwas, das zu »schnöde« berechtigt. Aber ist die Lüge nicht schnöder, das Gedicht nicht größer, wenn der Vers lautet:

Verkläre. Gott verzeihe mir die Lüge!

Wie viele Deutsche haben bisher solche Probleme des deutschen Verses gekannt?

~~Nachschrift.~~ Der Bearbeiter wird darauf hingewiesen, daß vor allem Schlegel selbst des Problems inne wurde, indem — wie tatsächlich aus Michael Bernays' Aufzeichnungen »Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare« (1872) hervorgeht — die überlieferte, von Alexandrinern durchsetzte Fassung schon das Resultat eines Kampfes mit der ursprünglich noch üppiger entfalteten, später als Übel erkannten Versform bedeutet. Besonders bemerkenswert erscheint, daß Schlegel 1840 — in einer Art Genehmigung der von Tieck »unbefugter Weise« vorgenommenen Verkürzung in Fünffüßler — die Möglichkeit der ihm längst antipathischen Form für

den Monolog des Lorenzo einräumt: mit dem völlig richtigen Gefühl für die Besonderheit des Tonfalls, wenngleich mit dem unrichtigen Hinweis auf den Gehalt an »Sentenzen«, welche ja schließlich den ganzen Shakespeare bezeichnen. Dazu muß noch gesagt werden, daß Max Koch in seiner, dem Bearbeiter bisher unbekannt gewesenen, Revision Schlegels die völlige Befreiung vom Alexandriner, die Schlegel selbst angestrebt hatte und zu der er nicht mehr gelangt ist, durchgeführt hat. Diese Stellvertretung erweist sich allerdings gerade in »Romeo und Julia« als unzulänglich:

Wie muntere Jünglinge aufs neu sich freuen,
Wenn auf die Fers' der Fuß des holden Maien
Tritt lahmem Winter, so steht euch bevor
Die Lust . . . .

Also noch lahmer, ja mit voller Anschauung der dem Winter abgetretenen Ferse. Solchem Fers'-Fuß wäre selbst der eine, der den Blankvers zum Alexandriner macht, vorzuziehen. Dagegen ist festzustellen, daß Kochs Verkürzung jener Hamlet-Stellen — die sich eben als der einzige, unumgängliche Ausweg ergibt — genau so wie oben vollzogen wurde. Leider mit der Entleerung des Wortes ohne Sinn, das jetzt »nie« zum Himmel dringen kann. Der Nichtdichter glaubt eben, daß »nie« hier mehr als »nicht« sei und daß die verzweifelte Erkenntnis des Nichtbetenkönnenden stärker als Lehrsatz zur Geltung komme.

~~Am 1. März erscheint~~

Shakespeares Sonette Nachdichtung ~~von Karl Kraus~~

Shakespeares Sonette liegen deutschen Lesern in zahllosen Versuchen einer philologischen Verdeutschung vor, die, mit der notdürftigen, durch die Verschiedenheit der Sprachnaturen beeinträchtigten Übernahme des Wortbestands, kaum immer dem äußern Sinn, niemals dem gedanklichen Inhalt und dichterischen Wert nahekam. Fast ebenso häufig sind die Versuche von Nachdichtern, die mit Verzicht auf eine Worttreue, deren Erstrebung allein schon eine Gewähr dichterischer Unzulänglichkeit bedeutet, aber mit deren vollem Einsatz aus eigenen schöpferischen Mitteln, eine Herabsetzung Shakespeareschen Fühlens und Denkens auf das Niveau der Mittelmäßigkeit erreicht haben. Einen Sonderfall aus doppeltem Antrieb bildet das Experiment Stefan Georges: durch eine Vergewaltigung zweier Sprachen, der des Originals und derjenigen, die die Übersetzung erraten läßt, eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens zu erzielen.

Die nunmehr entstandene Nachdichtung der 154 Sonette erscheint mit dem Anspruch auf das Urteil, daß eine — in ihrer Großartigkeit wie in ihren Schwächen — bisher unerschlossene Partie der Shakespeareschen Schöpfung der deutschen Sprache und der deutschen Dichtung gewonnen ist.

*

19. November 1934:

Stimmen der Presse

Die Stunde:

Diese Shakespeare-Feiern, wie sie Ernst Reinhold von Zeit zu Zeit veranstaltet, sind ungewöhnliche Leistungen eines Mannes, der Shakespeare mit der Leidenschaft eines Künstlers dient, Shakespeare zur Aufgabe seines Lebens gemacht hat. Er ist Shakespeare-Forscher und Shakespeare-Interpret zugleich, kein Rezitator im alltäglichen Sinn, sondern ein Schauspieler-Fanatiker, der Shakespeare in allen seinen Gestalten darstellt, ein einziger als Schauspieler aller .... der schon als Gestalter Richard III. und des Othello ein Shakespeare-Theater einziger Art sehen ließ. Diesmal spielte er „Macbeth", spielte dieses große, komplizierte, in seinen Formen und Figuren gewaltige Stück allein, spielte Macbeth und Lady Macbeth nebeneinander, ließ die Worte lebendig werden, das Drama bekam Schicksalskraft, man spürte tragische Gewalten, es war zugleich Darstellung und Interpretation. Sicherlich das Resultat einiger Jahre Arbeit, das Ernst Reinhold hier an einem Nachmittag seinem Publikum schenkte.

Neue Freie Presse:

Seinem Othello und Richard III. ließ Ernst Reinhold in einer Nachmittagsveranstaltung des Theaters in der Josefstadt den ganzen, von ihm allein .. dargestellten „Macbeth" folgen. Er stand, als sich der Vorhang hob, an einem Tisch im Alltagsgewand, mit nervösen, vom Denken durchfurchten Zügen.... Er läßt alle Menschen des gewaltigen Werkes vor uns erstehen.... Ein Zucken dieser beseelten Hand, ein Blitzen dieses in das Innere gerichteten Blickes, ein Vibrieren dieser sonst so gelassenen Stimme, ein plötzliches Sichsteigern und wieder müdes Hinabsinken — und wir schauen in eine Hölle glühender Leidenschaft. Angst, Überraschung, Grauen, Entsetzen, teuflische Träume gigantischer Ichsucht und Macht, von Furien aufgejagten Ehrgeizes, der wie infernalische Wollust wirkt, wachsen vor uns in das Riesenhafte, geistern dämonisch an dem entrückten Zuhörer vorbei, fast möchte man sagen, an dem Betrachter.... Mächtige Eindrücke, denen man sich künstlerisch überwältigt und mit ethischer Anerkennung des Ernstes hingab, der diesen außerordentlichen Kenner und Könner in Zeiten wie diesen, die wahrlich dem Geiste abgeneigt sind, zu einer solchen selbstlosen Leistung des Geistes sich sammeln ließ. P. W.

Neues Wiener Tagblatt:

Nun haben wir auch Ernst Reinholds, des genialen Rezitators, gewaltigen „Macbeth" gehört.... Ein Fanatiker des Dichterwortes, seines Sinnes wie seiner Musik, gab sich hinreißend kund, ein schauspielerischer Alleskönner von unwiderstehlicher Ausdrucksgewalt. In den vorüberhuschenden unheimlichen Hexenszenen erwies er sich auch mimisch als Hexenmeister. Er entrollte die Tragödie des maßlosen entfesselten Ehrgeizes mit durchhaltender, mäßig sich steigernder, letzter Meisterschaft. Gleich blitzenden Dolchen kreuzten sich die knappen, scharf zugeschliffenen Macbeth-Verse, die noch keinen kongenialen deutschen Übersetzer gefunden haben. Reinhold hat sich einen interessanten, leicht stilisierten, gedämpften Gesprächston zurechtgelegt, der rasch nach vorwärts drängt zu den tragischen Höhepunkten. Die Bankettszene war von gespenstiger Wirkung. Banquos Tod: mit den einfachsten Mitteln zu wundervoller Wirkung gebracht. Der trunkene Pförtner, der „alte Mann" — feine kleine Genrebildchen. Lady Macbeth trat etwas hinter ihren

Gatten zurück. Sie ist nach Reinholds Auffassung mehr intrigante, scharfe, altschottische Salondame als Tragödin großen Stils und dämonische Heroine. So sehr man auch Reinholds geistreiche Ausarbeitung der funkelnden Details bewundere, so verdient doch noch größere Anerkennung seine Gesamterfassung des Dichterwerkes als architektonisch gegliederte Einheit. Er verteilt schwere breite Schatten und grell einfallende Lichter mit tiefster Einsicht in das Wesentliche und Entscheidende. Nie und nirgends flunkert er mit eitlen Virtuositäten. Sein großer heiliger Ernst — „die Sache will's, die Sache will's!" — teilt sich bald der Hörerschaft mit.... F.

Der Wiener Tag:

Zweimal hat man schon Ernst Reinhold gehört: das erste Mal, als er im Burgtheater Richard III., das andere Mal, als er in der Josefstadt den Othello darstellte. Wirklich darstellte, nicht sprach. Denn das war und ist das Verblüffende an Reinhold, daß er sich vor uns in die dargestellte Person verwandelt, daß er, obgleich er Körperbewegungen nur andeutet, uns glauben macht, die Gestalt lebe sichtbar vor uns, geh, magisch angezogen, in ihr Schicksal hinein. Die menschenhafte Polyphonie der Shakespeareschen Dramatik zusamt ihrem geistigen Inhalt lebendig zu machen — das ist die eigentliche Tat Reinholds.... Nun läßt Reinhold in der Josefstadt den Macbeth vor uns erstehen.... Reinholds Macbeth läßt das übrige Theater vergessen. Was sich vor uns begibt, ist ein Spuk, ein Traum, ein Märchen voll des tragischen Schauers der Unerbittlichkeit. So peitscht Reinhold die Szenen dahin aus Wahn der Hexen durch Wahn des Mordes in Wahn der Macht.... großartig, wie er Macbeth im Kampf, in der Vergeblichkeit, in der Einsamkeit immer stärker anwachsen läßt zur Tragik eines Mannes, der seinem Schicksal Trotz bietet. Reinholds Macbeth gibt die steile ragende Architektur des Dramas und belebt sie zugleich wie einen gotischen Bau durch eine Unzahl von Dämonen und Fratzen. Er löst die Frage des Star- und Ensembletheaters auf seine Weise. Er ist sein eigener Star und sein eigenes Ensemble. Und jeder seiner Schauspieler fügt sich ins Ganze des Theaters und der Dichtung.

Ein erstaunlicher Einzel- und Sonderfall. Dreimal englischer Shakespeare, alle Gestalten dargestellt von einem einzigen. Dreimal rares Außenseitertheater. Wann und wo findet Reinhold den Weg und den Durchbruch zum Theater der Lebendigen? o. m. f.

Österreichische Abendzeitung:

Ernst Reinhold — „Macbeth"-Rezitation in englischer Sprache! Ein Wagnis und eine Leistung! Wagnis über 2000 Verse Shakespeares frei aus dem Gedächtnis vorzutragen und jede der Personen mit unerhörter tragischer Deutlichkeit vor den Augen des Zuhörers erstehen zu lassen. Man erlebt Shakespeare durch Reinhold. Es entrollt sich das ganze Drama entfesselten Ehrgeizes, dargestellt von einem Shakespeare-Fanatiker. Reinholds Mimik ist ausdrucksvoll, sein schauspielerisches Können und seine Charakterisierungsgabe ungewöhnlich und in ihrer Art einmalig. Er setzt Lichter und Schatten sparsam auf, wo sie hingehören, und verschwendet keinerlei Nachdruck auf artistische Einzelheiten. Die Bankettszene ist von größter, erschütternd tragischer Wirkung, ebenso Banquos Tod.

Reinhold wird vielleicht stellenweise etwas zu leise, das Tempo ist manchmal etwas zu beschleunigt, die Aussprache des Englischen läßt hie und da einen fremden Akzent hören, aber es ist trotz allem ein einzigartiges, genußreiches Erlebnis. Dorit.

Ebenda:

Forster sinnt vor sich hin. Dann sagt er nachdenklich „— — Wo sind diese Zauberer, diese großen Magier? In der Theaterwelt sieht man sie immer seltener — sie sterben weg oder sie gehen übers große Wasser, oder sie gehen dorthin, wo die Zauberei noch mehr zu Hause ist als beim Theater: zum Film. . . . Da ist mit künstlichen Maßnahmen nichts auszurichten, das Publikum fühlt, wie es in dieser einstens so glühenden Welt kalt und arm geworden ist . . ."

„Und glauben Sie doch nicht, Herr Forster, daß es einen Weg gibt, das Theater wieder emporzuführen, das Publikum zurückzugewinnen . . . ?"

„Nur dann, wenn sich Männer an die Spitze stellen, die ich mit dem etwas phantastischen Ausdruck Zauberer nannte . . ."

„Gibt es denn keine solchen mehr . . . ?"

„Schon, doch viele wollen nicht das bereits aufgegebene Schiff übernehmen . . . . oder man läßt sie wohl auch nicht, weil man sie nicht erkennt . . ."

„Meinen Sie jemand bestimmten?"

„Ja und nein. Namen zu nennen ist nicht immer opportun. Einen kann ich Ihnen doch gern anführen, weil er gerade jetzt in Wien aktuell ist. Ich meine Ernst Reinhold, der in Wien Shakespeare-Vorlesungen hält. Für uns Eingeweihte ist es seit zwanzig Jahren kein Geheimnis mehr, wer der Mann ist. Sehen Sie, hier wäre wohl genug Persönlichkeit, Begeisterung und Können vorhanden, um das Wiener Theater von Grund aus zu reformieren. Vielleicht verstehen Sie mich jetzt, was ich unter dem Worte Zauberer verstehe . . ."

Reichspost:

Ernst Reinhold ist eine einmalige und völlig einsame Erscheinung in unserem Kunstleben. Er unternimmt und vollbringt, was niemand vor ihm vollbrachte: Er „spielt" als einzelner Mensch auf einer mit Tüchern verspannten, also auf jeglichen Kulissenzauber verzichtenden Bühne die gewaltigsten Dramen Shakespeares. So sahen und hörten wir von ihm schon dargestellt: „König Lear", „Richard III.", „Othello" und nun (im Josefstädter Theater) auch noch „Macbeth". Er spielt ihn in englischer Sprache, er benötigt kein Buch und keinen Souffleur. So stellen sich diese Veranstaltungen zunächst als ungeheure, kaum faßliche und begreifliche Gedächtnisleistungen dar.

Darüber hinaus: Reinhold rezitiert nicht etwa, er spielt wahrhaftig. Sein „Macbeth" vermittelte wiederum einen vollkommen gerundeten und restlos hochwertigen Bühneneindruck. Meisterhaft seine Sprache, seine Mimik, sein Auseinanderhalten der Rollen. Die Wirkung ist gigantisch und der ganze Aufwand, dessen das Theater bedarf, um sein Publikum in auch nur ähnlichem Maße zu fesseln und zu erschüttern, wirkt, gemessen an der herrlichen Einsamkeit dieses einzigen Menschen, schier lächerlich. Reinhold schöpft den gesamten Ideen- und Stimmungsgehalt der Dichtung bis auf den Grund aus. Es gehört zu den österreichischen Unbegreiflichkeiten, daß Reinhold nicht schon längst seinen Wirkungsraum auf unserem Theater gefunden hat, dem er Dienste leisten könnte, wie kaum irgend ein zweiter Regisseur und Berater der Schauspieler. Wer Zeuge des ungeheuren Triumphes war, den Reinhold auch mit seinem „Macbeth" wieder feierte, kann die Kurzsichtigkeit unserer Theaterdirektoren nur auf das tiefste bedauern. B.

26. November: Von Shakespeare-Vorlesung) Absch

Einige Hörer haben den folgenden, eingeschriebenen Brief abgesandt:

Wien, 9. November 1934

Sehr geehrte Redaktion der ‚Reichspost'!

Sie schrieben in der Nummer vom 1. November:

„Ernst Reinhold ist eine einmalige und völlig einsame Erscheinung in unserem Kunstleben. Er unternimmt und vollbringt, was niemand vor ihm vollbrachte: Er „spielt" als einzelner Mensch auf einer mit Tüchern verspannten, also auf jeden Kulissenzauber verzichtenden Bühne die gewaltigsten Dramen Shakespeares. So sahen und hörten wir von ihm schon dargestellt: ‚König Lear', ‚Richard III.', ‚Othello' und nun (im Josefstädter Theater) auch noch ‚Macbeth'."

Ohne uns in eine Kritik der Darbietungen des Herrn Reinhold nach Wert und Wirkung einzulassen, wollen wir nur dem in den oben wiedergegebenen Worten behaupteten Sachverhalt von der Einmaligkeit oder Erstmaligkeit des Vortrages von Shakespeare-Dramen durch einen Einzelnen entgegnen. Wir dürfen hoffen, daß Sie dieser Richtigstellung umso eher Raum geben werden, als die ‚Reichspost' selbst am 15. März 1912 anläßlich des Beginnes der Vorlesetätigkeit von Karl Kraus die (die liberale Presse charakterisierenden) Worte fand: „Schweigen war nunmehr Pflichtversäumnis, Unanständigkeit, Ignorieren eine Spekulation auf die Ignoranz". Sie haben sich damals zum erstenmale (und in der Folge noch oft) gerade mit „dieser einzigartigen Erscheinung" auseinandergesetzt und die Vorlesungen „ein Lokalereignis" genannt, an dem „eine Tagespresse, die auch nur eine unbefangene Chronik des täglichen Geschehens zu liefern vorgibt", „nicht mehr stumm vorübergehen kann".

Tatsache ist, daß Karl Kraus in seinem „Theater der Dichtung" — nach den ursprünglichen Vorlesungen einzelner Akte — seit dem 24. Mai 1916 nicht weniger als 13 Dramen von Shakespeare, wie aus der Programm-Statistik hervorgeht, zusammen 67 mal, vor zehntausenden von Hörern in Wien, in andern Städten Österreichs, Deutschlands, der Tschechoslovakei, Frankreichs und Jugoslaviens vorgetragen hat — in der Tat als einzelner Mensch auf dem auf jeden Kulissenzauber verzichtenden Podium eines Vortragssaales oder Theaterraums —, in Wien zuletzt einen Zyklus von 13 Abenden zu Beginn des Jahres 1933, und daß er eben jetzt wieder solche Vorlesungen für den 19. ds. (‚Macbeth') und 26. ds. (‚Das Wintermärchen') angekündigt hat.

In der Überzeugung, daß Sie dieser Wahrheit die ihr gebührende Ehre nicht vorenthalten werden, zeichnen wir im Namen zahlreicher Hörer und Leser, denen die Unstimmigkeit aufgefallen ist, mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

— — —

Diese Überzeugung war so irrtümlich, daß ihr sogar die Ehre einer Antwort vorenthalten wurde. Immerhin hat das unabhängige Tagblatt für das christliche Volk am 17. November die Vorlesung des »Macbeth« mit dem vorangesetzten Zeichen des Kreuzes angekündigt. Und am 25. November, gestern, ist mitten in der Theaterrubrik gar das Folgende erschienen:

+ **Mittlerer Konzerthaussaal.** Morgen, Montag, 1/48 Uhr: „Das Wintermärchen", 69. Shakespearevorlesung Karl Kraus. Er unternimmt und vollbringt, was niemand vor ihm (außer Tieck) vollbrachte: Er „spielt" als einzelner Mensch auf einer, auf jeglichen Kulissenzauber verzichtenden Bühne die gewaltigsten Dramen Shakespeares. (Wenige reell. Karten bei Lanyi Kärntnerstraße 44. Kartenverkauf auch Sonntag.)

Und man hatte schon geglaubt, die Reichspost wäre um keinen Preis dazu zu bringen, der Wahrheit die Ehre zu geben!

*

1. und 5. Dezember:

Die einzige echte Operette, die Offenbachs, muß, gemäß der Zeit, um ihre Bestimmung verkürzt werden: zeitgemäß zu sein, im Dialog wie im Couplet fortsetzbar. Seit es Hitler gibt, kann es Offenbach — als ganzen, zu dem er immer von neuem wurde — nicht mehr geben, weil, was sich im Zeichen jenes abspielt, und trüge es die Satire in sich, um des Kontrastes einer verödeten und bedrohten Welt willen, das Lachen erdrosselt, wie es den Atem erstickt. Der Einlaß alltäglicher Narrheit aber, die vor dem Unsäglichen nicht verstummt ist, würde durch ihr geringeres Format die große Lücke noch fühlbarer machen. Was — wenn es der Refrain zuläßt — den Anklang an die so beschaffene Zeit ermöglichte: das wäre höchstens der Ausdruck der Unmöglichkeit. Der Verlust, den das musikdramatische Werk als Ganzes erleidet, kann natürlich dem überzeitlichen und allzeitlichen Hohn einer Geniemusik (welche überhaupt anderer kosmischen Region als der rein musikalischen entstammt scheint) nichts anhaben, die, bei bewußter Vernachlässigung der zeitlichen Ansprüche des Textes, schon als Erinnerungswert in Geltung bleibt und dem Repertoire des wiedereröffneten Theaters der Dichtung nicht entzogen bleiben könnte. »Verklungen und vertan« ist sie nur im Geräusch und Unfug heutiger Operettenkultur. Wäre sie ohne textliche Grundierung und Überleitung möglich; wäre hier nicht im Gegensatz zu allem Absurdum des Opernwesens eine Untrennbarkeit und Unauswechselbarkeit wesentlich, die nun freilich jeweils das Gegenwärtige einbedingt, so empföhle sich — bei aller theatralischen Meisterlichkeit dieser Texte — in solcher Zeit die Isolierung der Musik. Märchenoperetten wie »Madame l'Archiduc«, »Perichole«, »Vert-Vert«, »Blaubart«, »Die Prinzessin von Trapezunt« und (als antiquiertes Zeitbild) »Pariser Leben« werden den Wegfall des Zeitgemäßen am wenigsten fühlbar erscheinen lassen; am meisten ein Werk wie die »Briganten«, dessen Aktualität zu erfüllen eben deren tragische Umstände nicht erlauben. Besser jedoch, von der Zeit durch Heiterkeit — und wenn deren tieferer Sinn ungefühlt bliebe — abzulenken, als durch diese an sie zu erinnern. Zumal, wenn die Ablenkung nicht durch die Erbärmlichkeiten erfolgt, die das Publikum der anderen Theater bevorzugt.

*

5. Dezember: Zitat (Kraus) W 22

Aus einem Brief von Offenbachs Enkel in »Stimmen über Karl Kraus« (Verlag R. Lanyi, 1934):

Paris le 15 mars 1934

— — Enfin, je rencontrais quelqu'un qui «possédait» son Offenbach: car, vous le savez mieux que moi, il ne suffit pas d'apprécier et d'aimer «notre Jacques» il faut surtout le connaître. Vous le connaissez, comme vous connaissez Shakespeare; vous aimez, d'ailleurs, l'un autant que l'autre, et c'est, sans doute, dans le même sentiment que vous avez traduit Shakespeare et que vous avez, avec le même bonheur, interprêté Offenbach.

Vous avez su, en effet, donner à cette musique son sens véritable en révélant son inspiration classique, en exprimant son véritable rythme, en dégageant sa bouffonerie comme sa mélancolie.

Nous avons, ce premier jour là, passé la soirée à l'Opéra-Comique. On jouait Werther. Connaissez-vous la partition de Massenet? Je n'en suis pas bien sûr, car, pendant toute la représentation, comme pendant le diner, vous ne m'avez parlé que d'Offenbach.

Mon ami Georges Ricou, alors directeur de la Salle Favart*) vint nous voir dans la loge:

— «Ah, Monsieur», lui avez-vous dit, «comment ne jouez-vous pas ici, tous les soirs, des œuvres d'Offenbach?»

Offenbach, toujours et sans cesse Offenbach, ce nom, ce seul nom sur vos lèvres et dans votre cœur... Ah décidément, nous appartenions déjà à la même famille .... quoique j'en sache, près de moi, qui connaissent le grandpère moins bien que vous. — —

— «Je vais vous chanter Madame l'Archiduc», m'avez vous déclaré, en arrivant, avec une autorité à laquelle rien ne résiste.

— «Mais», vous demandai-je, «quel air?»

— «Tout», m'avez-vous répondu, «toute la partition, en commençant par le commencement».

Je me mis au piano.

— — Pendant deux heures, diabolique, derrière vos lunettes, gouailleur, émouvant, étourdissant de verve et de gaîté, vous avez été, Karl Kraus, à vous seul, l'Opéra-bouffe tout entier. Tour à tour, choriste, et personnifiant tous les chœurs, vous fûtes l'Archiduc Ernest et Marietta, Giletti et le Comte, la Comtesse et le quatuor des Conspirateurs .... Ah, qui ne vous a pas entendu «indiquer» la musique et l'esprit d'Offenbach ne connait pas Offenbach. Si tous ceux qui l'interprêtent ou qui croient l'interprêter et le servir avaient pû se rendre compte de ce qu'est Offenbach, à travers vous, quelle révélation pour eux... Je croyais, moimême, bien comprendre ce rythme, et plusieurs fois, vous m'avez éclairé, surpris, emporté, entrainé.

— «Mais tout cela est écrit», m'avez vous dit, «il suffit de de savoir lire; il ne s'agit pas de placer le temps fort à l'endroit où n'importe qui le placerait; chez Offenbach, il est toujours ailleurs.»

Je n'oublierai jamais entre autres, votre irrésistible interprêtation des Couplets de l'Original. Vous apportiez, en les chantant, tant de force communicative, tant de fureur comique, qu'à la fin du couplet, seulement, et devant votre expression effrénée, je me rendis compte, pour la première fois, que je ne comprenais pas l'allemand.

Ah, quels regrets pour moi, d'ignorer les traductions que vous avez faites des couplets de Meilhac et d'Halévy. Je ne sais pas ce que je perds à ne pas connaître «votre» Lettre à Métélla ou «votre» Lettre de la Périchole; car des amis, plus heureux que moi, m'ont dit que rarement la poésie avait atteint une telle expression douloureuse, humaine, profonde et simple. Ah quels regrets et à quoi, cela m'a-t-il servi, mon Dieu, d'être, une seule fois dans ma vie, premier en allemand, alors que j'avais dix ans. — —

Jacques Brindejont-Offenbach

*) Die Opéra-Comique.

*

9. und 12. Januar 1935:

Über die Unmöglichkeit einer Aktualisierung der Offenbach-Texte in der Welt der Hitler und Stalin (obschon in dessen Bereich Offenbach bei entsprechender Verhunzung genehmigt ist) geben die Programme vom 1. Dezember (Madame l'Archiduc) und 5. Dezember (Perichole) Aufschluß. Ihre Zeitwidrigkeit in dumpfen Tagen macht sie zeitgemäß, denn in jedem der Klänge, zu denen sie überleiten, ist mehr Menschlichkeit als in sämtlichen sozialen Heilslehren, deren Opfer erbarmungswürdig, deren Nutznießer erbärmlich bleiben. Der Versuch, über den persönlichen Anreiz des »Wiederauftretens« hinaus, einer weiteren Öffentlichkeit das Theater der Dichtung statt des andern Theaters schmackhaft zu machen, scheint fehlgeschlagen, da sich für Shakespeare, Offenbach und deren geistige Vermittlung in ganz Wien kaum mehr als dreihundert Menschen interessieren dürften.x) Und doch sind es Vorstellungen, durch die, wenn sie täglich stattfänden, eine Erkrankung abgesagt werden könnte und die wegen Unpäßlichkeit des Vortragenden stattzufinden hätten. Er hat sich zwar noch nie gehört, aber nach mancher Aussage dürften die Zahllosen, die in der gleichen Lage sind und bleiben wollen, ihr Lebtag nicht mehr erfahren, was Theater ist, vor allem nicht die Fachleute, also weder Dilettanten noch Ignoranten, die berufen sind, ihnen die öffentliche Meinung zu machen. Daß das Ensemble des Theaters der Dichtung lieber verstummte als sich von solchem Kaliber, das sonst eingeladen wird, die Fähigkeit bestätigen zu lassen, weiß man. Ist es aber vorstellbar, daß lebende Zeugen verschwundner Theaterpracht deren volle Wiederherstellung durch die Einzelstimme bekunden, und kein

Glied der kulturellen Repräsentanz dieser Stadt in zwanzig Jahren jemals den Mut aufgebracht hat, sich privatim davon zu überzeugen? Daß das Kulturpack durchhaltend vorzieht, mit den Eindrücken des heutigen ernsten und heitern Theaters sich und die Leser zu beschummeln? Auf solche, die »andere Sorgen zu haben« als alleinigen Denkinhalt eines schäbigen Zeitalters festgelegt wünschen, wird nicht minder gern verzichtet. Dem Intelligenzler, der die Nachbarschaft einer Vorlesungsannonce und einer Krupnik-Annonce unter dem Motto »Weit gebracht!« vermerkt (als ob man im Weltall und in der Arbeiter-Zeitung jemals solcher Nähe hätte entgehen können und als wäre die Bezahlung der Presse das odiöse Moment); dem anonymen Freidenker, der sich erlaubt hat, zu dem Namen »Perichole« ein »Kusch!« zu klecksen, ist man auf der Spur. Nein, man wird, solange man andere und sich selbst mit künstlerischen Gaben erfreuen kann, aus Respekt vor Briefschreibern nicht kuschen, deren »eigene Schriften« zwischendurch zu vergleichen auch nicht wenig anregend ist. Der Vortrag aus Shakespeare, Offenbach, Nestroy diene dem Sprecher wie den Hörern als Zeitvertreib bis zu dem Tag, wo es jenem belieben wird, sich wegen mehr öffentlicher Äußerungen mit einem aufgeregten Analphabetentum (Mevolution) einzulassen, das doch von Lassalle nicht mehr als das Denkmal kennt und ihn für so groß hält wie dieses. Augenblicklich fehlt zur Produktion außerhalb des Podiums (leider auch zu der Aufgabe, die deutsche Sprache vor dem Deutschtum zu hüten) alle erforderliche Unlust. Was immer aber getan oder unterlassen sein möge — die Gleichschaltung mit der Dummheit wird nicht erfolgen!

*

9. Januar:

In Prag, dessen Theaterkräfte meinen Entschluß befestigt haben, die Offenbach-Renaissance mit Bedauern zurückzuziehen (und der Verdi-Renaissance, die dortselbst ihren Ursprung hat, freien Lauf zu lassen), haust ein gewisser Renato Mordo, der kein Pseudonym sein soll und dem der Schlaraffe Eger — nach Gyimes, Reinhardt und Röbbeling »mit« einer der stärksten Aufmischer heutigen Bühnenwesens — Offenbach zu beliebiger Verwendung überlassen hat. Da besagter Mordo demnächst auch in Wien (Volksoper) seine Künste vorführen soll, dürfte es, wofern nicht eh alles wurst ist, angezeigt sein, auf das Schnippchen hinzuweisen, das er dem Blaubart für sein Verhalten gegen die Frauen geschlagen hat, die es in der »Femina« von Natur aus viel besser hätten. Man erfährt darüber einiges durch das ‚Prager Tagblatt', welches direkt unter Olla die Haltbarkeit nebst Feinheit jener klassischen Operette preist, indem der Redaktionschrist, der mir seinerzeit wegen der Madame l'Archiduc Ratschläge erteilt hat, der Offenbach'schen Musik Witz, zündende Laune und insbesondere »Schmiß« nachrühmt, also ungefähr das, womit ich mich revanchiert habe.

Der Musik-Geist von »Hoffmanns Erzählungen« kündigt sich hier bereits an, gleichsam sich selbst apollinisch verspottend — noch vor der Geburt.

Warum nicht dionysisch? Das macht aber nichts, wesentlich ist, daß Mordo — offenbar weil er schon so heißt, schlaraffisch orientiert — »Blaubart« auf einer Schmiere spielen läßt, in der Art der

Innsbrucker Bradlschen Bühne — —. Der Direktor, die Frau Direktor, die Töchter des Direktors wirken mit, die eine Tochter macht schlechthin alle kleinen Funktionen, vom Ballett bis zur Windmaschine; freiwillige Feuerwehrmänner, jammervoll-köstlich als Höflinge kostümiert, sind der Chor. Die haargenaue Kenntnis des Schmierenmechanismus, aus der sich so viel erheiternde Nebenwirkungen ergeben, stimmt ahnungsvoll gegenüber den beruflichen Anfängen unseres ausgezeichneten Regisseurs Mordo . . . Die ein wenig weitschweifigen Prosaszenen sind in kurze Knüttelvers-Dialoge aufgelöst, am übrigen ist nichts geändert; die Musik nur um Unwesentliches gekürzt. Man darf dieser Bearbeitung, die sich als höchst wirksam erwiesen hat, zustimmen; sie lenkt vorübergehend von der Musik ab, doch ist das kaum zu vermeiden . . . .

Doch, doch, wenn eine kulturell interessierte Gesetzgebung für Vergehen gegen autorrechtlich nicht mehr geschützte Kunstwerke Arreststrafen nebst Rückverweisung in die beruflichen Anfänge statuierte. Vor dem, was sich da in Prag getan hat, — die österreichische Ausgabe des feschen Blattes brachte aus Vorsicht zwar Olla, aber nicht das Referat —, vor diesem Exzeß einer Offenbach-Schändung zeigte selbst die ‚Bohemia' etwas Schamgefühl, indem sie feststellte:

Renato Mordo liefert seine Offenbach-Bearbeitungen schon fabriksmäßig. Nach den Einaktern, die bisher daran glauben mußten

(und die eben nach Wien kommen sollen, darunter die unvorstellbar zugerichtete Lieblichkeit der »Insel Tulipatan«)

nimmt er jetzt ein abendfüllendes Werk her, den mit Recht zu Offenbachs besten Stücken zählenden »Blaubart«. Für ihn ist auch dieses Werk nichts als Parodie, obwohl gerade im »Blaubart« an mehr als einer Stelle Ernst und Ironie scharf auf der Schneide stehen und mit lyrischen Schönheiten ein Grad der dramatischen Charakteristik Hand in Hand geht, der dem wirklichen Offenbach-Kenner nicht entgehen kann. Was liegt aber Herrn Mordo, um nur zwei Beispiele zu nennen, an dem ergreifenden Kantabile des Blaubart, das der Antonia-Musik aus »Hoffmanns Erzählungen« vorklingt, was liegt ihm an den musikalischen Schönheiten des Duetts zwischen Blaubart und Boulotte in der Gruft-Szene? Er parodiert ausnahmslos und schafft sich ein theatermäßig praktikables, aber künstlerisch bedenkliches Alibi, indem er die ganze Aufführung in den Rahmen einer Schmierenkomödie stellt. Diese »Entzauberung« des Theaters mag manchem Ulk förderlich sein, aber sie leidet in diesem Falle an einem Kardinalfehler: sie ist überflüssig. Immerhin ist anzuerkennen, daß die Musik (von Strichen abgesehen) in ihrem Organismus unberührt bleibt, und sie wäre ganz unverfälschter Offenbach, wenn davon abgesehen würde, die Sänger operistischen Unfug treiben zu lassen. Warum soll denn die rhythmische Schwungkraft, die melodische Leichtigkeit der Couplets, die klangliche und harmonische Vielfältigkeit all der Schauer-Chromatik und Grusel-Akkordik auf einmal nicht durch sich selber wirken? . . . Zur Wertung von Einzelleistungen gibt die Aufführung keinen Anlaß: sie stehen alle unter dem Zwang der Regie, die sich . . mit Komödiantenwagen und Spielpodium ein ihren Zwecken entsprechendes Bühnenbild machen läßt und auf keinen noch so abgegriffenen Kulissenscherz verzichtet. Die Damen . ., die Herren . . treiben zu Offenbachs Musik Mordosche Allotria. Und der Erfolg? Er wäre um nichts geringer bei einer unparodierten, in Satire, Komik und Besinnlichkeit ausgeglichenen Wiedergabe.

Das kann man für Prag nicht wissen. Dort, im Schlaraffenland, brauchen sie immer, zum Zweck von »ausvrkauft!«, etwas Zugkräftiges, weshalb denn auch Meister Pirchan, der Bühnenbildner, auf die Idee verfiel, meine Herberge della conspirazione permanente mit rosa Herzerln zu versehen und sudetischen Sinnsprüchen wie: »Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang usw.«, die ich freilich sofort durch eine Putzschar entfernen ließ. Mordos Beweggründe sind dunkel; er scheint, seit ich einst aus Furcht vor seinem Namen die Annäherung abwehrte, einen Pick auf Offenbach zu haben. Jedenfalls tut er des Guten zuviel: er läßt den »Blaubart« auf einer Schmiere spielen, wiewohl die Aufführung ohnedies im Prager Deutschen Theater stattfindet.

*

12., 20. Januar, 3. Februar:

19.45 Uhr: **Aus der großen Zeit des Carltheaters**

Also wohl die dieser unbeschreiblichen Herrlichkeit, als Matras, Knaack und Blasel neben Treumann (dem andern), der Grobecker und der Gallmeyer wirkten, welche Offenbach »meine Sänger« nannte, die großen Komiker, die ihm jede Singerei entbehrlich machten. Die Zeit, da »Pariser Leben« und »Die Prinzessin von Trapezunt« abwechselten und wenn er persönlich eine Premiere dirigierte, die Fiaker schon bei der Oper nicht vorwärtskamen. Oder die Jahrzehnte vorher mit Nestroy, Scholz und Grois in allen Werken des Possengenies? Bis zum Ausgang dieser Epoche, da, nebst Offenbachs Einaktern, »Orpheus« mit Nestroy als Jupiter und Knaack als Styx kreiert wurde. Also gewiß etwas aus der Zeit der Direktionen Nestroy, Treumann, Ascher. Oder vielleicht aus der kurzlebigen Lustspielzeit Mitterwurzers? Dem späteren Lokalpossentheater Blasels? Der Ära Jauners — um 1897 —, die vortreffliche Neuinszenierungen des »Blaubart« und der »Großherzogin« mit Spielmann, Bauer und der entzückenden Stojan brachte? Aber mit welchen Mitteln sollte die »Ravag« die Erinnerung an eine Bühne heraufbeschwören, die wahrlich wie nur das Burgtheater, das Theater an der Wien oder das Théâtre français eine »große Zeit« erlebt hat? Die des Burgtheaters erstreckte sich ihr, in Gemäßheit des christlich-germanisch-merkantilischen Schönheitsideals, von Millenkovich bis Röbbeling, wäre durch die Familien Reimers, Tressler, Zeska sowie Frau Bleibtreu vertreten, aber auch durch die gegenwärtigeren Herren Balser und Hennings — den Paul Hartmann wären wir los —, die bereits unverwüstlichen Thimig jun. und Maierhofer, und vor allem natürlich durch meinen magischen Namensvetter mit dem schärfern ß, der nach Aussage der jüngsten Ignoranten Devrient (den andern), Schröder, Anschütz, Löwe, Dawison, Sonnenthal, Baumeister, Lewinsky, Matkowsky, Mitterwurzer plus Beckmann und La Roche in die Tasche steckt, während ich ihn für einen saubern Redegliederer halte — nicht aufregend, gemessen an der Möglichkeit, daß Hartmann (der andere) diesen antipathischen »Kaiser von Amerika« gesprochen hätte — und für einen tüchtigen Chargenspieler, der manchmal die Verwandlungsfähigkeit des allzufrüh verstorbenen Müller-Hanno erreicht. (Am wenigsten erträglich dort, wo sich seine Persönlichkeit und sein Brustkasten mit der Rolle decken, etwa beim Hauptmannschen Geheimrat; trostlos als Falstaff.) Möchten die Leute, die noch immer ins Theater gehen, vor allem die, die es nichts kostet, doch endlich zur Kenntnis nehmen, daß es — von etlichen vorzüglichen Episodisten und Lustspieldamen abgesehen — seit 1890 keines mehr gibt und die Trümmer höchstens bis zur Jahrhundertwende vorhanden waren. Verlust des kulturellen Gedächtnisses mag vorkommen, aber dann sollte noch der Begriff »große Zeit« ausgelöscht sein, damit nicht auch hier Gold für Blech gegeben werde. Die große Zeit des Theaters an der Wien, das Offenbach-Werke mit der Geistinger, mit Swoboda, Rott, Friese besetzte und später Girardi erschuf; das neben dem theaterschwachen Johann Strauß Suppé und Millöcker hatte, wäre offenbar durch die »Lustige Witwe« repräsentiert. Und was versteht die Ravag unter der großen Zeit des Carltheaters?

Franz Lehar: a) »Zigeunerliebe«: Ouvertüre; b) »Der Rastelbinder«: 1. Wenn zwei sich lieben, Duett; 2. Ich bin a Weanakind, Lied — Edmund Eysler: »Die Schützenliesl«: Auftrittslied der Liesl — Heinrich Reinhardt: »Der liebe Schatz«: Dort an der Donau, Marschquartett — Oskar Straus: »Ein Walzertraum«: Walzer — Emmerich Kalman: »Die Bajadere«: a) Auftrittslied der Odette; b) Vermählungsszene — Franz Lehar: »Der Göttergatte« usw.

Und dann kamen gleich die Ratzen. — Wäre die Rundfunkkritik nicht hier wie überall prostituiert (weil die Tinterl, die Dirigentenleistungen oder bodenständige Lyrik loben, zuweilen auch den Äther durchstinken dürfen), so hätte sich vermöge dessen, was die Nichtswisser vom Hörensagen wissen, doch ein wenig Protest gegen den Hohn geregt, einer Stadt mit so ehrwürdiger Theatervergangenheit zwischen Gejodel und Heurigenmusik, dem Wunsch, wieder einmal in Grinzing zu sein, und der sattsam bekannten Tatsache, daß mei Muatterl a Weanerin war, noch solchen Pietätsbeweis anzubieten.

27. Januar:

Die Erstaufführung im »Theater in der Leopoldstadt« hat am 11. April 1833 stattgefunden (gerade hundert Jahre bevor ein anderes Kleeblatt in einer Welttragödie auftrat). Nestroy gab den Knieriem, Scholz den Zwirn und Carl den Leim, die Rolle, in der der junge Sonnenthal in Graz neben Nestroy stand und von ihm als »Kunsttischler« belobt wurde. Gämmerler gab die Titelrolle (später den Leim), die Dlles. Zöllner und Weiler die Töchter Palpiti. (Ad vocem humanam Sonnenthal: sein hundertster Geburtstag wurde kürzlich von der ganzen Presse mit vorbildlicher Ignoranz gefeiert, mit Ausnahme des unabhängigen Tagblatts für das christliche Volk, das den großen Schauspieler des Kaisers bloß ignorierte; vielleicht weil dem Herrn Brečka der Tragöde Reinhold bodenständiger vorkommt.)

Aus dem »Wanderbuch eines verabschiedeten Landsknechtes« von Fürst Friedrich Schwarzenberg (Wien 1844—48):

— — Ich halte diesen Nestroy für eine unserer merkwürdigsten dramatischen Erscheinungen, sowohl als Dichter wie als Schauspieler. Es liegt in seinen Erzeugnissen nicht allein eine tiefe Bedeutung, sondern auch der wahre, kräftige Geist des Volksstücks! — — in Nestroy lebt ein wirklich Shakespearescher Geist, Humor und Witz. — —

— — mir hat kein Lustspiel mehr Stoff zum Denken gegeben, als »Ebene Erde und 1. Stock«, der klassische Lumpazivagabundus, und der Talisman. Nach meiner Ansicht ist Nestroy demnach nicht allein jetzt, sondern im Allgemeinen ein echter Volksdichter, und ich bin überzeugt, daß die Zukunft mein Urtheil bestätigen, und ihm einen ausgezeichneten Platz unter den dramatischen Notabilitäten Deutschlands anweisen wird. Waren ja selbst der große Shakespeare und Molière Komödianten, auf welche die damalige vornehme Welt mit Mitleiden herabsah; allein Shakespeare's Genius schwebt unsterblich über der Bühne, welche er heiligte, und der Philosoph, welcher einen Tartüffe zeichnete, wird unvergeßlich bleiben, wenn längst die flachen, wässerigen Leistungen seiner damals viel höher geschätzten Kollegen sich im Laufe der Zeit verdünstet haben werden.

Aus der ‚Fackel', März 1925, über das Entreelied des Leim, dessen Text und Musik sie als Erstdruck veröffentlichte:

— — Nun wird mir eine freudige und rührende Überraschung zuteil und es ist, als ob Nestroy selbst mit einer zurechtweisenden Gebärde, welche die Theatergenerationen verbindet, dem Unfug, der im Burgtheater an dem II. Akt verübt wird, wehren und seiner Gestalt zu der Singstimme verhelfen wollte, die ihr gebührt, und eben dort, wo sie ihr gebührt. Der Leim hat in der Festaufführung des »Lumpazivagabundus« im Jahre 1856 tatsächlich ein Entreelied gesungen und zwar im ersten Akt, so daß er sich von Knieriem und Zwirn in der Art des Auftretens nicht mehr unterschied. Der Altwiener Komiker Gämmerler, dessen Namen als des zweiten Darstellers der Figur (nach Carl) ich schon auf einem Programm des Theaters in der Leopoldstadt vom 25. Juli 1841 finde und der in hohem Alter Ende der 80er Jahre starb, hat es kreiert. Er hatte Nestroy, wie mir mitgeteilt wird, »wochenlang ‚gebenzt', ihm ein solches Entreelied zu schreiben, bis Nestroy eines Tages während einer Probe in seiner Garderobe binnen einer Viertelstunde das Lied niederschrieb«, das in jener Festaufführung und wohl auch später noch zum Vortrag gelangte. Gämmerler hat nun dem jungen Kollegen Carl Lindau, der später im Theater an der Wien gewirkt hat und dessen Name mir mit der lebendigen Erinnerung an die letzten guten Zeiten dieser Bühne verknüpft ist (Anm.: Der treue Bewahrer echter Theaterschätze ist selbst vor kurzem in hohem Alter gestorben), im Jahre 1871 erlaubt, eine Abschrift vom Leim-Lied zu nehmen, das ein Unikum ist wie die Musik, die von Franz v. Suppé stammt und die der ehemalige Schauspieler mir mit den Versen zum Abdruck in der Fackel widmete. — — Das Tischlerlied vervollständigt, namentlich im wehmütigen Humor der sprachlich erfüllten zweiten und dritten Strophe, die Valentin-Ähnlichkeit der Gestalt.

Programme

Wien

Offenbach-Saal

Shakespeare-Zyklus in der Bearbeitung des Vortragenden

2. Januar ~~1933~~:

Die lustigen Weiber von Windsor
(Mit Verwendung der Musik von Nicolai)

6. Januar:

Verlorne Liebesmüh'
(Musik nach Angabe des Vortragenden; Ouverture und Zwischenaktsmusik aus »Si j'était roi« von Adam)

11. Januar:

Maß für Maß

16. Januar:

Troilus und Cressida
(Ouverture und Zwischenaktsmusik aus Offenbachs »Die schöne Helena«; als Lied des Pandarus die Romanze der Helena)

20. Januar:

Das Wintermärchen
(Musik von Franz Mittler)

25. Januar:

Zum ersten Mal (mit Ausnahme der *) bezeichneten Szene)

Aus den Königsdramen:

Richard II., III. Akt 4, 5, IV. Akt aus 1, V. Akt 3, 4 aus 5.

Heinrich IV., 1. Teil, II. Akt 3 (mit dem Vorwort eines Zitats — Nachrufs für Percy — aus 2. Teil, II. Akt 3), III. Akt aus 3 und V. Akt aus 1 (verbunden); 2. Teil, IV. Akt aus 4, V. Akt 3, 5. — Heinrich V., V. Akt aus 2.

Heinrich VI., 3. Teil, II. Akt 5*), V. Akt 5, 6. — Richard III., I. Akt 2, V. Akt 2, 3

30. Januar:

Coriolanus

3. Februar:

Zum ersten Mal
Antonius und Kleopatra

8. Februar:

Timon von Athen

13. Februar:

Macbeth

17. Februar:

Hamlet

22. Februar:

König Lear

1. März:

Zum ersten Mal
Der Widerspenstigen Zähmung
Nach Wolf Graf v. Baudissin bearbeitet und ergänzt. (Mit Verwendung der Musik von Hermann Goetz)

Begleitung zu den Vorlesungen mit Ausnahme der vom 11., 25., 30. Januar, 3., 8., 17., 22. Februar: Franz Mittler.

Programme

Wien

Oberhaus-Saal

Shakespeare-Zyklus in der Durchführung des Vortragenden

2. Januar 1928:

Die lustigen Weiber von Windsor
(Mit Verwendung der Musik von Mozart)

6. Januar:

Verlorene Liebesmüh'
(Musik nach Angaben des Vortragenden; Oliverius und Zuleidem-dilemmata aus »Sir Julian« von Adam)

11. Januar:

Maß für Maß

13. Januar:

Troilus und Cressida
(Ouverture und Zwischenmusik aus Offenbachs »Die schöne Helene«; als Lied der Prätorius die Romanze der Helena)

20. Januar:

Das Wintermärchen
(Musik von Franz Mikat)

23. Januar:

Zum ersten Mal (mit Ausnahme der 7) bisherigen Szene)

Aus den Königsdramen:

Richard II., III. Akt 4, 5, IV. Akt aus 1, V. Akt 3, 4 aus 5.
Heinrich IV., 1. Teil, II. Akt 3 (mit dem Vorspiel eines Zwis — Musikalisch für Percy — aus 2. Teil, II. Akt 3), III. Akt aus 3 und V. Akt aus 1 (»Sommerlied«); 2. Teil, IV. Akt aus 4, V. Akt 3, 5. — Heinrich V., V. Akt aus 2.
Heinrich VI., 3. Teil, II. Akt 3), V. Akt 3, 5. — Richard III., 1. Akt 2, V. Akt 2, 3

30. Januar:

Coriolanus

3. Februar:

Zum ersten Mal

Antonius und Kleopatra

8. Februar:

Timon von Athen

10. Februar:

Macbeth

17. Februar:

Hamlet

22. Februar:

König Lear

1. März:

Zum ersten Mal

Der Widerspenstigen Zähmung
Nach Wolf Graf v. Baudissin bearbeitet und ergänzt. (Mit Verwendung der Musik von Hermann Goetz)

Beziehung zu den Vorlesungen mit Ausnahme der vom 11., 25., 30. Januar, 3., 8., 17., 22. Februar: Hans Müller.

*

Brünn, Deutsches Haus, 6. Februar:
Die Weber

7. Februar:
Perichole

27. März:
König Lear

28. März:
Vorwort über die Abänderung des Programms. — Pandora
Aus eigenen Schriften

Mährisch Ostrau, Lidový dum, 29. März:
Aus: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
Raimund: Das Hobellied, Claudius: Abendlied, Bei ihrem Grabe, Kriegslied, Goeckingk: Als der erste Schnee fiel, Liliencron: Festnacht und Frühgang, Die betrunkenen Bauern, Zwei Meilen Trab, Peter Altenberg: Die Seidenfetzerln, Freunde, Landpartie, Altern, Frank Wedekind: ... Donnerwetter, Unterm Apfelbaum, Die Wetterfahne, Parodie und Satire, Eroberung, Chorus der Elendenkirchweih, Diplomaten
Aus eigenen Schriften

Olmütz, Redouten-Saal, 30. März:
Vorwort wie oben. — Hannele Matterns Himmelfahrt
Aus eigenen Schriften

Prag, Mozarteum, 31. März:
Vorwort wie oben. — Hannele Matterns Himmelfahrt
Aus eigenen Schriften

3. April:
Macbeth

4. April:
Hamlet

Begleitung am 7. Februar, 29., 30., 31. März, 3. April: Franz Mittler

Agram, Musikinstitut, 11. Januar 1934:
Vorwort. — Macbeth

12. Januar:
Aus eigenen Schriften

*

*

Bremen, Deutsches Haus, 6. Februar:
Die Weber
7. Februar:
Perichole
27. März:
König Lear
28. März:
Vorwort über die Abhaltung des Programms. — Pandora
Aus eigenen Schriften

Mährisch Ostrau, Ludwig dum, 29. März:
Aus: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
Raimund: Das Mädchen, Claudius: Abendlied, Bei ihrem Grabe, Mörgenlied, Goething: Als der erste Schnee fiel, Lilienkron: Feuerwehr und Frühling, Die betrunkenen Bauern, Zwei Mollen Tirb, Peter Altenberg: Die Schlafzimmerin, Freunde, Landpartie, Alten, Frank Wedekind: ... Dämmerwetter, Unterm Apfelbaum, Die Wärterinne, Parodie und Satire, Frobenius, Chorus der Eisenbahnschwein, Diplomaten
Aus eigenen Schriften

Olmütz, Redoten-Saal, 30. März:
Vorwort wie oben. — Hannele Mattierns Himmelfahrt
Aus eigenen Schriften

Prag, Musaeum, 31. März:
Vorwort wie oben. — Hannele Mattierns Himmelfahrt
Aus eigenen Schriften
3. April:
Macbeth
4. April:
Hamlet

Begleitung am 7. Februar, 29., 30., 31. März, 3. April: Franz Müller

Agram, Musikinstitut, 11. Januar 1924:
Vorwort. — Macbeth
12. Januar:
Aus eigenen Schriften

*

Wien

Mittlerer Konzerthaussaal, 19. November 1934:
Vorspruch*). — Macbeth

26. November
Das Wintermärchen

1. Dezember:
Madame L'Archiduc

5. Dezember:
Perichole

9. Januar 1935:
Blaubart

12. Januar:
Die Prinzessin von Trapezunt

20. Januar:
Pariser Leben

27. Januar:
Lumpazivagabundus

Mit den Extempores der alten Theatermanuskripte und dem Entree des Leim (Text von Nestroy, Musik von Suppé, 1856); das Kometenlied erneuert.

3. Februar
Die Großherzogin von Gerolstein

Kleiner Musikvereinssaal, 6. März:
Zur Wiederherstellung des Originals
Der Talisman
Musik von Adolf Müller und Franz Mittler

11. März
Aus: Das Mädchen aus der Feenwelt. — Das Hobellied. — Aus: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
Fortunios Lied

---

*) Abdruck in einem späteren Heft

Wien

Mittlerer Konzerthaussaal, 19. November 1934:
Vorspruch*). — Madcloth

26. November
Das Winterm ärchen

1. December:
Madame L'Archiduc

5. December:
Perichole

9. Januar 1935:
Blaubart

12. Januar:
Die Prinzessin von Trapezunt

20. Januar:
Pariser Leben

27. Januar:
Lumpazivagabundus

Mit dem Ensemble der alten Theaterm ausikbühne und dem Duiseo des Leim (Text von Meilhac, Musik von Suppé, 1859): das Komödchen ensemble.

3. Februar
Die Großherzogin von Gerolstein

Kleiner Musikvereinssaal, 6. März:
Zur Wiederherstellung des Orginals
Der Talisman
Musik von Adolf Müller und Franz Müller

11. März
Aus: Das Mädchen aus der Feenwelt. — Das Hobel-lied. — Aus: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
Fortunios Lied

---

*) Abdruck in einem späteren Heft

19. März:

Zum ersten Mal

Liebesgeschichten und Heiratssachen

Posse mit Gesang in drei Akten von Johann Nestroy, eingerichtet von Karl Kraus

(Mit Vorbemerkung über die nach Angabe des Vortragenden improvisierte Musik und die Zutat der gesanglichen Aktschlüsse)

Erstaufführung am 23. März 1843 im Theater an der Wien zum Vorteile Nestroys

Florian Fett, ehemals Fleischselcher, jetzt Partikulier	Scholz
Fanny, dessen Tochter	Dlle. Wagner
Ulrike Holm, mit Herrn von Fett entfernt verwandt	„ Riondi
Lucia Distl, ledige Schwägerin des Herrn von Fett	Mad. Rohrbeck
Anton Buchner, Kaufmannssohn	Brabbée
Marchese Vincelli	Grois
Alfred, dessen Sohn	Gämmerler
Der Wirt zum „Silbernen Rappen"	Stahl
Die Wirtin	Mad. Scotti
Philippine, Stubenmädchen bei Herrn von Fett	Dlle. Condorussi
Nebel	Nestroy
Georg, Heinrich, } Bediente bei Herrn von Fett	. . . . .
Kling, Kammerdiener des Marchese	
Schneck, ein Landkutscher	
Ein Hausknecht, Eine Magd, Louis, Niklas, } Kellner im Gasthof zum „Silbernen Rappen"	. . . . .
Vier Wächter	

Die Handlung spielt in einem Dorfe in einiger Entfernung von der Hauptstadt, teils im Gasthof, teils im Hause des Herrn von Fett.

Architektenvereinssaal, 27. März:

Tritschtratsch (Mit allen Gesängen; statt des Quodlibets, mit textlicher Überleitung, das Couplet: »Dieses G'fühl . . .«. Musik von Mechtilde Lichnowsky und nach Angabe des Vortragenden.)

Die Schwätzerin von Saragossa

19. März:

Zum ersten Mal

Liebesgeschichten und Heiratssachen

Posse mit Gesang in drei Akten von Johann Nestroy,
eingerichtet von Karl Kraus

(Mit Verbesserung über die nach Angabe des Verfassers improvisierte Musik und die Zutat der gesangvollen Abschiedsszene)

Erstaufführung am 23. März 1935 im Theater an der Wien zum Vorteile Nestroys

Florian Fett, ehemals Fiakerbesitzer, jetzt Partikulier	Schulz
Fanny, dessen Tochter	Dile. Wagner
Lilitte Holm, mit Herrn von Fett entfernt verwandt	„ Rionali
Lucie Dist, ledige Schwägerin des Herrn von Fett	Mad. Rohrbeck
Anton Buchner, Kaufmannssohn	Brabbée
Marchese Vinceli	Grois
Alfred, dessen Sohn	Gämmerler
Der Wirt zum „Silbernen Rappen"	Stahl
Die Wirtin	Mad. Scotti
Philippine, Stubenmädchen bei Herrn von Fett	Dile. Condorussi
Nebel	Nestroy
Georg, Heinrich, } Bediente bei Herrn von Fett	
Kling, Kammerdiener des Marchese	
Schneck, ein Landmädchen	
Ein Hausknecht	
Eine Magd	im Gasthof zum „Silbernen Rappen"
Louis, Nikitas, } Kellner	
Vier Wächter	

Die Handlung spielt in einem Dorfe in einiger Entfernung von der Hauptstadt, teils im Gasthof, teils im Hause des Herrn von Fett.

Architektenvereinssaal, 27. März:

Tritschitsch (Mit allen Gesängen; statt des Gondoliedes, mit textlicher Überleitung, das Couplet: »Dieses G'fühl . . .«. Musik von Mechtilde Lichnowsky und nach Angabe des Verfassers).

Die Schwätzerin von Saragossa

Kleiner Musikvereinssaal, 31. März:

Zum ersten Mal

Der Verschwender

Original-Zaubermärchen in drei Akten von Ferdinand Raimund,
eingerichtet von Karl Kraus (mit Änderung von 26 Versen)

Musik von Konradin Kreutzer

Theaterzettel einer Wohltätigkeits-Vorstellung zum Vortheile der Witwe des Komikers Tomaselli, Carltheater, 18. Januar 1863, mittags ½1 Uhr

Fee Cheristane	Frl. Wolter
Azur, ihr dienstbarer Geist	Hr. Mayerhofer
Julius von Flottwell, ein reicher Edelmann	Hr. Sonnenthal
Wolf, sein Kammerdiener	Hr. Lewinsky
Valentin, sein Bedienter	Hr. Beckmann
Rosa, Kammermädchen	Frl. Wildauer
Chevalier Dumont (Flottwells Freunde)	Hr. Meixner
Herr von Pralling (Flottwells Freunde)	Hr. Fricke
Herr von Helm (Flottwells Freunde)	Hr. Fr. Kierschner
Herr von Walter (Flottwells Freunde)	Hr. Bayer
Gründling (Baumeister)	Hr. Förster
Sockel (Baumeister)	Hr. Schmidt
Fritz (Bediente)	Hr. Buel
Johann (Bediente)	Hr. Verstl
Präsident von Klugheim	Hr. Franz
Amalie, seine Tochter	Frl. Baudius
Baron Flitterstein	Hr. Ed. Kierschner
Ein Juwelier	Hr. Nolte
Betti, Kammermädchen	Frl. Primas
Ein Diener	Hr. Barko
Ein altes Weib	Fr. Haizinger
Ein Kellermeister	Hr. Paulmann
Max (Schiffer)	Hr. Gabillon
Thomas (Schiffer)	Hr. Baumeister
Liese (Valentins Kinder)	Frl. Kratz
Michel (Valentins Kinder)	Anna Leier
Hansel (Valentins Kinder)	Stefan Niclas
Hiesel (Valentins Kinder)	Mar. Austerlitz
Pepi (Valentins Kinder)	Fanny Wagner
Ein Gärtner	Hr. Arnsburg
Ein Bedienter	Hr. Ferrari

Gäste, Diener, Jäger, Tänzer und Tänzerinnen, Genien, Nachbarsleute, Bauern, Senner und Sennerinnen.

Vorkommende Konzertvorträge im 2. Akt beim Feste Flottwells: — — — Frau Dustmann, die Herren Walter und Ander. Vorkommende Tänze — — — ausgeführt von dem weiblichen Ballettkorps des k. k. Hofoperntheaters — — — Herrn Caroli, den Fräul. Couqui, Millerschek und Cassani.

Kleiner Musikvereinssaal, 31. März:

Zum ersten Mal

Der Verschwender

Original-Zaubermärchen in drei Akten von Ferdinand Raimund,

eingerichtet von Karl Kraus (mit Änderung von 36 Versen)

Musik von Konradin Kreutzer

Theaterrelief einer Wohltätigkeits-Vorstellung zum Vortheile der Witwe des Komikers Tomaselli, Carltheater, 18. Januar 1887, mittags ½1 Uhr

Fee Cherielane	Fr. Wolter
Azur, ihr dienstbarer Geist	Hr. Mayerhofer
Julius von Flottwell, ein reicher Edelmann	Hr. Sonnenthal
Wolf, sein Kammerdiener	Hr. Lewinsky
Valentin, sein Bedienter	Hr. Beckmann
Rosa, Kammermädchen	Fr. Wildauer
Chevalier Dumont	Hr. Meixner
Herr von Prälling	Hr. Fikes
Herr von Helm	Hr. Hr. Messenhauer
Herr von Wälter	Hr. Bayer
Graßhüpfl	Hr. Förster
Socket	Hr. Schmidt
Fritz	Hr. Duel
Johann	Hr. Vereti
Präsident von Klugheim	Hr. Franz
Amalie, seine Tochter	Fr. Baudius
Baron Filliersteln	Hr. Ed. Kierschner
Ein Juwelier	Hr. Nolle
Beth, Kammermädchen	Fr. Fimas
Ein Diener	Hr. Hanko
Ein altes Weib	Fr. Hatzinger
Ein Kellermeister	Hr. Faulmann
Max	Hr. Gabillon
Thomas	Hr. Baumeister
Lisse	Fr. Kiarz
Michel	Anna Leier
Hansel	Stefan Niklas
Hiesel	Mar. Amelitz
Pepi	Fanny Wagner
Ein Gärtner	Hr. Arnsburg
Ein Bedienter	Hr. Ferrari

Gäste, Diener, Jäger, Tänzer und Tänzerinnen, Genien, Nachbarsleute, Bauern, Sennerinnen und Sennerinnen.

Vorkommende Kostümfigur in 2. Akt beim Feste Flottwells: — — — Frau Dustmann, die Herren Walter und Anker. Vorkommende Tänze — — — — angeführt von dem weiblichen Balletkorps des k. k. Hofoperntheaters — — — Herrn Croll, den Frhl. Coupal, Milleneckl und Cassani.

Ebenda, 26. April:

400. Wiener Vorlesung
(Zur Wiederherstellung)

König Lear

Tragödie in fünf Aufzügen von Shakespeare
nach Wolf Graf v. Baudissin bearbeitet von Karl Kraus

~~Personenverzeichnis~~ der Neuinszenierung des Burgtheaters ~~vom~~ H,
17. November 1889:

Lear, König von Britannien	Hr. Sonnenthal
König von Frankreich	Hr. Hübner
Herzog von Burgund	Hr. Stätter
Herzog von Cornwall	Hr. Arndt
Herzog von Albanien	Hr. Wagner
Graf von Gloster	Hr. Löwe
Graf von Kent	Hr. Baumeister
Edgar, Glosters Sohn	Hr. Robert
Edmund, Glosters Bastard	Hr. Reimers
Ein Ritter in Lears Gefolge	Hr. Ernest
Der Narr	Hr. Lewinsky
Ein Arzt	Hr. Altmann
Ein Bote	Hr. Sommer
Ein Herold	Hr. Fiala
Oswald, Gonerils Haushofmeister	Hr. Schöne
Ein Hauptmann	Hr. Wiesner
Ein alter Mann, Glosters Pächter	Hr. Bleibtreu
Ein Diener Cornwalls	Hr. Kracher
Goneril, Lears Töchter	Frl. Barsescu
Regan, Lears Töchter	Fr. Albrecht
Cordelia, Lears Töchter	Fr. Hohenfels

Ritter in Lears Gefolge, Offiziere, Soldaten. — Die Szene ist in Britannien.

Ouvertüre und Musik der Zelt-Szene/ Franz Mittler.

Nach dem 2. Aufzug eine größere Pause.

Ehrbar-Saal, 14. Mai: Der Widerspenstigen Zähmung (Neufassung von Karl Kraus. Mit Verwendung der Musik von Hermann Goetz)

Eberda, 26. April:

400. Wiener Vorlesung

(Zur Wiederholung)

König Lear

Tragödie in fünf Aufzügen von Shakespeare

nach Wolf Graf v. Baudissin bearbeitet von Karl Kraus

Personenverzeichnis der Neuinszenierung des Burgtheaters vom 17. November 1889:

Lear, König von Britannien	Hr. Sonnenthal
König von Frankreich	Hr. Hübner
Herzog von Burgund	Hr. Sikter
Herzog von Cornwall	Hr. Arndt
Herzog von Albanien	Hr. Wagner
Graf von Gloster	Hr. Löwe
Graf von Kent	Hr. Baumeister
Edgar, Gloosters Sohn	Hr. Robert
Edmund, Gloosters Bastard	Hr. Reimers
Ein Ritter in Lears Gefolge	Hr. Ernest
Der Narr	Hr. Lewinsky
Ein Arzt	Hr. Allmann
Ein Bote	Hr. Sommer
Ein Herold	Hr. Pfala
Oswald, Goneris Haushofmeister	Hr. Schöne
Ein Hauptmann	Hr. Wiener
Ein alter Mann, Gloosters Pächter	Hr. Bleibtreu
Ein Diener Cornwalls	Hr. Kracher
Goneril } Lears Töchter	Fr. Baumeister
Regan } Lears Töchter	Fr. Albrecht
Cordelia } Lears Töchter	Fr. Hohenfels

Ritter in Lears Gefolge, Offiziere, Soldaten. — Die Szene ist in Britannien.

Ouverture und Musik der Zell-Szener Franz Müller.

Nach dem 2. Aufzug eine größere Pause.

Eibner-Saal, 14. Mai: Der Wiedersprechen Zählung (Neuinszenierung von Karl Kraus. Mit Verwendung der Musik von Hermann Gretz)

31. März

Zum ersten Mal

Eisenbahnheiraten

oder

Wien, Neustadt, Brünn

Posse mit Gesang (nach dem Vaudeville »Paris, Orléans et Rouen« von Bayard und Varin) in drei Akten von Johann Nestroy,

(nach der Schroll'schen Ausgabe eingerichtet von Karl Kraus, mit improvisierter Musik)

Erstaufführung am 3. Januar 1844 im Theater an der Wien zum Vorteile Nestroys

Ignaz Stimmstock, Gitarre- und Geigenmacher in Wien	Senetta
Peter Stimmstock, Blasinstrumentenmacher in Krems	Scholz
Edmund, erster Arbeiter bei Ignaz Stimmstock	
Patzmann, Porträt- und Zimmermaler	Nestroy
Zopak, Bäckenmeister in Brünn	Grois
Babette, seine Tochter	Mad. Rohrbeck
Nanni, sein Mündel	Dlle. Wagner
Kipfl, Bäckenmeister in Neustadt	Stahl
Therese, seine Tochter	
Brandenburger, erster Gesell bei Kipfl	Rudolf Maier
Frau Zaschelhuberin, Tandlerin in Neustadt	Mad. Raimund
Anton, Packträger auf dem Neustädter Bahnhof	
Ein Packträger auf dem Brünner Bahnhof	
Ein Bäckergeselle bei Zopak	

Der erste Akt spielt in Wien, der zweite in Neustadt, der dritte in Brünn.

Begleitung an sämtlichen Abenden vom 19. November bis 31. März: Franz Mittler

31. März

Zum ersten Mal

Eisenbahnbeiraten

oder

Wien, Neustadt, Brünn

Posse mit Gesang (nach dem Vaudeville »Paris, Orléans et Rouen« von Bayard und Varin) in drei Akten von Johann Nestroy,

(nach der schriftlichen Angabe eingerichtet von Karl Kraus, mit improvisierter Musik)

Uraufführung am 3. Januar 1844 im Theater an der Wien zum Verfalle Nestroys

Ignaz Stimmstock, Gitarre- und Geigenmacher in Wien . . . . . Sprelta
Peter Stimmstock, Bleistiftmacher in Krems . . . . . Schulz
Edmund, erster Arbeiter bei Ignaz Stimmstock . . . . . .
Palmann, Portrait- und Zimmermaler . . . . . Nestroy
Zopek, Bäckermeister in Brünn . . . . . Gros
Babette, seine Tochter . . . . . Mad. Rolnbeck
Xanny, sein Mündel . . . . . Mlle. Wagner
Kilpl, Bäckermeister in Neustadt . . . . . Stahl
Therese, seine Tochter . . . . . .
Brandenburger, erster Gesell bei Kilpl . . . . . Rudolf Maier
Frau Zuckerhuberin, Tandlerin in Neustadt . . . . Mad. Raimund
Anton, Packträger aus dem Neustädter Bahnhof . . .
Ein Packträger aus dem Brünner Bahnhof . . . . .
Ein Bäckergeselle bei Zopek . . . . . .

Der erste Akt spielt in Wien, der zweite in Neustadt, der dritte in Brünn.

Begleitung an sämtlichen Abenden von 19. November bis 31. März: Franz Müller

Programmnotizen und -Glossen

2. Januar 1933: wie ehedem

*

6. Januar: wie ehedem

*

16. Januar:

Offenbach bei Shakespeare

Da die »Schöne Helena« — unsterblich, nachdem sie ausgelebt hat — sich nicht im Repertoire des Theaters der Dichtung befindet, so sei durch diese Verbindung der in Geist und Stoff verwandten Sphären die Sühne angedeutet, die eine kulturelle Untat erfordert hätte: die der Reinhardt und Korngold, das Unternehmen, das in weniger barbarisch orientierter Zeit (würde da in einem Menschenhirn dergleichen gekeimt haben) die Stäupung unter dem Brandenburger Tor und kein Ehrendoktorat der Philosophie zur Folge gehabt hätte.

Je me suis laissé emmener par S. S. à une représentation de la Belle Hélène, chez Reinhardt. Grand succès; la salle est pleine, malgré le prix des places (14 marks). Même malaise qu'à la reprise de la Vie Parisienne, dernièrement, à Paris. La pièce, pompeusement montée, parait péniblement insignifiante; simple prétexte à des exhibitions de costumes et d'amples morceaux de chair. (Une Vénus, audacieusement dévêtue, extrêmement belle; mais on regrette alors de ne pas la voir plus longtemps). Tout cela serait mieux à sa place au Casino de Paris. La musique d'Offenbach souffre elle aussi de cette amplification; sa légèreté paraît creuse. Le public est ravi.

André Gide, Pages de Journal, NRF, Sept. 1932

So urteilt ein unter die Hottentotten Geratener. Natürlich übertreibt er die Möglichkeiten seiner eigenen Region, wenn er bei »Pariser Leben« in Paris même malaise empfunden haben will; da war, bei aller den Zeitumständen angemessenen Erniedrigung, die Musik wenigstens äußerlich unangetastet (und eine Venus, die nicht vorkommt, kam nicht vor). Ganz undenkbar, daß selbst im Casino de Paris jemals Nacktheit so geistlos, Geistlosigkeit so nackt sein könnte wie chez Reinhardt. Aber die Hand des Verhängnisses, die in der »Schönen Helena« eine gewisse Rolle spielt, hat gewaltet. Die der Preßmacht kann nicht verhindern, daß der größte Humbug eines Theaterjahrhunderts verkracht.

*

25. Januar:

Motto

— — Dann wollte ich, er wäre allein hier, so wäre er gewiß, ausgelöst zu werden, und manches armen Menschen Leben würde gerettet.

— — Aber wenn seine Sache nicht gut ist, so hat der König selbst eine schwere Rechenschaft abzulegen; wenn alle die Beine und Arme und Köpfe, die in einer Schlacht abgehauen sind, sich am jüngsten Tage zusammenfügen und alle dann schreien: Wir starben da und da; einige fluchend, einige um einen Feldscheer schreiend, einige über ihre Frauen, die sie arm zurückgelassen, einige über ihre unbezahlten Schulden, einige über ihre unerzognen Kinder. Ich fürchte, es sterben nur wenige gut, die in einer Schlacht umkommen: denn wie können sie irgend was christlich anordnen, wenn sie bloß auf Blut gerichtet sind? Wenn nun diese Menschen nicht gut sterben, so wird es ein böser Handel für den König sein, der sie dahin geführt, da, ihm nicht zu gehorchen, gegen alle Ordnung der Unterwürfigkeit laufen würde.

Aus Heinrich V.

Hörer und Störer

Zum Gelingen eines Vortrags sind drei Tauglichkeiten erforderlich: die des Sprechers, des Hörers und des Saales. Die Tauglichkeit des Hörers wie die des Saales liegt außerhalb der Eigenart, die bei beiden Faktoren durchaus zugunsten der Möglichkeit des Hörens zurücktreten muß. Individualität ist — wenn er sie hat — das Vermögen des Sprechers, Verzicht auf sie Gewinn und Glück des Hörers, der in jenem Begriff des Plurals aufgeht, zu dem die Einzahl auf dem Podium die Vielen, so verschiedenen, zusammenzuschließen vermag: er entäußert sich des Vorrechtes seiner Besonderheiten, Vorstellungen, Meinungen, die dem Gebotenen zuwiderlaufen könnten. Gelingt solche Verbindung und Verwandlung dem Sprecher nicht, so hat er verspielt. Unmöglich, daß sie restlos an jedem Einzelfall gelingen könnte, der häufig genug vorsätzlich widerstrebt, zumal gegenüber einem Shakespeare-Vortragenden, von dem viele und auch nur vom Hörensagen wissen, daß die Journalisten nicht deutsch schreiben können. Dann bliebe immer noch das Vertrauen auf die Kraft, dem Einzelnen im Zuhörerraum genügend Lampenfieber (das der Sprecher nicht hat) beizubringen, um ihn zu verhindern, sich während der Darbietung seines Widerspruchs zu entladen. Versagt auch diese Fähigkeit, so bleibt die Hoffnung auf jenes Rechts- oder Taktgefühl, das willigere und schon dankbare, ruhige oder gebannte Hörer nicht durch eine Äußerung des Widerstandes stören wird. Wird selbst diese Hoffnung getäuscht, dann hilft nichts als die rechtzeitige Entfernung des Fremdkörpers, der im Strom der Wirkung nicht untergeht, des Hindernisses, des Geräusches. Kommt solches von einem Katarrh, soll es — so wünschenswert auch wäre, daß Rücksicht auf die andern das Opfer des Fernbleibens nahelegt — von so radikaler Kur nicht betroffen sein. Gemeint ist das Geräusch des Geistes, das etwa ein Wichtigmacher erzeugt, der dartun will, daß er in der ihn umgebenden Ergriffenheit bei einem »Wintermärchen« sich kaltes Blut und speziell klaren Kopf bewahrt hat; der, ohne auf die Bühne zu blicken, die Strapaze einer

55. Januar:

Motto

— — Dann wollte ich, er wäre allein hier, so wäre er gewiß, angeglüht zu werden, und manches armen Menschen Leben wäre gerettet.

— — Aber wenn seine Sache nicht gut ist, so hat der König selber eine schwere Kerkerstrafe abzubüßen; wenn alle die Seine und Arme und Kleine, die in einer Sekunde abgemähen sind, sich am jüngsten Tage zusammenfinden und alle dann schreien: Wir starben da und da; einige hundert, einige um einen Feldherrn versammelt, einige über ihre Frauen, die sie zum Zurückgelassen, einige über ihre unbeerdigten Schulden, einige über ihre unversorgten Mütter: ich möchte, es stehen nur wenige gut, die in einer Sekunde umkommen: denn wie können sie irgend was ähnlich ansehen, wenn sie bloß auf Blut gerichtet sind? Wenn nun diese Menschen nicht gut stehen, so wird es ein hoher Mandat für den König sein, der sie dann gerufen, da, ihn nicht zu gehorchen, gegen alle Ordnung der Übereinkunft laufen würde.

Aus Heinrich V.

Höfer und Sitten

Zum Gelingen eines Vortrags sind drei Tätigkeiten erforderlich: die des Sprechers, des Hörers und der Sache. Die Tätigkeit des Hörers wie die des Sachs liegt außerhalb der Eigenart, die bei beiden Parteien durchaus zugunsten der Möglichkeit des Hörers zurückstehen muß. Inhaltlich ist — wenn er sie hat — das Vermögen des Sprechers, Verstand und Gewissen und Gluck des Hörers, der in jenem Bereich der Pluralität aufgeht, zu dem die Einheit auf dem Podium die Vielen, so verschiedenen, zusammenzuschließen vermag; er entfaltet sich, das Vorrechts seiner Besonderheiten, Vorstellungen, Meinungen, die dem Gebotenen zuwiderlaufen könnten. Geling: nicht Verbindung und Verwandlung dem Sprecher nicht, so hat er versagt. Unmöglich, daß sie restlos zu jedem Einzelnen gelingen könnte, der lustig genug wäre, widerstreitet, zumal gegenüber einem Sprechpersonen-Verpflichteten, von dem viele und auch nur vom Hörensagen wissen, daß die Journalisten nicht deutsch schreiben können. Dann bleibt immer noch das Vertrauen auf die Kraft, dem Einzelnen im Zuhörerraum geneigend temperamentvoll (das der Sprecher nicht hat) beizukommen, um ihn zu verlieren, nicht während der Darbietung seines Widerspruchs zu entdecken. Vielleicht auch diese Tätigkeit, so bleibt die Hoffnung auf jenes Kreis- oder Feldchen, das willigere und schon dagewesene, tätige oder gebannte Hörer nicht durch eine Äußerung des Widerstandes dieses Wind sehet dieses Hoffnung gegangen, dann hilft nichts als die rechtzeitige Entfernung des Fremdkörpers, der in Sinn der Wirkung nicht mitgegeben, der Hindernisse, des Gestörtes. Kommt solches von einem Kleinen, soll es — so wünschenswert auch wäre, daß Rückzeit auf die andern das Ohr, das Fernhörens nachgeht — von so radikaler Art nicht beirrbar sein. Gemeint ist das Gerücht des Gehens, das etwas ein Wiederkommender erzeugt, der dartun will, daß er in der ein ausgesteckten Erfüllenheit bei einem »Wiederkehrer« sich Kaiser Hut und speziell Hinsen Kopf bewahrt hat; der, ohne auf die Bühne zu bringen, die Sangeszeit einer

Textkontrolle auf sich nimmt und, ohne sich vom Vortrag stören zu lassen, der Nachbarin Erläuterungen gibt; nicht nur diese, sondern auch alle an seiner Gerechtsame uninteressierten Nachbarn stört und bei der ersten Betonung, die dem Privatsinn nicht genehm ist, seinen Tadel abgibt. Bedauerlicher Weise nicht so laut, daß es der Geprüfte hören konnte, der selbstverständlich die Prüfung abgebrochen und ohne die Belehrung, daß jedes Wort in einem Satz betont und manches »falsch« betont sein wolle oder müsse, die Persönlichkeit aufgefordert hätte, mit dem Vortragenden den Platz zu tauschen oder sich augenblicks geräuschlos zu entfernen. Daß solches die gestörten Hörer unterließen, ist bedauerlich. Vielleicht waren sie dem Nebenmenschen noch dankbar, weil seine Gespräche sie von einem andern Geräusch ablenkten: dem des Saales, der seine Individualität durch ein Klopfen im Heizkörper — auch das gibt es — angemeldet hatte. Umso dankbarer, als just er es gewesen sein soll, dessen Entschlossenheit die Abstellung dieses Übels bewirkt hat. (Er wußte sich Ruhe zu schaffen!) Wäre solch unleugbares Verdienst um die Hörer nicht vorgelegen — ein Eingreifen bei Störung durch die Technik wird künftig nicht mehr erforderlich sein —, so wäre ein Versäumnis zu beklagen, zu dessen Nachholung, freilich nur im dringendsten Fall, eine Richtschnur gegeben sei. Die gequälten Hörer fürchten offenbar, durch eine Remedur, die noch vernehmlicher sein müßte als die Störung, diese zu vergrößern und noch mehr »aus der Stimmung gebracht« zu werden; sie fürchten die dann notwendige Unterbrechung des Vortrags. Und doch wäre diese das geringere Übel als die fortgesetzte Pein der Beeinträchtigten und als das Opfer der Taktvollen. Wäre in einem Münchener »Hannele«-Vortrag die Entfernung des Photographen, der dem sanktionierten Recht der »Bildreportage« beherzt das Recht der Hörerschaft geopfert hat, mitten im ersten Schnappschuß erfolgt, so wäre eine Himmelfahrt nicht mit solcher Erdenpein behaftet gewesen. Freilich wäre auch der Satz ungesprochen geblieben, den ein deutscher Anwalt zur Abwehr der nachträglichen Abwehr gesprochen hat: »K. gehört nun einmal der Zeitgeschichte an, und wenn man schon in die Öffentlichkeit tritt, muß man sich eben auch gefallen lassen, daß sich die Öffentlichkeit in Wort und auch in Bild mit einem beschäftigt. Was heute K. einfällt, kann morgen auch ein anderer tun, und das bedeutet schließlich das Ende der Bildreportage!« Das Ende des Persönlichkeitsrechts, des Rechtes auf künstlerische

Textkonkrolle auf sich nimmt und, ohne sich vom Vortrag stören zu lassen, der Nachbarin Erläuterungen gibt; nicht nur diese, sondern auch alle an seiner Gerechtsame unter sicheren Umständen bereits sich und bei der ersten Betonung, die dem Fremdsinn nicht genehm ist, seinen Tadel abgibt. Bedenenfalls Werke nicht so laut, daß es der Gepunkte hören könnte, der schlaversandlich die Prüfung abgesprochen und ohne die Bedeutung, daß jedes Wort in einem Satz bedeut und gerades »falsch« betont sein wolle oder müsse, die Persönlichkeit aufgefordert hatte, mit dem Vortragenden den Platz zu tauschen oder sich aufgeblicks geschlos zu entfernen. Daß solches die geschätzten Hörer anerliegen, ist bedauerlich. Vielleicht wenn sie den Nebenmenschen noch denkbar, weil seine Gespräche sie von einem anderen Gerusch abhalten: dem des Saales, der seine Individualität durch ein Klopfen im Heizkörper — auch das gibt es — angemeldet hatte. Umso denkbarer, als just er es gewesen sein soll, dessen Pflichtbewußtsein die Abstellung dieses Übels bewirkt hat. (Er wußte sich Ruhe zu schaffen!) Wäre solch unangenehes Verdienst um die Hörer nicht vorgelegen — ein Eingreifen bei Störung durch die Technik wird lediglich nicht mehr erforderlich sein —, so wäre ein Versäumnis zu beklagen, zu dessen Nachholung, freilich nur im dringendsten Fall, eine Richtschnur gegeben sei. Die gequälten Hörer fürchten allerdings, durch eine Remedur, die noch verdächtlicher sein müßte als die Störung, diese zu verprellen und noch mehr »aus der Stimmung gebracht« zu werden; sie fürchten die dann notwendige Unterbrechung des Vortrages. Und doch wäre diese das geringere Übel als die fortsetzte Pein der Beeinträchtigten und als das Opfer der Tatsvollen. Wäre in einem Münchener »Hennele«-Vortrag die Entfernung des Photographen, der dem sublimierten Recht der »Bildberichterstatter« beliebt das Recht der Hörerschaft geopfert hat, müßten im ersten Sitzungsschuß erfolgt, so wäre eine Hinmeldung nicht mit solcher Bedenken behaftet gewesen. Freilich wäre auch der Satz ungesprochen geblieben, den ein deutscher Anwalt zur Abwehr der rechtsgültigen Abwehr gesprochen hat: »K. gehört nun einmal der Zeitgeschichte an, und wenn man schon in die Öffentlichkeit tritt, muß man sich eben auch gefallen lassen, daß sich die Öffentlichkeit in Wort und auch in Bild mit einem beschäftigt. Was heute K. einfällt, kann morgen auch ein anderer tun, und das bedeutet schließlich das Ende der Bildberichterstatter«. Das Ende des Persönlichkeitsrechts, des Rechtes auf Unmittelbarkeit

Gestaltung und künstlerischen Genuß, des Rechtes auf Podiumnerven und einen ungestörten Vortrag kommt nicht in Betracht. Solche Rechte müssen in Deutschland (wo eine sozialdemokratische Gerichtssaalberichterstattung grinsend die Mauer macht) erst von Fall zu Fall erkämpft werden, und wer weiß, ob's gelingt*); in Österreich, wo es vorläufig noch ein Recht am Bilde gibt, erstrebt man die »Rechtsangleichung« an den vorbildlichen Zustand, da ja doch die Bildreportage das letzte der Güter der Nation ist, das noch gerettet werden kann, und wenigstens in diesem Belange der Anschluß gelingen muß. »Was heute K. einfällt«, ist das Bedauern, daß sein zeitgeschichtlicher Tritt in die Öffentlichkeit nicht so gründlich gelungen ist, daß er nicht selbst wehrlos wäre gegen die fortschrittliche Frechheit, die ihn zwar totschweigen, aber sein Podium bedrängen möchte. Jedoch auch der Entschluß fällt ihm ein, dafür zu sorgen, daß die Öffentlichkeit, die hinterher tun mag was sie will, sich nicht, während er spricht, in Wort und Bild mit ihm beschäftigt. Das Bild wird nicht erzeugt werden, und das Wort im Vortragssaal hat er. Die Hörer, die das Recht haben, es ungestört zu empfangen, mögen getrost auch den Mut haben, es sich zu sichern. Der Vortragende verbürgt sich dafür, daß er — und wäre es die allerkostbarste, allerzarteste Stelle, der Hauch des Hannele, das Flüstern der Elpore, der Seufzer der Perichole —, durch den lauten Ruf »Ruhe!« unterrichtet, eben diese sei (durch eine Meinung oder eine Maschine) gestört, sie nicht nur herstellen wird, sondern die Hörwilligen so wieder »in die Stimmung bringen«, in die Sphäre zurückversetzen wird, als ob nichts geschehen wäre. Die einzige unerwünschte Folge wäre — durch Veränderung des Schauplatzes für den einen und Wiederholung der Szene für alle — die Verlängerung des Abends um fünf Minuten. Die erwünschte Folge aber die Sicherheit, daß nie wieder — denn es spräche sich herum! — eine Individualität es wagte, das Recht der Hörer durch freie Meinungsäußerung zu verkürzen, deren Recht zwar staatsgrundgesetzlich gewährleistet ist, aber selbstverständlich erst in der Pause, zu Hause, bei der Jause, durch die Presse, in sämtlichen Lagen und Gelegenheiten des weiteren Lebens, und überall dort, wo die Betätigung von den Mitmenschen zu ertragen ist. Der Hörer hat das Recht auf Hören und darauf, daß es vom Hörer nicht gestört werde; keinesfalls das Recht, es zu stören. Der Reim ist gut, jedoch unerwünscht. Nicht einmal dem Vortragenden des Theaters der Dichtung und des Shakespeare-Zyklus »fällt es heute ein«, wenn er — wozu ihn ja niemand zwingt — einer Shakespeare-Aufführung des heutigen Burgtheaters beiwohnte, während dieser Regie zu führen.

*

*) Nachtrag. Es ist nur mit der einstweiligen Verfügung gelungen und in der ersten Instanz, die sie bestätigte. Die zweite verwarf das günstige Urteil mit einer, wie zugegeben werden muß, überaus scharfsinnigen und (nach Einbruch der Barbarei!) gewissenhaft ausgearbeiteten Begründung, nicht ohne den Zwang eines Gesetzes zu betonen, das der Moral widerspricht und Schutz gegen die Zudringlichkeit der Bildreportage im gegebenen Fall eben leider nicht gewährt, weil die statuierte Ausnahme hier nicht zutrifft.

Gesetzung und künstlerischen Genuß, der Rechten auf Publikumsrevenen und einen ungestörten Vortrag kommt nicht in Betracht. Solche Rechte müssen in Deutschland (wo eine sozialdemokratische Gesetzgebungsbehörde gegenwärtig die Mauer macht) erst von Fall zu Fall erkämpft werden, und wer weiß, ob's gelingt?); in Österreich, wo es vorläufig noch ein Recht am Bilde gibt, reicht man die »Rechtsangelegenheit« an den verhältnischen Zustand, da ja doch die Bildgeschichte das letzte der Güter der Nation ist, das noch gerettet werden kann, und wenigstens in diesem Belange der Anschluß gelingen muß. »Was heute K. einbläut«, ist das Bedauern, daß sein zeitgenössischlicher Titt in die Öffentlichkeit nicht so gemütlich gelungen ist, daß er nicht selbst wäre gegen die totschnitzliche Praktikat, die ihn zum Totschweigen, aber sein Publikum bedingungen möchte. Jedoch auch der Entschluß hilft ihm ein, dafür zu sorgen, daß die Öffentlichkeit, die Interessen ihm mag was sie will, sich nicht, während er spricht, in Wort und Bild mit ihm beschäftigt. Das Mitl wird nicht erspart werden, und das Wort im Vorgespräch hat es. Die Herr, die das Recht haben, es unpassend zu empfinden, mögen gerne auch den Mut haben, es sich zu sichern. Der Vorgegangene verbindet sich dafür, daß er — und wäre es die allerschlimmste, allerentsetzte Stelle, der Hauch des Hauchs, das Flüstern der Epoche, der Sumber der Perchten — durch den lauten Ruf »Ruhe!« unterbricht, ehen diese sei (durch eine Meinung oder eine Absicht) gestört, sie nicht nur hergestellen wird, sondern die Horrelligen so wieder »in die Stimmung bringen«, in die Sphäre zurückversetzen wird, als ob nichts geschehen wäre. Die dunkle unerwünschte Folge wäre — durch Verunsicherung des Schauplatzes für den einen und Wiederholung der Szene für alle — die Verlängerung der Abende um fünf Minuten. Die erwünschte Folge aber die Sicherheit, daß nie mehr — denn es spricht sich herum! — eine Individualität es wagte, das Recht der Hörer durch freie Meinungsäußerung zu verletzen, deren Recht zwar ausnahmsweise gewährleistet ist, aber selbstverständlich erst in der Pause, zu Hause, bei der Jause, durch die Presse, in zahlreichen Lagen und Gelegenheiten des weiteren Lebens, und überall dort, wo die Beteiligung von den Mitmenschen zu erfragen ist. Der Hörer hat das Recht auf Hemm und dessen, daß es vom Hörer nicht gestört werde; keinesfalls das Recht, es zu stören. Der Reim ist gut, jedoch unverwendbar. Nicht einmal dem Vorlesenden des Theaters der Dichtung und des Shakespeare Zyklus »hilft es heute etc.«, wenn er — wozu ich in meinem Fahrer — einer Shakespeare-Aufführung 6.5 heiligen Burgtheaters bewohnte, während dieser Regie zu führen.

---

*) Solitary. Es ist nur mit der einzelnen Verfügung gelungen und in der ersten Instanz, die sie bestätigte. Die zweite verwarf das gänzlich. Dieses gilt eben, wie zugegeben werden muß, einzelnes schlechtmögen und (nach Umbruch der Bundesbahn) gewissenhaft ausgeschlachtete Begründung, nicht ohne den Zwang dieses Gesetzes zu betonen, das der Mieter widerstreitet und zudem gegen die Zweckmäßigkeit der Bühnenrevenen im gegebenen Fall eben leider nicht gewahrt, weil die zahlreiche Assistenz hier nicht anhält.

8. Februar, Ergänzung der Notiz vom 6. Februar 1932:

Timon und die Leser

Ein Jahr später ergeben sich 366 Exemplare. Wie sollte demnach der Wunsch solcher, die sie besitzen, in Erfüllung gehen: daß dieser ganze »verkürzte Shakespeare« (gebändigt, nicht gezähmt) im Druck erscheine? Er stellt vermutlich die wichtigste dramaturgische Leistung vor, deren jemals die deutsche Bühne, wenn's diese gäbe, habhaft werden könnte. Sein Wert ist mit dem Eindruck des Hörers zu bemessen, dem »nichts fehlt« und der, wenn ihn die Teilnahme zur Wahrnehmung eines Überschlagens gelangen läßt, des Zusammenschlusses der Bruchstücke sich verwundert. (Und doch hat die Dramaturgie des Worts — mehr als die der Szene — überall den Ausfall von einem Drittel, wenn nicht zwei Fünfteln, bewirkt.) Aber mit dem Druck dieser Fassungen wäre nicht alles getan: zu voller Aufklärung der am Theater beteiligten Menschheit müßte etwa neben die des »Lear« auch noch diejenige gedruckt werden, die ihm durch die Herren Reinhardt und Bassermann widerfuhr. Daß sich die Fachleute für dergleichen nicht interessieren, versteht sich von selbst. Doch zu den stärksten Shakespeareschen Erschütterungen gehört die Apathie, die ihm der empfangende Teil der deutschen Kultur entgegenbringt. Echo aus sozialdemokratischen Kreisen, das den Zyklus begrüßt hat:

Die Zeit hat andere Sorgen
als Shakespeare heute und morgen.

Eben darum haben wir, um im Jargon zu bleiben, es auch so weit gebracht. Und tieferem Nachdenken ergäbe sich: eben darum haben wir die Sorgen. Eine Dramaturgie des Weltgeschehens wäre solchen Zusammenschlusses fähig.

*

17. Februar, 4. April:

Striche im »Hamlet«

Es ist — außer dem uneinrichtbaren »Cymbeline« — das einzige Werk, das der (hier besonders) notwendigen Verkürzung auf zwei Drittel des Umfangs ein organisches Hindernis entgegensetzt, indem sie, aus dynamischer und nicht bloß mechanischer Rücksicht, aus dem Grunde der psychischen Gewichtsverteilung, gerade auch dort walten muß, wo, zu spät im Drama, neue Motive der Charakteristik wie der Handlung einsetzen: Hamlets Fähigkeit zu dem Entschluß, sich selbst aus der Schlinge zu retten und sich der Rosenkranz und Güldenstern zu entledigen; die Einfädelung des Duells (Osrick). Daneben gebietet die mit dem Duell-Motiv verknüpfte Entwicklung des Laertes Einhalt. Die Verkürzung aber — ohne die (und mit gröberer Methode) noch keine Bühne auskam — gewährt wohltätiger Weise die Zusammenlegung der Kirchhofszene und des Duells, und damit auch die Vermeidung der unheroischeren Möglichkeit, daß sich der blutige Schauplatz zu einem Zimmer verengt, wo Fortinbras die Herrschaft antritt. Zur Rapier-Intrige genügt die Andeutung; in einer Überwirklichkeit, deren Staatsmänner und Feldherrn auf der Straße durch Boten oder Hausdiener vom Kriegsausbruch unterrichtet werden (und die doch alle Wirklichkeiten der Welt bis zu deren Ende umfaßt), bedeutet die Fortsetzung des Grabkampfes zum

6. Februar, Regisseur der Notiz vom 6. Februar 1932:

Timon und die Leser

Ein Jahr später erreichen sich 300 Exemplare. Wie sollte demnach der Wunsch solcher, die sie besitzen, in Erfüllung gehen: daß dieser ganze »wunderbare Shakespeare« (gebändigt, nicht gekürzt) im Druck erscheine? Er stellt vermutlich die wichtigste dramaturgische Leistung von, deren jemals die deutsche Bühne, wenn's diese gäbe, teilhaft werden könnte. Sein Wert ist mit dem Eindruck des Hörers zu bemessen, dem »nichts fehlt« und der, wenn ihn die Tränenbäche zur Wiederkennung eines Oberschlagens gelangen läßt, des Zusammenschmelzens der Ähnlichkeiten sich verwundert. Und doch hat die Dramaturgie des Werks — mehr als die der Szene — überall den Anstoß von einem Detail, wenn nicht zwei Fünftel, bewirkt. Aber mit dem Druck dieser Passagen wäre nicht alles getan: zu voller Aufklärung der am Theater beteiligten Menschheit müßte etwa noch die der »Leser« auch noch dieserlei gedruckt werden, die ihm durch die Herren Reinhardt und Bassermann widerfuhr. Das sein die Fähigkeiten für derjenigen nicht interessieren, verleiht sich von selbst. Doch zu den schönen Shakespeare-Ausgabe-Einschränkungen gehört die Agnitio, die ihm der empfangende Teil der deutschen Kultur entgegenbringt. Echo aus sozialdemokratischen Kreisen, das dem Zyklus begegnet hat:

Die Zeit hat andere Sorgen
als Shakespeare heute und morgen.

Eben darum haben wir, um in Sorgen zu bleiben, es auch so weit gebracht. Und tolerant Niedlichkeiten ergötzt sich: eben darum haben wir die Sorgen. Eine Dramaturgie des Weltgeschehens wäre solchen Zusammenschlusses fähig.

17. Februar, 4. April:

Stücke im »Hamlet«

Es ist — außer dem unentbehrlichen »Cymbeline« — das einzige Werk, das der Autor besonders, notwendigen Verhältnissen auf zwei Drittel des Umfangs ein organisches Ganzes zusammengesetzt, indem sie, aus dramatischer und nicht bloß mechanischer Rücksicht, aus dem Grunde der psychischen Gesetzlichkeitsordnung, gerade auch hier weitere muß, so auch im Dramen, neue Motive der Charakteristik aus der Handlung entstehen: Hamlets Fähigkeit zu dem Entschluß, sich selbst aus der Schlinge zu retten und sich der Bestrafung und Gottesfolgen zu entledigen; die Einschiebung des Duells (Gertrude), Danebenn geleitet die mit dem Duell-Motiv verknüpfte Entwicklung des Laertes Einheit. Die Verdrängung aber — ohne die man mit großer Mühe) noch keine Bühne auskam — geschieht wahlsicher Weise die Zusammenlegung der Ähnlichkeiten und des Duells, und damit auch die Vermittlung der unbeschreiben Möglichkeit, daß sich der Helge Schauplätze zu einem Zimmer verengt, wo Fortbleibe die Hexenkunst sagt. Zur Regie-Inszenierung gewinnt die Andeutung; in einer Dürftwirklichkeit, deren Stationsmuster und Fahrtzeit auf der Strecke durch Boten oder Hausleuter vom Kriegsausbruch automatisiert werden (und die doch alle Wirklichkeiten der Welt bis zu deren Ende umfaßt), bedeutet die Parkstellung des Gleichmäßigen zum

Duell die geringste Unwahrscheinlichkeit. Ohne diese Knappung des Ausgangs wäre überhaupt keine Wiedergabe des umfangreichen Werkes möglich; aber auch kein Lesergehirn wäre am psychischen Endpunkt der Hauptlinie zur phantasiemäßigen Verarbeitung, zu einer innern Dramatisierung der hinzutretenden Fakten fähig. Während sich in jedem andern Werk Shakespeares die unerläßliche Einbuße an Quantität durch den Abschnitt des Gerankes der Zwischenhandlungen (wie vor allem durch Eingriff in die dialogische Überfülle) ergibt, muß sie in diesem Hauptwerk auch die Haupthandlung treffen, wenngleich nur an einem Punkte, wo ihr die psychische Bereitschaft des Hörers, ganz zum Abschluß gerichtet und gedrängt, nicht mehr antworten würde. Diese fiele, mit allem was sie zuvor empfangen hat, der Matrosenszene zum Opfer, und insbesondere den Gesprächen mit Horatio und Osrick (mag ihnen der Leser nach Belieben noch Anhaltspunkte abgewinnen). Doch in diesem »Reich gestaltenmischender Möglichkeit«, wie nur in dem des Traumes, gewährt das charakterologische Übermaß auch den Verlust. Ob es Segen oder Fluch des Shakespeareschen Genies war, den Pelion auf den Ossa türmen zu müssen und zu können, dürfte wohl nicht zu beurteilen, geschweige denn zu entscheiden sein. In seinem gewaltigsten Werk hat er noch Ebenen daraufgestülpt.

*

1. März:

Notizen zur Shakespeare-~~Dramaturgie~~

Die Ergänzung der »Widerspenstigen«

Die Personen des Vorspiels, für die das Spiel aufgeführt wird, verschwinden schon nach dessen erster Szene, wo ihre Existenz noch angedeutet wurde. Da sie aber existent bleiben müssen, so ist zu vermuten, daß Shakespeare den Einfall, dem als Lord verkleideten Kesselflicker ein Theater vorzuführen, aus irgendeinem Grunde fallen gelassen hat. Die Version, daß sämtliche Zwischenspiele, die sich nach den Akten zu begeben hätten, und das vor allem unentbehrliche Nachspiel »verloren gegangen« seien, ist albern; die Ergänzung, die schon gelegentlich versucht wurde, trostlos. Wenn man nicht auf die Rahmenhandlung überhaupt verzichten wollte — wie es mit Verlust des entzückenden Vorspiels die Bühnen fast immer getan haben —, so blieb nichts übrig, als mit den knappsten Zügen das Dasein des Kesselflickers auf dem Balkon entsprechender fortzusetzen. (Hauptmann hat den Einfall zu seinem »Schluck und Jau« verdickt, dem Durcheinander äußerlicher Shakespeare-Nachtönung und eines allzu originalen Schlesisch. Man vermißt bei jedem Satz das fehlende Lustspiel »Der Widerspenstigen Zähmung«.) Die nunmehr vorgenommene Ausführung besteht, nebst der Versetzung des (veränderten) kleinen Dialogs vom Schluß der ersten Szene an den Schluß des ersten Aktes, in einer kleinen Einfügung nach dem zweiten, in flüchtigen Apostrophen der Balkongestalten durch den Petruchio am Ausgang des dritten und des vierten Aktes, und einem kurzen Nachspiel der wieder selbst sprechenden Figuren: mit Entlordung und Entschädigung des Kesselflickers.

Doch die geringste Unwahrscheinlichkeit. Ohne diese Kappung des Anfangs wäre überhaupt keine Wiedergabe des umfangreichen Werkes möglich; aber auch kein Lesegenuß wäre am psychischen Endpunkt der Hauptlinie zur phantasiemäßigen Verarbeitung, zu einer inneren Dramatisierung der hinzutretenden Fakten fähig. Während sich in jedem andern Werk Shakespeares die unerläßliche Einhalte an Omnitus durch den Abschnitt des Gerichtes der Zwischenbemerkungen (wie von allem durch Dupuch in die dialogische Überhöhung erfolgt, muß sie in diesem Hauptwerk auch die Hauptbindung bleiben, wenngleich nur an einem Punkte, wo ihr die psychische Bereitschaft des Hörers, ganz zum Abschluß gereift und gedrängt, nicht mehr entwoben wurde. Diese Hilfe, mit allem was sie zuvor empfangen hat, der Hörerschaft zum Opfer und inbesondere den Gegnerschaften mit Horatio und Oedick (mag ihnen der Laer noch Beistehen, noch Antiallegiert abgewinnen). Doch in diesem »Fluch gestaltenhaft-unter Möglichkeit«, wie nur in dem Theater, gewinnt das charakterologische Gewicht noch der Vorgang. Ob es Sogen oder Fluch, der Wiedergebrauchen Gottes war, den Pflicht an den Ossa tragen zu müssen und zu können, durfte wohl nicht zu bezweifeln, geschwiege denn zu entscheiden sein. In seinem gewaltigsten Werk hat er noch Ebenen durchgestiegen.

1. Akt:

Hinweis zur Shakespeare-Dramaturgie

Die Fragestunde der »Wiedergeburten«

Die Personen des Vorspiels, für die das Spiel aufgeführt wird, verschwinden schon nach diesem ersten Szene, wo ihre Funktion noch angedeutet wurde. Da sie aber existent bleiben müssen, so ist zu vermuten, daß Shakespeare den Einfall, dem als Lord verkleideten Kassellicker ein Theater vorzuführen, aus legendärer Grunde hatten gelassen hat. Die Vermutung, daß sämtliche Zwischenspiele, die sich nach dem Abtritt zu begeben hatten, mit das vor allem urmythologische Material »vollem gepropfte« seien, ist alterm; die Empfindung, die schon geschopfmäßig wirksam wurde, trügliche. Wenn man nicht auf die Sammelmöglichkeit vorhandenen verzichten wollte — wie es mit Vorhut des vorgebrachten Vorspiels die Dauerung ist immer gelten haben —, so blieb nichts übrig, als mit den Vorspielen Zugen um Dasein des Kesselflickers auf dem Balkon entsprechender Bühnenbilder. (Hinzumann hat den Einfall zu »Schlick und Jass« verdichtet, dem Dreiteilmuster aufgeführten Shakespeare-Nachdichtung und auch allen ähnlichen Schmerzen. Man vermißt bei jedem Satz die Lichtung Lustspiel »Der Widerspenstigen Zähmung«.) Die nunmehr vorgenommene Ausführung beweist, nicht der Verzicht des (vorgetanen) kleinen Dienstes vom 3. Akt der ersten Szene an dem Schluß des ersten Aktes, in einer kleinen Einfügung nach dem zweiten, in Hinblicken Appetitlichen der Balkongestalten durch den Pfundsio um Ausgang des dritten und des vierten Aktes, und einem kurzen Nachspiel der wieder solcht sprechenden Figuren: mit Einführung und Unschädigung des Kesselflickers.

Der Alexandriner

Die Bearbeitung des Ganzen betrifft — nebst der wie immer notwendigen Verkürzung — den Versdialog, der vom Alexandriner, dieser Unsitte der Schlegelschule, durchgehends befreit wurde. Auch Baudissin hat diesen billigen Ausweg, die fünffüßigen Jamben in das durchaus anders geartete psychische Gebilde der sechsfüßigen zu verwandeln, nicht verschmäht. So hoch die Leistung der Schlegelschule über all dem Nichts stehen mag, das sich seither an Shakespeare herangewagt hat — dieser Grundfehler ist selbst dort nicht haltbar, wo das Original es mit dem Blankvers nicht genau nimmt oder diesen gar durch irgendeine knüttelvershafte Formung ersetzt. Die deutsche Versgestalt trägt keine Taille. Was aus ihr wird, wenn sie's versucht, ist darstellbar. Das Übersetzungsproblem wäre auf allzu einfache Art gelöst, wenn wegen der vermeintlichen Notwendigkeit, alle Wörter, für die die englische Einsilbigkeit Raum hat, zu verdeutschen, jener Fuß dazukommen könnte, auf dem der Gedanke nicht mehr steht. Zwei Beispiele aus Hamlet:

My words fly up, my thoughts remain below:
Words without thoughts never to heaven go.

Schlegel fühlt sich verpflichtet, wenigstens dem Plural words gerecht zu werden; nähme er noch »My«, so ginge es selbst mit dem Alexandriner nicht. So aber geht es so:

Die Worte fliegen auf, | der Sinn hat keine Schwingen:
Wort' ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Der zweite Vers ist fünffüßig, freilich mit der sonderbaren Verquickung des angedeuteten Plurals »Wort'« und des Singulars »kann«. Warum nicht Wort, oben wie unten? Man beachte, welche psychische Veränderung die an die Alexandrinertaille anschließende Stelle bei Schlegel erfährt, wenn man damit die Fassung vergleicht, in die sie äußerlich unverändert übernommen wird:

Das Wort fliegt auf, der Sinn hat keine Schwingen:
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Die Worte fliegen bei Schlegel auf, der Sinn hat keine Schwingen. Er sitzt fest wie eine Tournüre, ein Cul de Paris. Der völlig unshakespearesche Alexandriner, dem französischen Sprachgeist angepaßt, gewährt im Deutschen eben noch die gleichmütig logische Auseinanderlegung von Sachverhalten. Ähnlich verändert sich ein unveränderter Anfang:

It shall be so:
Madness in great ones must not unwatch'd go.

Es soll geschehn:
Wahnsinn bei Großen darf | nicht ohne Wache gehn.

Dieser wäre wohl bedrohlicher in:

Die Behandlung des Ganzen bestimmt — nebst der wie immer notwendigen Verknüpfung — den Verdiebing, der vom Alexandriner, dieser Unsitte der Schlegelschule, durchgehends beliebt wurde. Auch Baudissin hat diesem billigen Ausweg, die inhaltslosen Jamben in das durchaus andere geartete psychische Gebilde der sechsfüßigen zu verwandeln, nicht verschmäht. So noch die Leistung der Schlegelschule über all dem Nichts stehen mag, das sich selbst an Shakespeare heranwagt hat — dieser Grundfehler ist selbst dort nicht behoben, wo das Original es mit dem Blankvers nicht genau nimmt oder diesen gar durch irgendeine kunstlerische Formung ersetzt. Die deutsche Versgestalt trägt keine Tadle. Was aus ihr wird, wenn sie's versucht, ist darstellbar. Das Übersetzungsproblem wäre auf allzu einfache Art gelöst, wenn wegen der vermeintlichen Notwendigkeit, alle Worte, für die die englische Einsilbigkeit Raum hat, zu verdeutschen, jener Fuß daraufkommen könnte, auf dem der Gedanke nicht mehr steht. Zwei Beispiele aus Hamlet:

My words fly up, my thoughts remain below:
Words without thoughts never to heaven go.

Schlegel hält sich verpflichtet, wenigstens dem Plural words gerecht zu werden; nähme er noch »My«, so ginge es selbst mit dem Alexandriner nicht. So aber geht es so:

Die Worte fliegen auf, | der Sinn hat keine Schwingen:
Wort' ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Der zweite Vers ist inhaltlich, freilich mit der sonderbaren Verquickung des angedeuteten Plurals »Wort« und des Singulars »kann«. Warum nicht Wort, oben wie unten? Man beachte, welche psychische Veränderung die an die Alexandrinerhälfte anschließende Stelle bei Schlegel erhält, wenn man damit die Fassung vergleicht, in die sie ausgerlich unverändert übernommen wird:

Das Wort fliegt auf, der Sinn hat keine Schwingen:
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Die Worte fliegen bei Schlegel auf, der Sinn hat keine Schwingen. Er sitzt fest wie eine Tonnetre, ein Cul de Paris. Der völlig unshakespearesche Alexandriner, dem französischen Sprachgeist angepaßt, gewährt im Deutschen eben noch die gleichmäßig logische Aneinanderreihung von Satzvorhallen. Ähnlich verändert sich ein unveränderter Anfang:

Is shall be so:
Madness in great ones must not unwatch'd go.

Es soll geschehen:
Wahnsinn bei Großen darf | nicht ohne Wache gehn.

Dieser wäre wohl beherzlicher in:

12

Wahnsinn bei Großen darf so frei nicht gehn.

Noch krassere Beispiele bietet Schlegels »Romeo und Julia«, wo sich dem Bearbeiter die Beibehaltung des — konsequent durchgeführten — Alexandriners höchstens in den Meditationen des Bruders Lorenzo empfehlen könnte. Wenn aber, in der Rede Capulets, der Mai »hold« und der Winter »lahm« sein muß, weil diese Schmuckwörter im englischen Vers Platz haben, so enthält der deutsche Alexandriner, der solchem Bedürfnis entspricht, weniger davon als der deutsche Blankvers, der darauf verzichtet. Man vergleiche:

Wie muntre Jünglinge | mit neuem Mut sich freuen,
Wenn auf die Fersen nun | der Fuß des holden Maien
Dem lahmen Winter tritt: | die Lust steht euch bevor . . .

Im englischen Blankvers ist es mehr hold, im deutschen Alexandriner mehr lahm. Vielleicht wird die Folge der Jahreszeiten wieder anschaulich, wenn — auch noch mit dem Verzicht auf das Muntere — es so geht:

Wie Jünglinge mit neuem Mut sich freuen,
Wenn auf die Fersen nun der Fuß des Maien
Dem Winter tritt: die Lust steht euch bevor . . .

Ist es nicht Shakespearescher? Und Schlegelscher? Es ist eben nicht alles in die gegebene und unumgängliche Form »übersetzbar«, manches kann getrost verloren gehen, und einem Wesentlichen zuliebe, das in einen deutschen Blankvers nicht zu bringen ist, wäre selbst dessen Verdopplung dem Ersatz durch den Alexandriner vorzuziehen. Freilich ist der Einlaß des Alexandriners nicht immer ein bewußter Mißgriff im Dichterischen. Er kann auch — wenn er nur spärlich vorkommt — eine bloße akustische Täuschung sein, gefördert durch eine optische. Bodenstedt passiert am Schluß eines Sonetts das Folgende:

Denn ich beschwor, daß Schönheit deine Züge
Verkläre. Gott verzeihe mir die schnöde Lüge!

Das zweite ist ein Alexandriner, der den Blick durch die gleiche Länge belügt. Diese erklärt sich aus den schmächtigen Silbenkörpern (Denn, schwor und Schön sind eben graphisch korpulenter als Ver, re und he). Nun steht wohl im Englischen etwas, das zu »schnöde« berechtigt. Aber ist die Lüge nicht schnöder, das Gedicht nicht größer, wenn der Vers lautet:

Verkläre. Gott verzeihe mir die Lüge!

Wie viele Deutsche haben bisher solche Probleme des deutschen Verses gekannt?

VG.S. Der Bearbeiter wird darauf hin gewiesen, daß vor allem Schlegel selbst des Problems inne wurde, indem — wie tatsächlich aus Michael Bernays' Aufzeichnungen »Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare« (1872) hervorgeht — die überlieferte, von Alexandrinern durchsetzte Fassung schon das Resultat eines Kampfes mit der ursprünglich noch üppiger entfalteten, später als Übel erkannten Versform bedeutet. Besonders bemerkenswert erscheint, daß Schlegel 1840 — in einer Art Genehmigung der von Tieck »unbefugter Weise« vorgenommenen Verkürzung in Fünffüßler — die Möglichkeit der ihm längst antipathischen Form für

Walmsinn bei Großen darf so frei nicht sein.

Noch krassere Beispiele bietet Schlegels »Romeo und Julia«, wo sich dem Bearbeiter die Beibehaltung des — konsequent durchgeführten — Alexandriners bestehens in den Modifikationen des Bruders Lorenzo empfehlen könnte. Wenn aber, in der Rede Capulets, der Mai »kalt« und der Winter »lahm« sein muß, weil diese Schimpfwörter im englischen Vers Platz haben, so enthält der deutsche Alexandriner, der solchem Bedürfnis entspricht, weniger davon als der deutsche Blankvers, der darauf verzichtet. Man vergleiche:

Wie munter lässig | mit neuem Mut sich freuen,
Wenn auf die Pfeifen nun | der Fuß des kalten Maien
Dem lahmen Winter tritt: | die Lust sieht auch bevor . . .

Im englischen Blankvers ist es mehr kalt, im deutschen Alexandriner mehr lahm. Vielleicht wird die Folge der Jahreszeiten wieder anschaulich, wenn — auch noch mit dem Verzicht auf das Mundtere — es so geht:

Wie lässige mit neuem Mut sich freuen
Wenn auf die Pfeifen nun der Fuß des Maien
Dem Winter tritt: die Lust sieht auch bevor . . .

Ist es nicht Shakespearescher? Und Schlegelscher? Es ist eben nicht alles in die gegebene und unumgängliche Form »übersetzbar«, manches kann gewiß verloren gehen, und einem Wesentlichen zuliebe, das in einem deutschen Blankvers nicht zu bringen ist, wäre selbst dessen Verdoppelung dem Ersatz durch den Alexandriner vorzuziehen. Freilich ist der Einfall des Alexandriners nicht immer ein bewußter Mißgriff im Dichterischen. Er kann auch — wenn er nur spätlich vorkommt — eine bloße akustische Täuschung sein, gefördert durch eine optische. Bodenstedt pastiert am Schluß eines Sonetts des Folgende:

Dann ich bestehver, daß Schönheit deine Zähne
Verhülle, Gott verzeihe mir die schnöde Lüge!

Das zweite ist ein Alexandriner, der den Blick durch die gleiche Länge bedingt. Diese erklärt sich aus den schmerzlichen Silbenhäufungen (Dann, schwer und Schön sind eben graphisch imponierter als Vers, re und lie). Nun sieht wohl im Englischen etwas, das zu »schnöde« berechtigt. Aber ist die Lüge nicht schnöder, das Gedicht nicht größer, wenn der Vers lautet:

Verhülle, Gott verzeihe mir die Lüge!

Wie viele Deutsche haben bisher solche Probleme des deutschen Verses gekannt?

Der Bearbeiter wird darauf hin gewiesen, daß vor allem Schlegel selbst das Problems inne wurde, indem — wie tatsächlich, aus Michael Bernays' Aufzeichnungen »Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare« (1872) hervorgeht — die übersetzten von Alexandrinern durchsetzte Fassung schon das Resultat eines Kampfes mit der ursprünglich noch üppiger vorhandenen, später als Übel erkannten Versform bedeutet. Besonders bemerkenswert erscheint, daß Schlegel 1840 — in einer Art Genehmigung der von Tieck »unbeholfener Weise« vorgenommenen Verkürzung in Fünfhebler — die Möglichkeit der ihm längst unsympathischen Form für

den Monolog des Lorenzo einräumt: mit dem völlig richtigen Gefühl für die Besonderheit des Tonfalls, wenngleich mit dem unrichtigen Hinweis auf den Gehalt an »Sentenzen«, welche ja schließlich den ganzen Shakespeare bezeichnen. Dazu muß noch gesagt werden, daß Max Koch in seiner, dem Bearbeiter bisher unbekannt gewesenen, Revision Schlegels die völlige Befreiung vom Alexandriner, die Schlegel selbst angestrebt hatte und zu der er nicht mehr gelangt ist, durchgeführt hat. Diese Stellvertretung erweist sich allerdings gerade in »Romeo und Julia« als unzulänglich:

Wie muntere Jünglinge aufs neu sich freuen,
Wenn auf die Fers' der Fuß des holden Maien
Tritt lahmem Winter, so steht euch bevor
Die Lust . . . .

Also noch lahmer, ja mit voller Anschauung der dem Winter abgetretenen Ferse. Solchem Fers'-Fuß wäre selbst der eine, der den Blankvers zum Alexandriner macht, vorzuziehen. Dagegen ist festzustellen, daß Kochs Verkürzung jener Hamlet-Stellen — die sich eben als der einzige, unumgängliche Ausweg ergibt — genau so wie oben vollzogen wurde. Leider mit der Entleerung des Wortes ohne Sinn, das jetzt »nie« zum Himmel dringen kann. Der Nichtdichter glaubt eben, daß »nie« hier mehr als »nicht« sei und daß die verzweifelte Erkenntnis des Nichtbetenkönnenden stärker als Lehrsatz zur Geltung komme.

Shakespeares Sonette

Nachdichtung von Karl Kraus, erschienen am 1. März V V 1933

Shakespeares Sonette liegen deutschen Lesern in zahllosen Versuchen einer philologischen Verdeutschung vor, die, mit der notdürftigen, durch die Verschiedenheit der Sprachnaturen beeinträchtigten Übernahme des Wortbestands, kaum immer dem äußern Sinn, niemals dem gedanklichen Inhalt und dichterischen Wert nahekam. Fast ebenso häufig sind die Versuche von Nachdichtern, die mit Verzicht auf eine Worttreue, deren Erstrebung allein schon eine Gewähr dichterischer Unzulänglichkeit bedeutet, aber mit deren vollem Einsatz aus eigenen schöpferischen Mitteln, eine Herabsetzung Shakespeareschen Fühlens und Denkens auf das Niveau der Mittelmäßigkeit erreicht haben. Einen Sonderfall aus doppeltem Antrieb bildet das Experiment Stefan Georges: durch eine Vergewaltigung zweier Sprachen, der des Originals und derjenigen, die die Übersetzung erraten läßt, eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens zu erzielen.

Die nunmehr entstandene Nachdichtung der 154 Sonette erscheint mit dem Anspruch auf das Urteil, daß eine — in ihrer Großartigkeit wie in ihren Schwächen — bisher unerschlossene Partie der Shakespeareschen Schöpfung der deutschen Sprache und der deutschen Dichtung gewonnen ist.

*

den Monolog des Lorenzo einrannt: mit dem völlig richtigen Gefühl für die Besonderheit des Tonfalls, wenngleich mit dem unrichtigen Hinweis auf den Gehalt an »Sentenzen«, welche ja schließlich den ganzen Shakespeare bezeichnen. Dazu muß noch gesagt werden, daß Max Koch in seiner, dem Berichter bisher unbekannt gewesenen, Revision Schlegels die völlige Beleuchtung vom Alexandriner, die Schlegel selbst angestrebt hatte und zu der er nicht mehr gelangt ist, durchgeführt hat. Diese Stellverteilung erweist sich allerdings gerade in »Romeo und Julia« als unzulänglich:

Wie manches Jüngling aus neun sich freuen,
Wenn an die Fere der Fuß des holden Mahm
Mit kühnem Wiehr, so sich euch bewer
Die Lust . . . .

Also noch lahmer, ja mit voller Anschauung der dem Winter abgetretenen Fere, solchen Fers-Fuß wäre selbst der eine, der den Blankvers zum Alexandriner macht, vorzuziehen. Dagegen ist festzustellen, daß Kochs Verkürzung jener Hamlet-Stellen — die sich eben als der einzige, unangängliche Ausweg ergibt — genau so wie oben vollzogen wurde. Leider mit der Entfernung des Wortes ohne Sinn, das jetzt »nie« zum Himmel dringen kann. Der Nichtdichter glaubt eben, daß »nie« hier mehr als »nicht« sei und daß die verzweifelte Erkenntnis des Nichtbetrübonnenden stärker als Lehrsatz zur Geltung komme.

Shakespeares Sonette

Neudichtung von Karl Kraus, erschienen am 1. März

Shakespeares Sonette liegen deutschen Lesern in zahllosen Versuchen einer philologischen Verdeutschung vor, die, mit der notdürftigen, durch die Verschiedenheit der Sprachmuster bedingträchtigten Überhöhe des Wortbestands, kaum immer dem äußern Sinn, niemals dem gedanklichen Inhalt und dichterischen Wert nahekommt. Fast ebenso häufig sind die Versuche von Nachdichtern, die mit Verzicht auf eine Wortnerve, deren Bewahrung allein schon eine Gewähr dichterischer Unmittelbarkeit bedeutet, aber mit deren vollem Einsatz aus eigenem schöpferischen Mittelpunkt eine Herabstimmung Shakespeares in Fülle und Dichtung mit das Niveau der Mittelmäßigkeit erreicht haben. Einen Sonderfall aus doppelem Antrieb bildet das Experiment S t e f a n G e o r g e s: durch eine Vergewaltigung unserer Sprachen, der des Originals und derjenigen, die die Übersetzung erreichen läßt, eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens zu erzielen.

Die nunmehr entstandene Nachdichtung der 154 Sonette erscheint mit dem Anspruch auf das Urteil, daß eine — in ihrer Geschlossenheit wie in ihren Schwächen — bisher unerschlossene Partie der Shakespeareschen Schöpfung der deutschen Sprache und der deutschen Dichtung gewonnen ist.

*

19. November 1934:

Stimmen der Presse

Die Stunde:

Diese Shakespeare-Feiern, wie sie Ernst Reinhold von Zeit zu Zeit veranstaltet, sind ungewöhnliche Leistungen eines Mannes, der Shakespeare mit der Leidenschaft eines Künstlers dient, Shakespeare zur Aufgabe seines Lebens gemacht hat. Er ist Shakespeare-Forscher und Shakespeare-Interpret zugleich, kein Rezitator im alltäglichen Sinn, sondern ein Schauspieler-Fanatiker, der Shakespeare in allen seinen Gestalten darstellt, ein einziger als Schauspieler aller .... der schon als Gestalter Richard III. und des Othello ein Shakespeare-Theater einziger Art sehen ließ. Diesmal spielte er „Macbeth", spielte dieses große, komplizierte, in seinen Formen und Figuren gewaltige Stück allein, spielte Macbeth und Lady Macbeth nebeneinander, ließ die Worte lebendig werden, das Drama bekam Schicksalskraft, man spürte tragische Gewalten, es war zugleich Darstellung und Interpretation. Sicherlich das Resultat einiger Jahre Arbeit, das Ernst Reinhold hier an einem Nachmittag seinem Publikum schenkte.

neu gesetzt

Neue Freie Presse:

Seinem Othello und Richard III. ließ Ernst Reinhold in einer Nachmittagsveranstaltung des Theaters in der Josefstadt den ganzen, von ihm allein .. dargestellten „Macbeth" folgen. Er stand, als sich der Vorhang hob, an einem Tisch im Alltagsgewand, mit nervösen, vom Denken durchfurchten Zügen.... Er läßt alle Menschen des gewaltigen Werkes vor uns erstehen.... Ein Zucken dieser beseelten Hand, ein Blitzen dieses in das Innere gerichteten Blickes, ein Vibrieren dieser sonst so gelassenen Stimme, ein plötzliches Sichsteigern und wieder müdes Hinabsinken — und wir schauen in eine Hölle glühender Leidenschaft. Angst, Überraschung, Grauen, Entsetzen, teuflische Träume gigantischer Ichsucht und Macht, von Furien aufgejagten Ehrgeizes, der wie infernalische Wollust wirkt, wachsen vor uns in das Riesenhafte, geistern dämonisch an dem entrückten Zuhörer vorbei, fast möchte man sagen, an dem Betrachter.... Mächtige Eindrücke, denen man sich künstlerisch überwältigt und mit ethischer Anerkennung des Ernstes hingab, der diesen außerordentlichen Kenner und Könner in Zeiten wie diesen, die wahrlich dem Geiste abgeneigt sind, zu einer solchen selbstlosen Leistung des Geistes sich sammeln ließ. P. W.

Neues Wiener Tagblatt:

Nun haben wir auch Ernst Reinholds, des genialen Rezitators, gewaltigen „Macbeth" gehört.... Ein Fanatiker des Dichterwortes, seines Sinnes wie seiner Musik, gab sich hinreißend kund, ein schauspielerischer Alleskönner von unwiderstehlicher Ausdrucksgewalt. In den vorüberhuschenden unheimlichen Hexenszenen erwies er sich auch mimisch als Hexenmeister. Er entrollte die Tragödie des maßlosen entfesselten Ehrgeizes mit durchhaltender, mäßig sich steigernder, letzter Meisterschaft. Gleich blitzenden Dolchen kreuzten sich die knappen, scharf zugeschliffenen Macbeth-Verse, die noch keinen kongenialen deutschen Übersetzer gefunden haben. Reinhold hat sich einen interessanten, leicht stilisierten, gedämpften Gesprächston zurechtgelegt, der rasch nach vorwärts drängt zu den tragischen Höhepunkten. Die Bankettszene war von gespenstiger Wirkung. Banquos Tod: mit den einfachsten Mitteln zu wundervoller Wirkung gebracht. Der trunkene Pförtner, der „alte Mann" — feine kleine Genrebildchen. Lady Macbeth trat etwas hinter ihren

15. November 1934:

Stimmen der Presse

Die Stunde:

Diese Shakespeare-Feiern, wie sie Ernst Reinhold von Zeit zu Zeit veranstaltet, sind unzweifelhafte Leistungen eines Dilettanten, der Shakespeare mit der Leidenschaft eines Liebhabers dient. Shakespeare zur Zeit seines Lebens Lebens gemacht hat, Er ist Shakespeare-Forscher und Shakespeare-Interpret zugleich, kein Dilettant im allgemeinen Sinn, sondern ein Spezialist-Dilettant, der Shakespeare in allen seinen Gestalten darstellt, als einziger als Schauspieler aber .... der nahm als Gestalten Heinrich III. und des Othello ein Shakespeare-Theater eingeführt. Ist schon Lich, Dilettant spielte zu Dilettanten, spielte diese große Komposition in seinem Forum und Figuren gewaltige Stück allein, spielte Macbeth und Lady Macbeth nebeneinander, lud die Werke lebendig werden, das Drama beim Schlußvorhang, man spürte gewaltige Gestalten, es war zugleich Darstellung und Interpretation. Schließlich die Heraldik eitiger Jahre Adelsl, das Ernst Reinhold hier an seinem Nachbarn seinem Publikum schenkte.

Neue Freie Presse:

Seinem Othello und Heinrich III. hat Ernst Reinhold in einer Nachmittagsvorstellung des Theaters in der Josefstadt den gewaltigen von ihm allein ... dargestellten, die beide Rollen. Er stand als Schüler Verhaeg bei, an diesem Tisch im Alleingang mit zwei Gestalten, von Dichter durchdrungen Figuren ... er hat alle Rhythmen der gewaltigen Werke vor uns erstehen .... Ein Kleinen dieser bezeichnenden Hand, ein Bilden dieses in das innere gewaltigen Wesens, ein Ahnen dieser ernst so gewaltigen Stimme, ein plötzliches Erschüttern und wieder tiefes Hinabsinken — und wir sehnen in eine Welt gewaltiger Leidenschaft, Angst, Überzeugung, Grausen, Entsetzen, tragische Fülle und gewaltiger Kraft in und Macht, von Furcht aufgegriffen Liebende, der wie intensiv die Wahrheit spielt, wachsen vor uns in den Hauptrollen, gewaltig dominierend, an dem entrückten Zuhörer vorbei, das man sehen man an dem Hervorbrechen .... Hinzutritt Hinabsinken, durch man ein Kunstwerk ehrwürdig und mit ehrlicher Anerkennung die Kunstes Hingabe, der dieses aufgewühlten Kunst und Wesen in Zeiten wie diesen, die wahrhaftigen Geistes abgewandt sind, zu einer solchen Leistung Leistung des Geistes sich aufraffen ließ.

P. W.

Neues Wiener Tagblatt:

Nun haben wir auch Ernst Reinhold, den genialen Dilettanten, gewaltigen „Macbeth" gesehen .... Ein Dilettant des Dilettantenspiels, seines Spieles wie seiner Kunst, geht sich hinweg und lässt sich erinnerlich aufgerichteter Allegorie von unwiderstehlicher Kraft hervorragt, in den von dämonischen Gestalten Heraufgerufenen erweist er sich auch rein als Hervorrufer. Er entrollte die Tragödie des machtlosen entfesselten Ehrgeizes mit dem Gewissen, mutig sich stürzender, lustig Meisterschaft. Durch Bilderwelten Dichten Inneren sich die Kampfen, schwer zugänglichen Macbeth-Verse, die noch keinen konnten deutschen Dichter gefunden haben. Reinhold hat sich einen Interpreten, nicht nur Illustrator, gefunden. Geschehen unerhörten, der jetzt nach vorwärts drängt zu den gewaltigen Höhepunkten. Die Zuschauer war von gespannter Wirkung. Dauernder Tod mit den einhaltenden Mitteln zu wundervoller Wirkung gebracht. Der tragische Dämon, der „alte Adam" — Heinz Lichte Gemahlinnen. Lady Macbeth hat etwas hinter Ihnen

Ebenda:

Forster sinnt vor sich hin. Dann sagt er nachdenklich „—— Wo sind diese Zauberer, diese großen Magier? In der Theaterwelt sieht man sie immer seltener — sie sterben weg oder sie gehen übers große Wasser, oder sie gehen dorthin, wo die Zauberei noch mehr zu Hause ist als beim Theater: zum Film.... Da ist mit künstlichen Maßnahmen nichts auszurichten, das Publikum fühlt, wie es in dieser einstens so glühenden Welt kalt und arm geworden ist . . ."

„Und glauben Sie doch nicht, Herr Forster, daß es einen Weg gibt, das Theater wieder emporzuführen, das Publikum zurückzugewinnen . . . ?"

„Nur dann, wenn sich Männer an die Spitze stellen, die ich mit dem etwas phantastischen Ausdruck Zauberer nannte . . ."

„Gibt es denn keine solchen mehr . . . ?"

„Schon, doch viele wollen nicht das bereits aufgegebene Schiff übernehmen .... oder man läßt sie wohl auch nicht, weil man sie nicht erkennt . . ."

„Meinen Sie jemand bestimmten?"

„Ja und nein. Namen zu nennen ist nicht immer opportun. Einen kann ich Ihnen doch gern anführen, weil er gerade jetzt in Wien aktuell ist. Ich meine Ernst Reinhold, der in Wien Shakespeare-Vorlesungen hält. Für uns Eingeweihte ist es seit zwanzig Jahren kein Geheimnis mehr, wer der Mann ist. Sehen Sie, hier wäre wohl genug Persönlichkeit, Begeisterung und Können vorhanden, um das Wiener Theater von Grund aus zu reformieren. Vielleicht verstehen Sie mich jetzt, was ich unter dem Worte Zauberer verstehe . . ."

Reichspost :

Ernst Reinhold ist eine einmalige und völlig einsame Erscheinung in unserem Kunstleben. Er unternimmt und vollbringt, was niemand vor ihm vollbrachte: Er „spielt" als einzelner Mensch auf einer mit Tüchern verspannten, also auf jeglichen Kulissenzauber verzichtenden Bühne die gewaltigsten Dramen Shakespeares. So sahen und hörten wir von ihm schon dargestellt: „König Lear", „Richard III.", „Othello" und nun (im Josefstädter Theater) auch noch „Macbeth". Er spielt ihn in englischer Sprache, er benötigt kein Buch und keinen Souffleur. So stellen sich diese Veranstaltungen zunächst als ungeheure, kaum faßliche und begreifliche Gedächtnisleistungen dar.

Darüber hinaus: Reinhold rezitiert nicht etwa, er spielt wahrhaftig. Sein „Macbeth" vermittelte wiederum einen vollkommen gerundeten und restlos hochwertigen Bühneneindruck. Meisterhaft seine Sprache, seine Mimik, sein Auseinanderhalten der Rollen. Die Wirkung ist gigantisch und der ganze Aufwand, dessen das Theater bedarf, um sein Publikum in auch nur ähnlichem Maße zu fesseln und zu erschüttern, wirkt, gemessen an der herrlichen Einsamkeit dieses einzigen Menschen, schier lächerlich. Reinhold schöpft den gesamten Ideen- und Stimmungsgehalt der Dichtung bis auf den Grund aus. Es gehört zu den österreichischen Unbegreiflichkeiten, daß Reinhold nicht schon längst seinen Wirkungsraum auf unserem Theater gefunden hat, dem er Dienste leisten könnte, wie kaum irgend ein zweiter Regisseur und Berater der Schauspieler. Wer Zeuge des ungeheuren Triumphes war, den Reinhold auch mit seinem „Macbeth" wieder feierte, kann die Kurzsichtigkeit unserer Theaterdirektoren nur auf das tiefste bedauern. B.

*

Theodor:

Forster sieht vor sich hin. Dann sagt er nachdenklich: „——
Wo sind diese Zauberer, diese großen Magier? In der Theaterwelt
sieht man sie immer seltener — sie gehen weg oder sie
gehen ohne großes Wasser, oder sie gehen dorthin, wo die Zauberei
noch mehr zu Hause ist als beim Theater: zum Film. ... Da ist mit
künstlichen Mähnenmen nichts ausgerichtet, das Publikum merkt
wie es in diesen einzelnen so glänzenden Werk lieb und zum gewachsen
ist ...“

„Und glauben Sie doch nicht, Herr Doktor, daß es einen
Weg gibt, das Theater wieder emporzuführen, das Publikum zu
mobilisieren ...?“

„Nur dann, wenn sich Männer an die Spitze stellen, die ich
mit dem etwas phantastischen Ausdruck Zauberer nannte ...“

„Gibt es denn keine solchen mehr ...?“

„Oben doch wieder wollen nicht das heroisch entgegenkommende Schiff
übernehmen .... oder man hält sie wohl auch nicht, weil man sie
nicht erkennt ...“

„Glauben Sie jemand bestimmtes?“

„Ich weiß nicht. Versuch zu nennen ist nicht immer opportun.
Einen kann ich Ihnen doch gern nennen, weil er gerade jetzt in
Wien anwesend ist. Ich meine Herrn Reinhardt, der in Wien Shake-
speare-Vorlesungen hält. Für uns Zeitgenossen ist es gut erkennbar
Ihnen kein Geheimnis machen, wer der Mann ist. Sehen Sie, hier
wäre wohl etwas Zauberhaftes, Hexenhaftes und Magisches vorhan-
den, um das Wiener Theater von Grund aus zu reformieren. Vielle-
icht verstehen Sie mich jetzt, was ich unter dem Worte Zauberer
verstehe ...“

Reinhardt:

Einst Reinhardt ist eine einmalige und völlig eigene Persönlich-
keit in unserem Kunstleben. Er unregelmäßig und vollkommen, was
nicht und von vollkommen. Er „wirkt“ als einzelner Mensch auf
eine mit Tausen versammelten, eine auf geistigen Kultzusammen-
versammelten Menge die gewaltigen Dichter, Shakespeares, So
gehen und hinein, wie von dem ersten dergestalt. „Kaiser Lear“,
„Hamlet III.“, „Othello“ und nun (im dreifachen Theater) auch
noch „Lebendig“. Er wirkt ihn in ungeheuer Spannung, er bewegt
kein Buch und keinen Scheffel. So stellen sich diese Versammlungen
gar zunächst als symphonisch, hinein lebhafte und kräftige Ge-
dankenbewegungen dar.

Dagegen Hinein: Reinhardt wollteet nicht etwa, er spielt
wahrhaftig. Sein „Macbeth“ versammelte wiederum einen vollkommen
gesundeten und reinen Theaterpublikum Hinzuzurückend. Mit Recht
seine Sprache, seine Mimik, seine Ausdrucksbewegungen der Hellen. Die
Wirkung ist eingangs und der ganze Aufbau, dessen das Theater
bedarf, um sein Publikum in auch nur dieselben Mühe zu fassen
und zu erschüttern, wird gewonnen an der herrlichen Einmaligkeit
dieses einzigen Menschen, seiner Persönlichkeit. Reinhardt schafft den
gesamten Inhalt- und Stimmungsgehalt der Dichtung ins auf den
Grund und, ist gelegt an das gewaltigste Ohr- und Hellichkeitsleben,
daß Reinhardt nicht schon lange seinen Wirkungsraum auf unserem
Theater gefunden hat, denn er Dichter leisten könnte, wie keiner
irgend die modernen Dichtern und Dichter der Vergangenheit. Wer
Zweifel die aufgebrachten Einwürfen von den Reinhardt auch seinen
„Macbeth“ wieder Einzelne kann die Kunstlichkeit unserer Theater-
direktoren nur auf die Liste setzen.

B.

26. November:

Von Shakespeare-Vorlesern

Einige Hörer haben den folgenden, eingeschriebenen Brief abgesandt:

Wien, 9. November 1934

Sehr geehrte Redaktion der ‚Reichspost'!

Sie schrieben in der Nummer vom 1. November:

„Ernst Reinhold ist eine einmalige und völlig einsame Erscheinung in unserem Kunstleben. Er unternimmt und vollbringt, was niemand vor ihm vollbrachte: Er „spielt" als einzelner Mensch auf einer mit Tüchern verspannten, also auf jeden Kulissenzauber verzichtenden Bühne die gewaltigsten Dramen Shakespeares. So sahen und hörten wir von ihm schon dargestellt: ‚König Lear', ‚Richard III.', ‚Othello' und nun (im Josefstädter Theater) auch noch ‚Macbeth'."

Ohne uns in eine Kritik der Darbietungen des Herrn Reinhold nach Wert und Wirkung einzulassen, wollen wir nur dem in den oben wiedergegebenen Worten behaupteten Sachverhalt von der Einmaligkeit oder Erstmaligkeit des Vortrages von Shakespeare-Dramen durch einen Einzelnen entgegnen. Wir dürfen hoffen, daß Sie dieser Richtigstellung umso eher Raum geben werden, als die ‚Reichspost' selbst am 15. März 1912 anläßlich des Beginnes der Vorlesetätigkeit von Karl Kraus die (die liberale Presse charakterisierenden) Worte fand: „Schweigen war nunmehr Pflichtversäumnis, Unanständigkeit, Ignorieren eine Spekulation auf die Ignoranz". Sie haben sich damals zum erstenmale (und in der Folge noch oft) gerade mit „dieser einzigartigen Erscheinung" auseinandergesetzt und die Vorlesungen „ein Lokalereignis" genannt, an dem „eine Tagespresse, die auch nur eine unbefangene Chronik des täglichen Geschehens zu liefern vorgibt", „nicht mehr stumm vorübergehen kann".

Tatsache ist, daß Karl Kraus in seinem „Theater der Dichtung" — nach den ursprünglichen Vorlesungen einzelner Akte — seit dem 24. Mai 1916 nicht weniger als 13 Dramen von Shakespeare, wie aus der Programm-Statistik hervorgeht, zusammen 67 mal, vor zehntausenden von Hörern in Wien, in andern Städten Österreichs, Deutschlands, der Tschechoslovakei, Frankreichs und Jugoslaviens vorgetragen hat — in der Tat als einzelner Mensch auf dem auf jeden Kulissenzauber verzichtenden Podium eines Vortragssaales oder Theaterraums —, in Wien zuletzt einen Zyklus von 13 Abenden zu Beginn des Jahres 1933, und daß er eben jetzt wieder solche Vorlesungen für den 19. ds. (‚Macbeth') und 26. ds. (‚Das Wintermärchen') angekündigt hat.

In der Überzeugung, daß Sie dieser Wahrheit die ihr gebührende Ehre nicht vorenthalten werden, zeichnen wir im Namen zahlreicher Hörer und Leser, denen die Unstimmigkeit aufgefallen ist, mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

— — —

Diese Überzeugung war so irrtümlich, daß ihr sogar die Ehre einer Antwort vorenthalten wurde. Immerhin hat das unabhängige Tagblatt für das christliche Volk am 17. November die Vorlesung des »Macbeth« mit dem vorangesetzten Zeichen des Kreuzes angekündigt. Und am 25. November, gestern, ist mitten in der Theaterrubrik gar das Folgende erschienen:

+ **Mittlerer Konzerthaussaal.** Morgen, Montag, 1/48 Uhr: „Das Wintermärchen", 69. Shakespearevorlesung Karl Kraus. Er unternimmt und vollbringt, was niemand vor ihm (außer Tieck) vollbrachte: Er „spielt" als einzelner Mensch auf einer, auf jeglichen Kulissenzauber verzichtenden Bühne die gewaltigsten Dramen Shakespeares. (Wenige restl. Karten bei Lanyi Kärntnerstraße 44. Kartenverkauf auch Sonntag.)

Und man hatte schon geglaubt, die Reichspost wäre um keinen Preis dazu zu bringen, der Wahrheit die Ehre zu geben!

1. und 5. Dezember:

Offenbach und die Zeit

Die einzige echte Operette, die Offenbachs, muß, gemäß der Zeit, um ihre Bestimmung verkürzt werden: zeitgemäß zu sein, im Dialog wie im Couplet fortsetzbar. Seit es Hitler gibt, kann es Offenbach — als ganzen, zu dem er immer von neuem wurde — nicht mehr geben, weil, was sich im Zeichen jenes abspielt, und trüge es die Satire in sich, um des Kontrastes einer verödeten und bedrohten Welt willen, das Lachen erdrosselt, wie es den Atem erstickt. Der Einlaß alltäglicher Narrheit aber, die vor dem Unsäglichen nicht verstummt ist, würde durch ihr geringeres Format die große Lücke noch fühlbarer machen. Was — wenn es der Refrain zuläßt — den Anklang an die so beschaffene Zeit ermöglichte: das wäre höchstens der Ausdruck der Unmöglichkeit.*) Der Verlust, den das musikdramatische Werk als Ganzes erleidet, kann natürlich dem überzeitlichen und allzeitlichen Hohn einer Geniemusik (welche überhaupt anderer kosmischen Region als der rein musikalischen entstammt scheint) nichts anhaben, die, bei bewußter Vernachlässigung der zeitlichen Ansprüche des Textes, schon als Erinnerungswert in Geltung bleibt und dem Repertoire des wiedereröffneten Theaters der Dichtung nicht entzogen bleiben könnte. »Verklungen und vertan« ist sie nur im Geräusch und Unfug heutiger Operettenkultur. Wäre sie ohne textliche Grundierung und Überleitung möglich; wäre hier nicht im Gegensatz zu allem Absurdum des Opernwesens eine Untrennbarkeit und Unauswechselbarkeit wesentlich, die nun freilich jeweils das Gegenwärtige einbegreift, so empföhle sich — bei aller theatralischen Meisterlichkeit dieser Texte — in solcher Zeit die Isolierung der Musik. Märchenoperetten wie »Madame l'Archiduc«, »Perichole«, »Vert-Vert«, »Blaubart«, »Die Prinzessin von Trapezunt« und (als antiquiertes Zeitbild) »Pariser Leben« werden den Wegfall des Zeitgemäßen am wenigsten fühlbar erscheinen lassen; am meisten ein Werk wie die »Briganten«, dessen Aktualität zu erfüllen eben deren tragische Umstände nicht erlauben. Besser jedoch, von der Zeit durch Heiterkeit — und wenn deren tieferer Sinn ungefühlt bliebe — abzulenken, als durch diese an sie zu erinnern. Zumal, wenn die Ablenkung nicht durch die Erbärmlichkeiten erfolgt, die das Publikum der anderen Theater bevorzugt.

*) Die selbstgesetzte Schranke ~~erlaubte~~ — öfter im Couplet als im Dialog — die Überschreitung.

1. und 5. Dezember:

Offenbach und die Zeit

Die einzige echte Operette, die Offenbachs, muß, gemäß der Zeit, um ihre Bestimmung verhilft werden: zeitgemäß zu sein, im Dialog wie im Couplet fortzerbar. Seit es Hüter gibt, kann es Offenbach — als ganzen, zu dem er immer von neuem wurde — nicht mehr geben, weil, was sich im Zeichen jenes abspielt, und trüge es die Farbe in sich, um des Kontrastes einer verödeten und bedrohten Welt willen, das Lachen entbehrt, wie es den Atem erstickt. Der Einlaß allzugleicher Narrheit aber, die vor dem Unsäglichen nicht verstummt ist, würde durch ihr geringeres Format die große Liebe noch intimer machen. Was — wenn es der Retrain zuläßt — den Anklang an die so beschaffene Zeit ermöglichte: das wäre höchstens der Ausdruck der Unmöglichkeit.*) Der Verlust, den das musikdramatische Werk als Genres erleidet, kann natürlich den überzeitlichen und allzeitlichen Hohn über Gemeinheit (welche überhaupt anderer komischen Region als der rein musikalischen entstammt schein) nichts anhaben, die, bei bewußter Verwechslung der zeitlichen Anspielung des Textes, schon als Erinnerungswert in Geltung bleibt und dem Repertoire des wiederersteinten Theaters der Dichtung nicht entzogen bleiben könnte. »Verlumpen und verlaß« ist sie nur im Gegensatz und Unbg heutiger Operettenhaftigkeit. Wäre sie ohne tückische Grundlegung und Überlieferung möglich; wäre hier nicht im Gegensatz zu allem Absurdum des Operettenwesens eine Unverbarkeit und Lässigkeit wesentlich, die nun leichtlich jeweils das Gegenwärtige einbegreift, so empfinde sich — bei aller theatralischen Meisterlichkeit dieser Texte — in solcher Zeit die Implizierung der Musik. Mädchenopereten, wie »Madame T'Arcididuc«, »Periciole«, »Vert-Vert«, »Blaubart«, »Die Prinzessin von Trapezunt« und (als reifstuferes Zeitbild) »Pariser Leben« werden den Wegfall des Zeitgemäßen am wenigsten leidlich erscheinen lassen; am meisten ein Werk wie die »Brigantine«, dessen Aktualität zu erfüllen eben deren tragische Umstände nicht erlauben. Dessen jedoch, von der Zeit durch Heiterkeit — und wenn deren tiefrer Sinn ungeschlitzt bliebe — abzulenken, als durch diese [illegible] sie zu erinnern. Zumal, wenn die Ablenkung nicht durch die [illegible] Schlichtheiten erfolgt, die das Publikum der anderen Theater bevorzugt.

*) Die selbstgestalte Schwanke enthalte — öfter im Couplet als im Dialog — die Überzeitlichkeit.

5. Dezember: Zitat

20 50

Aus einem Brief von Offenbachs Enkel in »Stimmen über Karl Kraus« (Verlag R. Lanyi, 1934):

Paris le 15 mars 1934

— — Enfin, je rencontrais quelqu'un qui «possédait» son Offenbach: car, vous le savez mieux que moi, il ne suffit pas d'apprécier et d'aimer «notre Jacques» il faut surtout le connaître. Vous le connaissez, comme vous connaissez Shakespeare; vous aimez, d'ailleurs, l'un autant que l'autre, et c'est, sans doute, dans le même sentiment que vous avez traduit Shakespeare et que vous avez, avec le même bonheur, interprété Offenbach.

Vous avez su, en effet, donner à cette musique son sens véritable en révélant son inspiration classique, en exprimant son véritable rythme, en dégageant sa bouffonerie comme sa mélancolie.

Nous avons, ce premier jour là, passé la soirée à l'Opéra-Comique. On jouait Werther. Connaissez-vous la partition de Massenet? Je n'en suis pas bien sûr, car, pendant toute la représentation, comme pendant le diner, vous ne m'avez parlé que d'Offenbach.

Mon ami Georges Ricou, alors directeur de la Salle Favart*) vint nous voir dans la loge:

— «Ah, Monsieur», lui avez-vous dit, «comment ne jouez-vous pas ici, tous les soirs, des œuvres d'Offenbach?»

Offenbach, toujours et sans cesse Offenbach, ce nom, ce seul nom sur vos lèvres et dans votre cœur... Ah décidément, nous appartenions déjà à la même famille .... quoique j'en sache, près de moi, qui connaissent le grandpère moins bien que vous. — —

— «Je vais vous chanter Madame l'Archiduc», m'avez vous déclaré, en arrivant, avec une autorité à laquelle rien ne résiste.

— «Mais», vous demandai-je, «quel air?»

— «Tout», m'avez-vous répondu, «toute la partition, en commençant par le commencement».

Je me mis au piano.

— — Pendant deux heures, diabolique, derrière vos lunettes, gouailleur, émouvant, étourdissant de verve et de gaîté, vous avez été, Karl Kraus, à vous seul, l'Opéra-bouffe tout entier. Tour à tour, choriste, et personnifiant tous les chœurs, vous fûtes l'Archiduc Ernest et Marietta, Giletti et le Comte, la Comtesse et le quatuor des Conspirateurs .... Ah, qui ne vous a pas entendu «indiquer» la musique et l'esprit d'Offenbach ne connait pas Offenbach. Si tous ceux qui l'interprètent ou qui croient l'interpréter et le servir avaient pû se rendre compte de ce qu'est Offenbach, à travers vous, quelle révélation pour eux... Je croyais, moimême, bien comprendre ce rythme, et plusieurs fois, vous m'avez éclairé, surpris, emporté, entrainé.

— «Mais tout cela est écrit», m'avez vous dit, «il suffit de de savoir lire; il ne s'agit pas de placer le temps fort à l'endroit où n'importe qui le placerait; chez Offenbach, il est toujours ailleurs.»

Je n'oublierai jamais entre autres, votre irrésistible interprétation des Couplets de l'Original. Vous apportiez, en les chantant, tant de force communicative, tant de fureur comique, qu'à la fin du couplet, seulement, et devant votre expression effrénée, je me rendis compte, pour la première fois, que je ne comprenais pas l'allemand.

Ah, quels regrets pour moi, d'ignorer les traductions que vous avez faites des couplets de Meilhac et d'Halévy. Je ne sais pas ce que je perds à ne pas connaître «votre» Lettre à Métélla ou «votre» Lettre de la Périchole; car des amis, plus heureux que moi, m'ont dit que rarement la poésie avait atteint une telle expression douloureuse, humaine, profonde et simple. Ah quels regrets et à quoi, cela m'a-t-il servi, mon Dieu, d'être, une seule fois dans ma vie, premier en allemand, alors que j'avais dix ans. — —

Jacques Brindejont-Offenbach

*) Die Opéra-Comique.

51
21

*

An die Abwesenden

9. und 12. Januar 1935

Über die Unmöglichkeit einer Aktualisierung der Offenbach-Texte in der Welt der Hitler und Stalin (obschon in dessen Bereich Offenbach bei entsprechender Verhunzung genehmigt ist) geben die Programme vom 1. Dezember (Madame l'Archiduc) und 5. Dezember (Perichole) Aufschluß. Ihre Zeitwidrigkeit in dumpfen Tagen macht sie zeitgemäß, denn in jedem der Klänge, zu denen sie überleiten, ist mehr Menschlichkeit als in sämtlichen sozialen Heilslehren, deren Opfer erbarmungswürdig, deren Nutznießer erbärmlich bleiben. Der Versuch, über den persönlichen Anreiz des »Wiederauftretens« hinaus, einer weiteren Öffentlichkeit das »Theater der Dichtung« statt des andern Theaters schmackhaft zu machen, scheint fehlgeschlagen, da sich für Shakespeare, Offenbach und deren geistige Vermittlung in ganz Wien kaum mehr als dreihundert Menschen interessieren dürften.*) Und doch sind es Vorstellungen, durch die, wenn sie täglich stattfänden, eine Erkrankung abgesagt werden könnte und die wegen Unpäßlichkeit des Vortragenden stattzufinden hätten. Er hat sich zwar noch nie gehört, aber nach mancher Aussage dürften die Zahllosen, die in der gleichen Lage sind und bleiben wollen, ihr Lebtag nicht mehr erfahren, was Theater ist, vor allem nicht die Fachleute, also weder Dilettanten noch die Ignoranten, die berufen sind, ihnen die öffentliche Meinung zu machen. Daß das Ensemble des »Theaters der Dichtung« lieber verstummte als sich von solchem Kaliber, das sonst eingeladen wird, die Fähigkeit bestätigen zu lassen, weiß man. Ist es aber vorstellbar, daß lebende Zeugen verschwundner Theaterpracht deren volle Wiederherstellung durch die Einzelstimme bekunden, und kein

*) Manchmal fand auch hier eine Überschreitung statt.

An die Abwesenden

9. und 12. Januar 1935

Über die Unmöglichkeit einer Aufführung der Offenbach-Texte in der Welt der Hitler und Stalin (obschon in diesem Bereich Offenbach bei entsprechender Verwendung genehmigt ist) geben die Programme vom 1. Dezember (Madame l'Archiduc) und 5. Dezember (Perichole) Aufschluß. Ihre Zeitwidrigkeit in dumpfen Tagen macht sie zeitgemäß, denn in jedem der Übergänge, zu denen sie überleiten, ist mehr Menschlichkeit als in sämtlichen sozialen Heilsplänen, deren Opfer erbarmungswürdig, deren Nutznießer erbarmungslos bleiben. Der Versuch, über den persönlichen Anreiz, das »Wiederaufleben« hinaus, einer weiteren Öffentlichkeit das »Theater der Dichtung« statt des andern Theaters schmackhaft zu machen, scheint fehlgeschlagen, da sich für Shakespeare, Offenbach und deren geistige Vermittlung in ganz Wien kaum mehr als dreihundert Menschen interessieren dürften.*) Und doch sind es Vorstellungen, durch die, wenn sie täglich stattfänden, eine Erkrankung abgesagt werden könnte und die wegen Unpäßlichkeit des Vorhergehenden stattfinden hätten. Er hat sich zwar noch nie gezeigt, aber nach manchen Ansätzen dürften die Zahlbaren, die in der gleichen Lage sind und bleiben wollen, ihr Leiden nicht mehr erfahren, was Theater ist, vor allem nicht die Fachleute, also wieder Dilettanten noch die Ignoranten, die berufen sind, ihnen die öffentliche Meinung zu machen. Daß das Ensemble des »Theaters der Dichtung« lieber verstummte als sich von solchem Kaliber, das sonst eingeladen wird, die Fähigkeit bestätigen zu lassen, weiß man. Ist es aber verständlich, daß lebende Zeugen verschwundener Theaterperiodik deren volle Wiederherstellung durch die Einzelstimme beklagen, und kein

*) Manchmal fand auch hier eine Überfüllung statt.

Glied der kulturellen Repräsentanz dieser Stadt in zwanzig Jahren jemals den Mut aufgebracht hat, sich privatim davon zu überzeugen? Daß das Kulturpack durchhaltend vorzieht, mit den Eindrücken des heutigen ernsten und heitern Theaters sich und die Leser zu beschummeln? Auf solche, die »andere Sorgen zu haben« als alleinigen Denkinhalt eines schäbigen Zeitalters festgelegt wünschen, wird nicht minder gern verzichtet. Dem Intelligenzler, der die Nachbarschaft einer Vorlesungsannonce und einer Krupnik-Annonce unter dem Motto »Weit gebracht!« vermerkt (als ob man im Weltall und in der Arbeiter-Zeitung jemals solcher Nähe hätte entgehen können und als wäre die Bezahlung der Presse das odiöse Moment); dem anonymen Freidenker, der sich erlaubt hat, zu dem Namen »Perichole« ein »Kusch!« zu klecksen, ist man auf der Spur. Nein, man wird, solange man andere und sich selbst mit künstlerischen Gaben erfreuen kann, aus Respekt vor Briefschreibern nicht kuschen, deren »eigene Schriften« zwischendurch zu vergleichen auch nicht wenig anregend ist. Der Vortrag aus Shakespeare, Offenbach, Nestroy diene dem Sprecher wie den Hörern als Zeitvertreib bis zu dem Tag, wo es jenem belieben wird, sich wegen mehr öffentlicher Äußerungen mit einem aufgeregten Analphabetentum (Mevolution) einzulassen, das doch von Lassalle nicht mehr als das Denkmal kennt und ihn für so groß hält wie dieses. Augenblicklich fehlt zur Produktion außerhalb des Podiums (leider auch zu der Aufgabe, die deutsche Sprache vor dem Deutschtum zu hüten) alle erforderliche Unlust. Was immer aber getan oder unterlassen sein möge — die Gleichschaltung mit der Dummheit wird nicht erfolgen!

*

9. Januar:

Offenbach bei den Schlaraffen

In Prag, dessen Theaterkräfte meinen Entschluß befestigt haben, die Offenbach-Renaissance mit Bedauern zurückzuziehen (und der Verdi-Renaissance, die dortselbst ihren Ursprung hat, freien Lauf zu lassen), haust ein gewisser Renato Mordo, der kein Pseudonym sein soll und dem der Schlaraffe Eger — nach Gyimes, Reinhardt und Röbbeling »mit« einer der stärksten Aufmischer heutigen Bühnenwesens — Offenbach zu beliebiger Verwendung überlassen hat. Da besagter Mordo demnächst auch in Wien (Volksoper) seine Künste vorführen soll, dürfte es, wofern nicht eh alles wurst ist, angezeigt sein, auf das Schnippchen hinzuweisen, das er dem Blaubart für sein Verhalten gegen die Frauen geschlagen hat, die es in der »Femina« von Natur aus viel besser hätten. Man erfährt darüber einiges durch das ‚Prager Tagblatt', welches direkt unter Olla die Haltbarkeit nebst Feinheit jener klassischen Operette preist, indem der Redaktionschrist, der mir seinerzeit wegen der Madame l'Archiduc Ratschläge erteilt hat, der Offenbach'schen Musik Witz, zündende Laune und insbesondere »Schmiß« nachrühmt, also ungefähr das, womit ich mich revanchiert habe.

Der Musik-Geist von »Hoffmanns Erzählungen« kündigt sich hier bereits an, gleichsam sich selbst apollinisch verspottend — noch vor der Geburt.

Warum nicht dionysisch? Das macht aber nichts, wesentlich ist, daß Mordo — offenbar weil er schon so heißt, schlaraffisch orientiert — »Blaubart« auf einer Schmiere spielen läßt, in der Art der

Innsbrucker Bradlschen Bühne — —. Der Direktor, die Frau Direktor, die Töchter des Direktors wirken mit, die eine Tochter macht schlechthin alle kleinen Funktionen, vom Ballett bis zur Windmaschine; freiwillige Feuerwehrmänner, jammervoll-köstlich als Höflinge kostümiert, sind der Chor. Die haargenaue Kenntnis des Schmierenmechanismus, aus der sich so viel erheiternde Nebenwirkungen ergeben, stimmt ahnungsvoll gegenüber den beruflichen Anfängen unseres ausgezeichneten Regisseurs Mordo . . . Die ein wenig weitschweifigen Prosaszenen sind in kurze Knüttelvers-Dialoge aufgelöst, am übrigen ist nichts geändert, die Musik nur um Unwesentliches gekürzt. Man darf dieser Bearbeitung, die sich als höchst wirksam erwiesen hat, zustimmen; sie lenkt vorübergehend von der Musik ab, doch ist das kaum zu vermeiden . . . .

Doch, doch, wenn eine kulturell interessierte Gesetzgebung für Vergehen gegen autorrechtlich nicht mehr geschützte Kunstwerke Arreststrafen nebst Rückverweisung in die beruflichen Anfänge statuierte. Vor dem, was sich da in Prag getan hat, — die österreichische Ausgabe des feschen Blattes brachte aus Vorsicht zwar Olla, aber nicht das Referat —, vor diesem Exzeß einer Offenbach-Schändung zeigte selbst die ‚Bohemia' etwas Schamgefühl, indem sie feststellte:

Renato Mordo liefert seine Offenbach-Bearbeitungen schon fabriksmäßig. Nach den Einaktern, die bisher daran glauben mußten

9. Januar:

Offenbach bei den Schlaraffen

In Prag, dessen Theaterkritik meinen Antrichtuß beleidigt haben, die Offenbach-Renaissance mit Bedauern zumeckzunehmen fand der Verdi-Renaissance, die dorthaist ihren Ueppung hat, keinen Laut zu lassen), hatat ein gewisser Renato Morbo, der kein Pseudonym sein soll und dem der Schlaraffe Egor — nach Gymnas, Reinhardt und Röbbeling »mit« einer der stärksten Anlmscheer hervorragenden Bühnenwesens — Offenbach zu beliebiger Verwendung überlassen hat. Da besagter Morbo demnächst auch in Wien (Volksoper) seine Künste verhuhren soll, dürfte es, wolem nicht ch alles wurst ist, angezeigt sein, auf die Schnippchen hinzuweisen, das er dem Blaubart für sein Verhalten gegen die Frauen geschlagen hat, die es in der »Ramina« von Natur aus viel besser hatten. Man erfährt dernhin einiges durch das »Prager Tagblatt«, welches durch unter Ulk die Hälfterbrecht nebst Freinhalt jener klassischen Operette preist, indem der Redaktionsdirektor, der mir seinerzeit wegen der Mamme l'Archibuc Rabschläge erteilt hat, der Offenbach'schen Musik Witz, Anmutung, Laune und insbesondere »Schmalz« nachrühmt, also ungefähr das, womit ich mich revanchiert habe.

Der Musik-Quatt von »Hoffmanns Erzählungen« kündigt sich hier bereits an, gleichkam sich selbst sportlich verspottend — noch vor der Oedum.

Warum nicht dionysisch? Das macht aber nichts, wesentlich ist, daß Morbo — offenbar weil er schon so heißt, schlaraffisch ordentlich — »Blaubart« auf einer Schmiere spielen läßt, in der An der

hundertfacher Bradiseken Bühne — —. Der Direktor, die Frau Direktor, die Tochter des Direktors wieder mit, die eine Tochter macht schließlich alle kleinen Fuchtlerinnen vom Ballett bis zur Wiedmachtlinie: treiwilligie Frauenwahrmannen, jammervoll-köstlich als Fröhlinge kostümiert, sind der Chor. Die hanrgnanne Kenntnis des Schmierenmachtlebens, aus der sich so viel erhellende Nebenwirkungen ergeben, stimmt schnurgvoll gegenüber den herzlichen Anlagen unseres ausgezeichneten Regisseurs Morbo . . . Die ein wenig weitschwuillen Prosazeiten sind im kurzen Kuttelwers-Dialoge aufgelöst, am übrigen ist nichts geändert, die Musik nur um Unwesentliches gekürzt. Man darf dieser Bearbeitung, die sich als lockert wirkam erwiesen hat, zustimmen; sie lenkt vorbeigehend von der Musik ab, deren ist das Kaum zu vermiden . . . .

Doch, doch, wenn eine kulturell interessierte Gesellschaft für Vergleiche gegen unterschiedlich nicht doch geschätzte Kunstwerke Arrestarsion nebst Rückverwandlung in die beruflichen Anlagen statuiere. Vor dem, was sich da in Prag getan hat, — die naturrechtliche Ausgabe des jeschen Dichters brachte aus Versehen zwei Olla, aber nicht das Bedarf — ist dieser Erzeß einer Offenbach-Schandung reinste selbst die Bohemia etwas Schamgefühl, indem sie feststellte:

Renato Morbo führt seine Offenbach-Bearbeitungen schon lebhaftmäßig nach den Einladern, die dafür dazu glauben müssen

(und die eben nach Wien kommen sollen, darunter die unvorstellbar zugerichtete Lieblichkeit der »Insel Tulipatan«)

nimmt er jetzt ein abendfüllendes Werk her, den mit Recht zu Offenbachs besten Stücken zählenden »Blaubart«. Für ihn ist auch dieses Werk nichts als Parodie, obwohl gerade im »Blaubart« an mehr als einer Stelle Ernst und Ironie scharf auf der Schneide stehen und mit lyrischen Schönheiten ein Grad der dramatischen Charakteristik Hand in Hand geht, der dem wirklichen Offenbach-Kenner nicht entgehen kann. Was liegt aber Herrn Mordo, um nur zwei Beispiele zu nennen, an dem ergreifenden Kantabile des Blaubart, das der Antonia-Musik aus »Hoffmanns Erzählungen« vorklingt, was liegt ihm an den musikalischen Schönheiten des Duetts zwischen Blaubart und Boulotte in der Gruft-Szene? Er parodiert ausnahmslos und schafft sich ein theatermäßig praktikables, aber künstlerisch bedenkliches Alibi, indem er die ganze Aufführung in den Rahmen einer Schmierenkomödie stellt. Diese »Entzauberung« des Theaters mag manchem Ulk förderlich sein, aber sie leidet in diesem Falle an einem Kardinalfehler: sie ist überflüssig. Immerhin ist anzuerkennen, daß die Musik (von Strichen abgesehen) in ihrem Organismus unberührt bleibt, und sie wäre ganz unverfälschter Offenbach, wenn davon abgesehen würde, die Sänger operistischen Unfug treiben zu lassen. Warum soll denn die rhythmische Schwungkraft, die melodische Leichtigkeit der Couplets, die klangliche und harmonische Vielfältigkeit all der Schauer-Chromatik und Grusel-Akkordik auf einmal nicht durch sich selber wirken? . . . Zur Wertung von Einzelleistungen gibt die Aufführung keinen Anlaß: sie stehen alle unter dem Zwang der Regie, die sich . . mit Komödiantenwagen und Spielpodium ein ihren Zwecken entsprechendes Bühnenbild machen läßt und auf keinen noch so abgegriffenen Kulissenscherz verzichtet. Die Damen . ., die Herren . . treiben zu Offenbachs Musik Mordosche Allotria. Und der Erfolg? Er wäre um nichts geringer bei einer unparodierten, in Satire, Komik und Besinnlichkeit ausgeglichenen Wiedergabe.

Das kann man für Prag nicht wissen. Dort, im Schlaraffenland, brauchen sie immer, zum Zweck von »ausvrkauft!«, etwas Zugkräftiges, weshalb denn auch Meister Pirchan, der Bühnenbildner, auf die Idee verfiel, meine Herberge della conspirazione permanente mit rosa Herzerln zu versehen und sudetischen Sinnsprüchen wie: »Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang usw.«, die ich freilich sofort durch eine Putzschar entfernen ließ. Mordos Beweggründe sind dunkel; er scheint, seit ich einst aus Furcht vor seinem Namen die Annäherung abwehrte, einen Pick auf Offenbach zu haben. Jedenfalls tut er des Guten zuviel: er läßt den »Blaubart« auf einer Schmiere spielen, wiewohl die Aufführung ohnedies im Prager Deutschen Theater stattfindet.

*

(und die eben nach Wien kommen sollen, darunter die unverstellbar zugeneigte Liebhaberin der »Insel Tulipatan«)

nimmt er jetzt ein abendfüllendes Werk her, den mit Recht zu Offenbachs besten Stücken zählenden »Blaubart«. Für ihn ist auch dieses Werk nichts als Parodie, obwohl gerade im »Blaubart« an mehr als einer Stelle Ernst und Ironie schon auf der Sonnseite stehen und mit lyrischen Schönheiten ein Grad der dramatischen Charakteristik Hand in Hand geht, der dem wirklichen Offenbach-Kenner nicht entgehen kann. Was liegt aber Herrn Morbo, um nur zwei Beispiele zu nennen, an dem erzählenden Kantabile des Blaubart, das der Antonia-Musik aus »Hoffmanns Erzählungen« vorhängt, was liegt ihm an den musikalischen Schönheiten des Duetts zwischen Blaubart und Boniface in der Orgel-Szene? Er parodiert ausnahmslos und schafft sich ein theatermäßig praktikables, aber künstlerisch bedenkliches Ähnliches, indem er die ganze Aufführung in den Rahmen einer Schmierenkomödie stellt. Diese »Entäußerung« des Theaters mag manchem Gilt förderlich sein, aber sie leidet in diesem Falle an einem Kardinalfehler: sie ist übertrieben. Immerhin ist anzuerkennen, daß die Musik (von Stichten abgesehen) in ihrem Organismus unberührt bleibt, und sie wäre ganz unverfälschter Offenbach, wenn dieser abgeschlossen wäre, die Sänger operettenhaften Unfug treiben zu lassen. Warum soll denn die rhythmische Schwungkraft, die melodische Leichtigkeit der Couplets, die klangliche und harmonische Vielfältigkeit all der Schauer-Chromatik und Dissel-Akkordik auf einmal nicht durch sich selber wirken? . . . Zur Wertung von Bizzellisierungen gibt die Aufführung keinen Anlaß: sie stehen alle unter dem Zwang der Regie, die sich . . mit Komödiantenwagen und Spielgodium ein ihren Zwecken entsprechendes Bühnenbild machen läßt und auf keinen noch so abgegriffenen Kulissenschatz verzichtet. Die Damen . . die Herren . . treiben zu Offenbachs Musik Moroszsche Allotria. Und der Erfolg? Er wäre um nichts geringer bei einer unparodierten, in Satire, Komik und Beschaulichkeit ausgeglichenen Wiedergabe.

Das kann man für Ring nicht wissen. Doch, im Schlußaufzug, brauchen sie immer, zum Zweck von »Ausverkauft!«, etwas Zugkräftiges, weshalb denn auch Meister Puchan, der Bühnenbildner, auf die Idee verfiel, meine Herberge della conspirazione permanente mit rosa Herzchen zu versehen und ähnlichen Sinnsprüchen wie: »Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang usw.«, die ich freilich sofort durch eine Putzscher entfernen ließ. Morbos Bewegungen sind dunkel; er schreint, seit ich einst aus Furcht vor seinem Namen die Ankündigung abwehrte, einen Pick auf Offenbach zu haben. Jedenfalls ist er des Guten zuviel: er läßt den »Blaubart« auf einer Schmiere spielen, wie wohl die Aufführung ähnliches im Prager Deutschen Theater stattfindet.

Ravag

19.45 Uhr: **Aus der großen Zeit des Carltheaters**

Also wohl die dieser unbeschreiblichen Herrlichkeit, als Matras, Knaack und Blasel neben Treumann (dem andern), der Grobecker und der Gallmeyer wirkten, welche Offenbach »meine Sänger« nannte, die großen Komiker, die ihm jede Singerei entbehrlich machten. Die Zeit, da »Pariser Leben« und »Die Prinzessin von Trapezunt« abwechselten und wenn er persönlich eine Premiere dirigierte, die Fiaker schon bei der Oper nicht vorwärtskamen. Oder die Jahrzehnte vorher mit Nestroy, Scholz und Grois in allen Werken des Possengenies? Bis zum Ausgang dieser Epoche, da, nebst Offenbachs Einaktern, »Orpheus« mit Nestroy als Jupiter und Knaack als Styx kreiert wurde. Also gewiß etwas aus der Zeit der Direktionen Nestroy, Treumann, Ascher. Oder vielleicht aus der kurzlebigen Lustspielzeit Mitterwurzers? Dem späteren Lokalpossentheater Blasels? Der Ära Jauners — um 1897 —, die vortreffliche Neuinszenierungen des »Blaubart« und der »Großherzogin« mit Spielmann, Bauer und der entzückenden Stojan brachte? Aber mit welchen Mitteln sollte die »Ravag« die Erinnerung an eine Bühne heraufbeschwören, die wahrlich wie nur das Burgtheater, das Theater an der Wien oder das Théâtre français eine »große Zeit« erlebt hat? Die des Burgtheaters erstreckte sich ihr, in Gemäßheit des christlich-germanisch-merkantilischen Schönheitsideals, von Millenkovich bis Röbbeling, wäre durch die Familien Reimers, Tressler, Zeska sowie Frau Bleibtreu vertreten, aber auch durch die gegenwärtigeren Herren Balser und Hennings — den Paul Hartmann wären wir los —, die bereits unverwüstlichen Thimig jun. und Maierhofer, und vor allem natürlich durch meinen magischen Namensvetter mit dem schärfern ß, der nach Aussage der jüngsten Ignoranten Devrient (den andern), Schröder, Anschütz, Löwe, Dawison, Sonnenthal, Baumeister, Lewinsky, Matkowsky, Mitterwurzer plus Beckmann und La Roche in die Tasche steckt, während ich ihn für einen saubern Redegliederer halte — nicht aufregend, gemessen an der Möglichkeit, daß Hartmann (der andere) diesen antipathischen »Kaiser von Amerika« gesprochen hätte — und für einen tüchtigen Chargenspieler, der manchmal die Verwandlungsfähigkeit des allzufrüh verstorbenen Müller-Hanno erreicht. (Am wenigsten erträglich dort, wo sich seine Persönlichkeit und sein Brustkasten mit der Rolle decken, etwa beim Hauptmannschen Geheimrat; trostlos als Falstaff.) Möchten die Leute, die noch immer ins Theater gehen, vor allem die, die es nichts kostet, doch endlich zur Kenntnis nehmen, daß es — von etlichen vorzüglichen Episodisten und Lustspieldamen abgesehen — seit 1890 keines mehr gibt und die Trümmer höchstens bis zur Jahrhundertwende vorhanden waren. Verlust des kulturellen Gedächtnisses mag vorkommen, aber dann sollte noch der Begriff »große Zeit« ausgelöscht sein, damit nicht auch hier Gold für Blech gegeben werde. Die große Zeit des Theaters an der Wien, das Offenbach-Werke mit der Geistinger, mit Swoboda, Rott, Friese besetzte und später Girardi erschuf; das neben dem theaterschwachen Johann Strauß Suppé und Millöcker hatte, wäre offenbar durch die »Lustige Witwe« repräsentiert. Und was versteht die Ravag unter der großen Zeit des Carltheaters?

12., 20. Januar, 3. Februar:

Ravag

9.15 Uhr: Aus der guten Zeit des Gesellschafters

Also wollt die Ravag unbeschreiblichen Heuchelei, als Mahrer, Knaack und Blasel neben Treumann (dem andern), der Gnobscher und der Gallmeyer wirkten, welche Offenbach »meine Sänger« nannte, die großen Komiker, die ihm jede Sängerei aufbeschwatzen mochten. Die Zeit, da »Pariser Leben« und »Die Prinzessin von Trapezunt« abwechselten und wenn er persönlich eine Premiere dirigierte, die Pariser schon bei der Oper nicht vorzudrängen. Oder die Liberalen vorher mit Mesmy, Schiele und Gnola in allen Werken des Passagegrafen? Bis zum Anfang dieser Epoche, da, nebst Offenbach die Einakter, »Opéras« mit Mesmy als Jupiter und Knaack als Styx lustig wurde. Also gewiß etwas aus der Zeit der Dreißigen Mesmy, Treumann, Anders. Oder vielleicht aus der kurzlebigen Lustspielzeit Mitterwurzers? Dem zweiten Lustspielpersonenfilm-Fiasko? Der Ära Jauner — um 1897 —, die von politischen Kommentierungen des »Bundes« und der »Gnobscherei« mit Spielmann, Bauer und den entzückenden Stolzen bereitet? Aber mit welchen Mitteln sollte die »Ravag« die Erinnerung an eine Bühne heraufbeschwören, die weniger wie nur das Burgtheater, der Theater an der Wien oder das Theater Raimunds eine »große Zeit« erlebt hat? Die das Burgtheater entwickelte sich ihr in Gemäßheit des »zeitlich-geschichtlich-marxistischen« Schablonenhaften, von Mühlbrecht bis Robbeling, were durch die Familien Reimers, Tressler, Zerbs sowie Frau Hoffmann vertreten, aber auch durch die gegenwärtigen Herren Setzer und Hennings — den Paul Hildmann wären wir los —, die beralle unvergeßlichen Fritsch jun. und Matscholer, und vor allem natürlich durch meinen magischen Namensvetter mit dem schönen ä, der noch Ansorge der jüngeren ignorierten Dorsch (den andern), Schröder, Aberth, Lewy, Dawson, Sonnenthal, Baumeister, Lewinsky, Mitterwurzer plus Bedeckern und La Mara in die Tasche steckt, worauf ich ihn für einen andern Rothgiißerer halte — nicht antragend, gemessen an der Möglichkeit, daß Hermann (der andere) diesen antihistorischen »Kaiser von Amerika« gespielen hätte — und für einen intuitiven Charakterisierer, der zwecklos die Verwandungsfähigkeit des eisernen verschlossenen Mittel-Hanns erreicht. (Am wenigsten entzückt, daß, wo sich seine Persönlichkeit und sein Phänotyp mit der Rolle decken, etwa beim Hauptmannschen Gutsherrn; trotzdem als Fiaker, Mächtige die Leute, die noch immer ins Theater gehen, vor allem die, die es nicht besser, doch endlich zur Kenntnis nehmen, daß es — von diffizilen vorzüglichen Psychologien und Leseeindrücken abgesehen — seit 1890 Leiter mehr gibt und die Tätigkeit Bachelors bis zur Intendanz wenig vorgeboten wurde. Vielleicht der kurzweilen Gewährleistens mag vorkommen, aber dann sollte noch der Begriff »große Zeit« ausgeschaltet sein, damit nicht auch hier Gott im Stück gesehen werde. Die große Zeit des Theaters in der Wien, das Offenbach-Werke mit der Gestinger, mit Schobels, Suk, Fiscus besetzte und später Gunsl erzählt: das waren dem Burgtheaterwerten Johann Strauß Suppé und Millöcker lieb, wie allerdings durch die »Lustige Witwe« reminiscieren. Und wie sonstigen die Ravag unter der großen Zeit des Cabarettes?

Franz Lehar: a) »Zigeunerliebe«: Ouvertüre; b) »Der Rastelbinder«: 1. Wenn zwei sich lieben, Duett; 2. Ich bin a Weanakind, Lied — Edmund Eysler: »Die Schützenliesl«: Auftrittslied der Liesl — Heinrich Reinhardt: »Der liebe Schatz«: Dort an der Donau, Marschquartett — Oskar Straus: »Ein Walzertraum«: Walzer — Emmerich Kalman: »Die Bajadere«: a) Auftrittslied der Odette; b) Vermählungsszene — Franz Lehar: »Der Göttergatte« usw.

Und dann kamen gleich die Ratzen. — Wäre die Rundfunkkritik nicht hier wie überall prostituiert (weil die Tinterl, die Dirigentenleistungen oder bodenständige Lyrik loben, zuweilen auch den Äther durchstinken dürfen), so hätte sich vermöge dessen, was die Nichtswisser vom Hörensagen wissen, doch ein wenig Protest gegen den Hohn geregt, einer Stadt mit so ehrwürdiger Theatervergangenheit zwischen Gejodel und Heurigenmusik, dem Wunsch, wieder einmal in Grinzing zu sein, und der sattsam bekannten Tatsache, daß mei Muatterl a Weanerin war, noch solchen Pietätsbeweis anzubieten.

20. Januar: Die Glosse »Wiener Leben« siehe 27. Januar.

*

27. Januar:

Notizen

Lumpazivagabundus

Die Erstaufführung im »Theater in der Leopoldstadt« hat am 11. April 1833 stattgefunden (gerade hundert Jahre bevor ein anderes Kleeblatt in einer Welttragödie auftrat). Nestroy gab den Knieriem, Scholz den Zwirn und Carl den Leim, die Rolle, in der der junge Sonnenthal in Graz neben Nestroy stand und von ihm als »Kunsttischler« belobt wurde. Gämmerler gab die Titelrolle (später den Leim), die Dlles. Zöllner und Weiler die Töchter Palpiti. (Ad vocem humanam Sonnenthal: sein hundertster Geburtstag wurde kürzlich von der ganzen Presse mit vorbildlicher Ignoranz gefeiert, mit Ausnahme des unabhängigen Tagblatts für das christliche Volk, das den großen Schauspieler des Kaisers bloß ignorierte; vielleicht weil dem Herrn Brečka der Tragöde Reinhold bodenständiger vorkommt.)

Ein Urteil

Aus dem »Wanderbuch eines verabschiedeten Landsknechtes« von Fürst Friedrich Schwarzenberg (Wien 1844—48):

— — Ich halte diesen Nestroy für eine unserer merkwürdigsten dramatischen Erscheinungen, sowohl als Dichter wie als Schauspieler. Es liegt in seinen Erzeugnissen nicht allein eine tiefe Bedeutung, sondern auch der wahre, kräftige Geist des Volksstücks! — — in Nestroy lebt ein wirklich Shakespearescher Geist, -Humor und Witz. — —

Pan Lehar: a) »Jugendliebe«; Operette; b) »Der Rastelbinder«; 1. Wenn zwei sich lieben, Duett; X. Ich bin ein Wesen ich. Lied — Hermann Eysler: »Die schlafende«: Adelheid der Lied — Heinrich Reinhardt: »Der liebe Schatz«: Don an der Donau, Marschquartett — Oskar Straus: »Ein Walzertraum«: Walzer — Emmerich Kalman: »Die Csardasfürstin«: a) Adelheid der Csardas; b) Verhaftungsszene — Paul Lehar: »Der Göttergatte« usw.

Und dann kommen gleich die Frauen. — Wäre die Bundesbühne nicht hier wie überall prestanten (weil die Truppe, die Dirigenten-leistungen oder budgetmäßige Lyrik lohnen, zuweilen auch den Ärger durchmachen dürfen), so hätte sich vermuthe dessen, was die Mitbürgerinnen von Hieronymus wissen, doch ein wenig Protest gegen den Plan gerührt, einer Stadt mit so charmvollen Theaterangelegenheiten, Gesichtel und Theatergemüth, dem Wunsch, wieder einmal in Ordnung zu sein, und der aufzum bekannten Tatsache, daß mal Mädchen & Weiberln was, noch solchen Beleidigungen wegbleiben.

20. Januar: Die Glosse »Wiener Leben«, vom 27. Januar.

27. Januar:

Notizen

Kampfvorbereitungen

Die Bürgerschaftswahl in der Leopoldstadt, hat am 11. April 1923 stattgefunden (gerade damals jahre bevor ein anderer Kleinhändler in einer Bierkrüggeschichte auftrat), Hietzing gab den Kneisten, Sedelei den Zwiebel und Carl den Lehm, die Rolle, in der der junge Sonnenthal in Oncr nehen Hietzing ebnd und von Hut, die »Gemeinbeiten«, belebt wurde. Gemeinbeiten, gab die Thielotte (spielte den Lehm), die Ziles, Zöllner und Weiler die Jochter Plinti (Als wenn Bunnenn Sonnenthal, sein bunderbarer Gerichtsrat wurde Hietzing, von der grossen Bresse mit wirbelnden Lorbeer geehrt, mit Bunnenn, der in dieser eigen Tradition für die einzelnen Volk, die den großen Schau-spieler des Kaiser Nicht Ignorieren; vielleicht, weil dem Herrn Bresse der Tragödie Reinhold bekanntlich von bornen.)

Ein Wunsch

Aus dem »Wunderbuch eines unbekannten Lunde-knochiers von Pfiat Erhichts Schwarzenberg (Wien 1944—49):

— — Es heißt dieses Nestroy ist eine unsere modernste, eine dramatischen Erscheinungen, sowohl als Dichter, wie als Schau-spieler. Es liegt in seinen Bühnenwerken auch dann ein Stück der Be-deutung, wenn man den ganzen Kunstgehalt — — — Nestroy hat ein wirklich Shakespearesches Genie, Humor und Witz. — —

— — mir hat kein Lustspiel mehr Stoff zum Denken gegeben, als »Ebene Erde und 1. Stock«, der klassische Lumpazivagabundus, und der Talisman. Nach meiner Ansicht ist Nestroy demnach nicht allein jetzt, sondern im Allgemeinen ein echter Volksdichter, und ich bin überzeugt, daß die Zukunft mein Urtheil bestätigen, und ihm einen ausgezeichneten Platz unter den dramatischen Notabilitäten Deutschlands anweisen wird. Waren ja selbst der große Shakespeare und Molière Komödianten, auf welche die damalige vornehme Welt mit Mitleiden herabsah; allein Shakespeare's Genius schwebt unsterblich über der Bühne, welche er heiligte, und der Philosoph, welcher einen Tartüffe zeichnete, wird unvergeßlich bleiben, wenn längst die flachen, wässerigen Leistungen seiner damals viel höher geschätzten Kollegen sich im Laufe der Zeit verdünstet haben werden.

Das Leim-Lied

Aus der ‚Fackel', März 1925, über das Entreelied des Leim, dessen Text und Musik sie als Erstdruck veröffentlichte:

— — Nun wird mir eine freudige und rührende Überraschung zuteil und es ist, als ob Nestroy selbst mit einer zurechtweisenden Gebärde, welche die Theatergenerationen verbindet, dem Unfug, der im Burgtheater an dem II. Akt verübt wird, wehren und seiner Gestalt zu der Singstimme verhelfen wollte, die ihr gebührt, und eben dort, wo sie ihr gebührt. Der Leim hat in der Festaufführung des »Lumpazivagabundus« im Jahre 1856 tatsächlich ein Entreelied gesungen und zwar im ersten Akt, so daß er sich von Knieriem und Zwirn in der Art des Auftretens nicht mehr unterschied. Der Altwiener Komiker Gämmerler, dessen Namen als des zweiten Darstellers der Figur (nach Carl) ich schon auf einem Programm des Theaters in der Leopoldstadt vom 25. Juli 1841 finde und der in hohem Alter Ende der 80er Jahre starb, hat es kreiert. Er hatte Nestroy, wie mir mitgeteilt wird, »wochenlang ‚gebenzt', ihm ein solches Entreelied zu schreiben, bis Nestroy eines Tages während einer Probe in seiner Garderobe binnen einer Viertelstunde das Lied niederschrieb«, das in jener Festaufführung und wohl auch später noch zum Vortrag gelangte. Gämmerler hat nun dem jungen Kollegen Carl Lindau, der später im Theater an der Wien gewirkt hat und dessen Name mir mit der lebendigen Erinnerung an die letzten guten Zeiten dieser Bühne verknüpft ist (Anm.: Der treue Bewahrer echter Theaterschätze ist selbst vor kurzem in hohem Alter gestorben), im Jahre 1871 erlaubt, eine Abschrift vom Leim-Lied zu nehmen, das ein Unikum ist wie die Musik, die von Franz v. Suppé stammt und die der ehemalige Schauspieler mir mit den Versen zum Abdruck in der Fackel widmete. — — Das Tischlerlied vervollständigt, namentlich im wehmütigen Humor der sprachlich erfüllten zweiten und dritten Strophe, die Valentin-Ähnlichkeit der Gestalt.

Wiener Leben

~~(Aus dem Programm zu »Pariser Leben«, vervollständigt)~~

Offenbach-Renaissance

Eine gutlaunige, spritzige, in Soli- und Ensemblegestaltung flotte Aufführung wurde unter der vortrefflichen Regieleitung Direktor Lustig-Preans geboten. — — wozu unzählige Extempores mit gefälligem Währinger Anklang wesentlich beitrugen. Dr. De la Cerda als musikalischer Leiter — allen Situationen gewachsen — bot bekannte, aber immer wirkungsvolle Offenbachsche Musik, leicht, sprühend, rhythmisch.

Der lustige Abend in lustigster Göttergesellschaft fand vielen Beifall eines ausverkauften Hauses.

— —

Direktor Lustig-Prean hat dem »Orpheus in der Unterwelt« eine echt wienerische Note gegeben. Gemütliche Familienaffären zu ebener Erd' und im ersten Stock, sogar im Tiefparterre. Die Beherrscher des Olymps und der Unterwelt sind jenseits des Gürtels zu Hause, sie sprechen den urwüchsigsten Dialekt himmlisch und höllisch und überhaupt die Götter — — Sie gefielen, denn im Olymp und im Hades geht es urfidel zu, Theodor Waldau, ein geübter Offenbachant, hat dazu den Text mit Witz und Witzen aktualisiert, und das Volksopernpublikum, das in Scharen zu Offenbach strömte, unterhielt sich über die plutonische Liebe einer gewissen Frau Eurydice aus Theben, die einen sehr bewegten Lebenswandel in drei Stockwerken führt, ausgezeichnet.

Man muß aber doch auch der Offenbachschen Musik einigen Anteil an dem Erfolg zubilligen. Sie ist zwar nicht immer wienerisch genug, aber sie machte die Zuhörer recht kribbelig, als ob sie einen Schampus getrunken hätten. — —

Pluto-Girls, die teuflisch den Cancan tanzten, belebten die Unterwelt — —

Der stürmische Erfolg, den das bis auf den letzten Platz besetzte Haus dem »Orpheus« bereitete, verheißt der Volksoper eine Offenbach-Renaissance.

Zwei Beethoven

Wie wir schon einmal mitgeteilt haben, soll in nächster Zeit unter der Regie Richard Oswalds ein Beethoven-Film gedreht werden. Gerüchtweise verlautete es hiebei, daß Fritz Kortner die Rolle des Beethoven übernehmen sollte. Die Zweifel, die darüber entstanden, haben sehr bald dazu geführt, daß nunmehr mitgeteilt wird, Ewald Balser sei eingeladen worden, den Beethoven zu spielen. Bestimmte Vereinbarungen sind diesbezüglich noch nicht getroffen worden.

Goethe

— — hat sich Staatsoperndirektor Dr. Felix von Weingartner in liebenswürdigster Weise bereit erklärt, eine Vorlesung aus Goethes »Faust«, zweiter Teil (Bühneneinrichtung und Musik von Dr. Felix Weingartner), zu halten. Am Flügel Elly Katzigheras. — —

— —

Für 1 Uhr mittags hat dann Direktor Weingartner die Wiener Presse zu sich gebeten, um sie über seine bevorstehende »Faust«-Vorlesung und auch über seine Pläne in seiner Eigenschaft als Opernchef zu informieren.

— —

— — Weingartner erzählte anläßlich eines kleinen Empfanges über die Genesis seiner Vorliebe für Goethes »Faust«, den er direkt sein Steckenpferd nannte, allerlei interessante Dinge.

Es war zu Basel, als Weingartner einleitende Erläuterungen gab zu einem Vortragsabend, den ein »Faust«-Rezitator veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit ergab es sich von selbst, daß er auch Stellen

Aus dem Programm zu Wiener Leben

Offenbach-Renaissance

Eine gutmütige, spritzige, in Soll und Haben-Gestaltung flotte Aufführung wurde unter der vortrefflichen Regielaitung Direktor Lustig-Prerns geboten. — — wenn nur das Ausmaß mit gefälligem Wähnigen Ankung wesentlich beitragen. Dr. Dejia Cerda als musikalischer Leiter — allen Situationen gewachsen — hat bekannte, aber immer wirkungsvolle Offenbach-sche Musik leicht, sprühend, rhythmisch.

Der lustige Abend in lustiger Offiziersgesellschaft und vielen Beifall eines ausverkauften Hauses.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Direktor Lustig-Prerns hat dem »Orpheum in der Universität« eine echt wienerische Note gegeben. Gemütliche Familienatmosphäre ist ebenso lieb und im ersten Stock, sogar im Tiefparterre. Die Geister-schar des Olympus und der Unterwelt sind Insassen des Gartels zu Hause, sie spielen den erwähnten Direktor mundfertig und köstlich und übernimmt die Oper — — Sie gefallen, denn im Glamp und im Hades geht es lustig zu. Tiroler Walzer, ein geeigneter Offenbachant, hat dann den Text mit Witz und Wissen aktuali-siert, und der Volksgesangpublikum, das in Scharen zu Offenbach strömte, unterhielt sich über die pikanteste Liebe einer gewissen Frau Eurydice aus Theben, die einen sehr bewegten Leben wendet in drei Stockwerken führt, angezeichnet.

Man muß aber doch auch der Offenbachschen Musik einigen Anteil an dem Erfolg zubilligen. Sie ist zwar nicht immer wienerisch genug, aber sie machte die Zuhörer recht fröhlich, als ob sie einen Schampus getrunken hätten — —

Flora-Dirle, die reizend den Cupen tanzten, bestehen die Liniewen.

Der stimmliche Erfolg, den das sie auf den lieben Platz besetzte Haus dem »Orpheus« bereitete, verdient der Veranstaltung dies Offen-bach-Renaissance.

Zwei Beethoven

Wie wir schon einmal mitgeteilt haben, soll in nächster Zeit unter der Regie Richard Oswalds ein Beethoven-Film gedreht werden. Gleichzeitig verfolgte er dieser, daß Fritz Kortner die Rolle des Beethoven übernehmen sollte. Die Zweitel, die darüber ent-standen, haben sehr bald dazu geführt, daß nunmehr mitge-teilt wird, Ewald Balser sei eingeladen worden, den Beethoven zu spielen. Bestimmte Verpflichtungen sind dieserhalb noch nicht ge-troffen worden.

Goethe

— — hat sich Staatsoperndirektor Dr. Felix von Weingartner in Liebenswürdigster Weise bereiterklärt, eine Vorlesung aus Goethes »Faust«, zweiter Teil (Bühnenbearbeitung und Musik von Dr. Felix Weingartner), zu halten. Am Flügel Lilly Katzlyfenta. — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Für 1 Uhr mittags hat dann Direktor Weingartner die Wiener Presse zu sich gebeten, um sie über seine bevorstehende »Faust«-Vorlesung und auch über seine Pläne in seiner Eigen-schaft als Opernchef zu informieren.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— Weingartner erzählte zunächst eines kleinen Empfan-gers über die Genesis seiner Vorliebe für Goethes »Faust«, den er direkt seit Sieckenplatz kannte, allerlei interessante Dinge.

Pi warny Bassel, als Weingartner einleitende Erläuterungen gab zu einem Vortragsabend, den ein »Faust«-Kreisler veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit erfuhr er sich von selbst, daß er auch Stellen

aus dem Werke zu zitieren hatte. Dabei gewannen die begeisterten Zuhörer den Eindruck, daß Weingartner, was ihm bis dahin selbst nicht bekannt war, nicht nur die Kunst des Dirigierens, sondern auch die des Rezitierens in hohem Maße besitze. Weingartner ließ es aber nicht bei der Verehrung seines Lieblingsdichters bewenden. — —

Die künstlerischen Vorbereitungen

zum »Pfeif' o Glock' auf der Alm«, dem Schlaraffenball in den Sophien-Sälen am 31. d., sind im vollen Gang. Näheres in den Einladungskarten, die demnächst zur Versendung gelangen.

Meister der Operette

Das unter dem Titel »Meister der Operette« von den Wiener Philharmonikern ausgeführte Konzert, das am 22. d. im großen Musikvereinssaale stattfindet, weist ein besonders reichhaltiges Programm auf. Es werden als Dirigenten ihrer eigenen Werke die Operettenkomponisten Paul Abraham, Emmerich Kalman, Robert Stolz, Oskar Straus und Richard Tauber erscheinen. — — Kapellmeister Hugo Reichenberger bringt einige Werke Franz Lehars — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Wiener Philharmoniker, die, von Stolz angefeuert wie von einem feschen Militärkapellmeister, »Hallo, du süße Klingelfee« oder »Adieu, mein kleiner Gardeoffizier« spielen, das ist gewiß nicht alltäglich — — Abraham . . verwendete zur Steigerung des »Ball im Savoy« auch einen Chor, wie Beethoven bei der Neunten — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Felix Weingartner, aus dem Direktionszimmer der Oper auf eine halbe Stunde ins Operettenkonzert der Wiener Philharmoniker übersiedelt, vereinigte sich gestern — eine ungewöhnliche Pikanterie — mit Emmerich Kalman, Robert Stolz, Oskar Straus und Abraham am Dirigentenpult im Musikvereinssaal, um den Meistern der Operette zu huldigen. Sonst waren es gestern meist ältere tantiemenbeleibte Herren, die am Pult erschienen, um die populärsten Kinder ihrer Muse dem Publikum persönlich vorzuführen und sich bei dieser Gelegenheit — es ist nicht ihr Ressort — auch im Dirigieren zu üben.

— — die Philharmoniker erreichten — was ihnen sonst nicht oft gelingt — daß das Publikum gut gelaunt in die Melodien einstimmte und ungeniert die Orchestermusik verstärkte.

Aus der großen Zeit des Theaters an der Wien

Unsere Betty Fischer ist in Wien! Und die ist sie geblieben, das versichert sie beim ersten Wort des Gespräches. »Seit vierzehn Monaten war ich nicht in Wien. Das kann ein echtes Wiener Kind nicht aushalten. Ich laufe in der Stadt herum und suche alle Straßen und Plätze auf, die mir so vertraut sind. Und beim Stephansplatz muß ich ganz laut ‚Mein lieber, alter Steffl' rufen. Und viele Menschen kennen mich noch und begrüßen mich so lieb und nett. — — Ich bin nur als Privatperson in Wien. — — Es war die herrlichste und schönste Zeit meines Lebens. Ich möchte schon einmal wieder meinem Publikum zeigen, daß ich noch da bin und daß ein schöner Kalman oder Lehar auch heute noch vierhundertmal gespielt werden kann. Aber der ‚Nachwuchs', die heutigen Fachleute wollen davon nichts wissen. — — Das Publikum . . Will heute wie damals schöne Melodien, ein sinnvolles Textbuch. — — Das ist meine feste Überzeugung.«

*

3. Februar:

21.40 und 21.45

Da habe ich etwas Schönes angerichtet! Am 26. Januar, 21.40 Uhr, wurde unter dem gleichen Titel »Aus der großen Zeit des Carltheaters« meiner Mahnung, sich etwas weiter zurück zu erinnern, gefolgt. Da ich mich nur äußerst selten und notgedrungen in der Zeiten Kluft aufhalte (»ich wohne besser«), so erschrecke ich jedesmal und kann es gar nicht fassen, was heutzutage öffentlich werden kann, Erscheinungen, von denen ich geglaubt hätte, daß ihre Stimme kaum im Zimmer hörbar werden könnte, geschweige denn im Theater oder Äther. Immer ist mir das zuletzt Erlebte das Schlimmste, und doch, es ist es nicht, »solang' man sagen kann: dies ist das Schlimmste«. Aber ich glaube wohl, abschließend — und obgleich ich seither noch Herrn Aslans Vortrag bodenständigster Lyrik gelauscht habe — sagen zu dürfen: »schlimmer kann's nicht werden«. (Weiß die Ravag, daß dies ein Zitat aus »Lear« ist, von dem ihren Hörern einen Begriff des Theaters beizubringen — wie auch von Raimund, Nestroy und Offenbach — sie sich bis zum letzten Ende einer Kulturwirtschaft sträuben wird, die, in der Tat zwangsläufig, den Jodler für den Gipfel der Gottesschöpfung hält.) Aber höher geht's nimmer, als um 21.40, wo unter dem Titel, der nun rehabilitiert werden sollte, wirklich von Nestroy und Offenbach die Rede war — ohne ein Wort der Aufklärung, wie sie die große Zeit des Carltheaters mit Lehar und Kalman teilen konnten. Nie zuvor habe ich Ähnliches gehört. Ein Herr von der Presse, Servitut der Ravag, plauderte lebfrisch — er muß vor dem Mikrophon lustwandelt sein —, in einer seltsamen Mischung der Tonfälle und Dialekte, die im Ganzen ein harbes Bukowinerisch ergab, von den alten Zeiten, die er per Zeiselwagen im Flug durchmaß, gemütlich und gemütvoll, intim mit den zuhörenden Einheimischen, so etwa: »na und die Gallmeyer!« (die er mit Raimund zusammen nannte). Brachte es wirklich über sich, Stimmen, die er nie gehört hatte, zu kopieren (Nestroy sprach so, daß ihn spielend eine Schnecke einholen konnte); erzählte, das Theater in der Leopoldstadt mit dem Carltheater verwechselnd, vom Kaiser Franz, der so oft drin war; rühmte die Zugkraft Offenbachs (mit »Madame Angot«!), der aber schließlich doch nicht das Richtige für Wien gewesen sei; unterbrach sich mit einem »Halt! habe ich schon von der Patti erzählt?« (natürlich wußte er, daß er es noch nicht getan hatte); meinte von der Gallmeyer, sie sei »zwar häßlich« gewesen, aber — »dö Glurn!«. Kurzum, es war eigenartig und prickelnd. Ich versuchte, unkundig der Einrichtung, öfter Zwischenrufe, ziehe meine Anregung mit Bedauern zurück und zitiere aus »Pariser Leben«: »So viel steht fest, ich wäre nie Führer geworden, wenn ich gewußt hätte, wohin das führt!« — Es gab Entschädigung. Wir haben zwar Erinnerungen an große Zeiten, aber mit telephonischem Anschluß an einen Wiener Apparat konnte ich am 31. Januar, 21.45, ein Pariser Theaterpublikum Offenbachs zauberhafte »Kreolin« (Josephine Baker) bejubeln hören.

Bunt treibt es auch die »Wiener Zeitung«, die noch älter als das Carltheater ist, aber nie so ausgelassen war; wob i nicht angenommen werden kann, daß der verantwortliche Redakteur, ein ernster und kulturell bestrebter Autor, auch die geistige Verantwortung für den Text trägt. Nachdenker, die, erfreulicherweise ohne Angabe der Quelle, vom Unterschied zwischen Nachdichtung und Übersetzung plaudern, tauchen auf. Der Advokat des Blattes, der die Eigenart hat, sich auch für Shakespeare zu interessieren, besteht (standhafter, als man vermuten würde) auf seinem Schein, den »Kaufmann von Venedig« verdeutscht und dargestellt zu haben, und setzt die günstige Lesart durch, es sei vor überfülltem Saal geschehen, wodurch das Amtsblatt auf eine Polizeiwidrigkeit aufmerksam gemacht hätte, wenn nicht zum Glück ein Dutzend von sechzig gefehlt hätten, die der Saal faßt. Was dieser außerdem fassen konnte, des verwunderte sich manch einer. Doch ist die Wiener Zeitung in der Geberlaune und läßt auch Gyimes, den Freudenspender, in einem Interview zu Wort kommen. Einen guten Tag durfte sich ferner der Musikkritiker machen, obgleich es der Tag des Ringtheaterbrandes war. Er schreibt über die Operette, zitiert »erstaunt« Hanslicks zutreffendes Urteil über die »Fledermaus«, die nichts weiter als ein Potpourri von Tanzmusik sei, und ergänzt:

Aber auch Egon Friedell, sicher ein ganz moderner Verfasser einer Kulturgeschichte, findet —

was er in der Fackel gefunden und ihr enthusiastisch bestätigt hat. Übrigens dürfte bei einem ganz modernen Verfasser einer Kulturgeschichte zwar fraglich sein, ob er etwas in dieser, aber sicher, daß er nichts auf der Bühne zu suchen hat und daß auf der Stelle, die er leiblich ausfüllt, mit geringerer Gage bessere Episodisten zu stehen hätten, die nichts zu essen und wahrscheinlich auch nichts zu trinken haben. (Wiewohl an Reinhardts Pimperltheater des »Kaisers von Amerika« wie der »Schönen Helena« wenig zu verderben war.) Ein Friedellforscher hat allerdings gefunden, daß seine Gespräche bedeutender als seine Schriften seien, worin er Peter Altenberg gleiche, »dessen Persönlichkeit« — wörtlich! — »heute vor allem in den Gesprächen lebt«, die jener aufgezeichnet habe (vermutlich in der dürftig erzählten Anekdote von der Mortadella di Bologna und dem schiefen Turm von Pisa). Wichtiger ist aber, was der Musikfachmann, der die ‚Fledermaus' »fast als das Ideal einer Operette anzusehen gelernt« hat, über eben deren Wesen auszu-

sagen weiß. Über Offenbach, der dieses Wesen erschaffen und wie keiner erfüllt hat, weiß er natürlich den Bescheid, den die Marsop, Bekker und andere ahnungslose Engel und norddeutsche Oberlehrer geliefert haben; die Hauptsache ist »der Kölner Kantorssohn«, der, obwohl er angeblich Ebersecht hieß — wie oft wird das noch aufgetischt werden! —, »in vollen Zügen den französischen Geist eingeatmet hat«. Ureigen scheint aber der Satz zu sein:

Seine bekanntesten Nachfolger und auch Nachahmer sind Lecocq und Planquette, deren Musik rein musikalisch wohl höher steht, aber weniger Bühnenwirkung hat.

Der Musikfachmann wird hiermit aufgefordert, ungeniert die Partituren von Offenbach wie die von Lecocq und Planquette, die er kennt, zu nennen. Oder er braucht bloß die Frage zu beantworten, ob er »Madame l'Archiduc«, ein Spätwerk Offenbachs, kennt. Den zierlichen »Madame Angot« und »Giroflé-Girofla« des von Offenbach entdeckten Lecocq gebührt gewiß alles mögliche Lob, und auch die liebenswürdige Langweiligkeit von »Rip-Rip« und »Glocken von Corneville» Planquettes, der mit Offenbach überhaupt nichts zu tun hat, muß vom Operettengreuel des neuen Jahrhunderts abgesondert werden. Der Musikfachmann möge beweisen, daß irgendeine Operettenproduktion der Welt (Hervé inbegriffen), ganz jenseits des ungeheuren Unterschieds der Bühnenwirkung, »rein musikalisch wohl höher steht« als das verschollenste der mehr als hundert Werke Offenbachs. Dieser hat eingeatmet, jener atmet auf:

Da, plötzlich ist Heinrich Reinhardts »Süßes Mädel« da.

Dann wird gejauchzt:

Franz Lehar hat mit der »Lustigen Witwe« dem 20. Jahrhundert seine Operette gegeben.

Das ist nur zu wahr; obschon die Meinung, er habe »Bizets und Mascagnis tragische Operettenform mit leichterer Eleganz und volkstümlicher Liebenswürdigkeit versehen«, etwas übertrieben scheint. Doch zum Schluß, mit Bezug auf die Ansicht, daß die Operette nicht sterbe:

Immerhin lehren die Namen Offenbach, Strauß, Lehar erfreulicherweise Optimismus.

Pessimismus ist gewiß nichts Erfreuliches, wird aber schon durch die Zusammenstellung der Namen gelehrt.

6. März:

Heimatschutz für österreichische Klassiker!

Reichspost, 2. März:

Volksoper: »Der Talisman.«

Das Kunststück, Nestroys lustig symbolischen Schwank geschmackvoll und lustig aufzuzäumen, hat Ernst Lönners Inszenierung (für die Volksoper von Karl Joachim bearbeitet) zustandegebracht: an sich eine Mixtur von Marionettenbühne und Spieluhr, von Revue, Dreigroschenoper, Kino, Opernparodie, Girls, Jazz und Bauerntheater, Posse, Bühnenexpressionismus, Operette, Philosophie und von — Nestroy, der hier voll und ganz zu Worte kommt, wenn auch oft nicht wörtlich nach dem Original; wenn auch oft »frei nach Nestroy«. Alles schließlich gewürzt durch die wandelnden Bilderbogen von Stephan Wesselys Hand. Dies wird unterstrichen, belebt, oft ins Ausgelassene gesteigert durch die (trotz gelegentlicher Jazzmanieren) echt wienerische Musik des jungen Komponisten J. C. Knaflitsch — — wirkte als lustig böhmelnder Friseur sehr lebendig. — — Allen hat die Regie eine gewisse Stilisierung in expressionistischer Richtung angedeihen lassen: mit bestem Erfolge! — — in ihrer Puppenrolle mit höchstem Lobe zu nennen. — — (im Vorspiele zum zweiten Akt) — — Alles Tänzerische.. feinsinnig und künstlerisch in den jeweiligen Rahmen eingebaut.

Ebenda, 3. März, S. 14:

»Habet acht auf das Zeitungswesen!«

— — Der Hirtenbrief fordert deshalb die Gläubigen auf, die schlechte Presse zu meiden und warnt: sie stürzt eure Kinder und Familien ins ewige und zeitliche Unglück; meidet die schlechten Zeitungen, denn sie sind Unheil, Verderben, Gift für euch selbst, auch wenn ihr erwachsen, gebildet seid und euch gegen die tägliche, ja stündliche Vergiftung des Geistes gewappnet haltet.

Wer von uns, der klug ist, würde von einem Pilzgericht essen, von dem er nicht weiß, ob es giftige oder bekömmliche Schwämme enthält? Wer von uns, der es mit sich selbst gut meint, würde Tag für Tag einen Menschen um sich dulden, von dem er nicht weiß, ob er Freund oder Feind ist? Und eine tägliche Geistesnahrung sollen wir zu uns nehmen, von der wir nicht überzeugt sind, ob sie der Seele zuträglich oder abträglich ist, sie nährt oder mordet? — —

Eine Weltanschauung, die nicht eindeutig Farbe bekennt.. ist keine Weltanschauung, sondern Weltanschauungslosigkeit — — richtet im Herzen des Volkes, zumal der Jugend, schweren Schaden an, mehr vielleicht als ein ausgesprochen unchristliches Blatt — —

Die Finsternis wird nicht durch Wehklagen über die Finsternis vertrieben, sondern nur durch das Licht. Da vielfach durch Lässigkeit oder Gedankenlosigkeit das Gift .. in den Volkskörper gedrungen ist, muß es durch Gegengift unschädlich gemacht werden. »Nehmen wir«, so mahnte einmal der Presseapostel Opitz, »den Kampf fröhlich auf! — — Seufzen wir weniger und verstehen wir zu handeln! Rücken wir dem Feinde einmal mannhaft zu Leibe!«

Wo die beruflichen und finanziellen Voraussetzungen gegeben sind, unterstützen wir unsere Presse auch durch bezahlte Einschaltungen, durch Inserate. Sie wurden wiederholt das wirtschaftliche Rückgrat der Zeitung genannt und sind es. — — dringend gebeten, auch in diesem Punkte den Forderungen des Presseapostolates nach Kräften nachzukommen; — — mit Anzeigen wie Druckaufträgen mindestens ebenso häufig als die richtungslose Blätterwelt unsere treu-katholische, seit eh und je vaterländische Presse zu betrauen. Das ist kein unbilliges Verlangen, sondern eine Forderung der Gerechtigkeit und Klugheit. — —

Ebenda, 3. März, S. 21:

+ Zur Wiederherstellung des Originals liest Karl Kraus Mittwoch, den 6. d., im kleinen Musikvereinssaal Nestroys „Talisman". Karten von 80 g bis S 4.— in der Buchhandlung Lanyi, Kärntnerstraße 44.

Der Staat, wo der »lustig böhmelnde Friseur« zuständig ist, der bei Nestroy nicht vorkommt, zeigt, politisch befangen, wenig Gefühl für die tragische Notwehr Deutscher gegen Deutsche und somit wenig Verständnis für die eigene Situation. Doch ein ehrliches Kulturstreben, welches Respekt vor den Werten und Werken der deutschen wie der eigenen Sprache betätigt, ließe Eingriffe wie den hier, an der Stätte betonter Heimatlichkeit, verübten unvorstellbar, unaufführbar, wohl aber strafbar erscheinen. Denn die Tschechoslowakei hat den Denkmalschutz auch auf Werke der Sprache ausgedehnt, zugunsten von Dichtern, denen die Nachwelt den Schutz des Urheberrechts nicht mehr gewährt; sie haben keinen Nestroy, aber sie würden ihn nicht antasten lassen. Ein Kulturrat wird seine Berechtigung erweisen, indem er solcher Möglichkeit einen Riegel vorschiebt und den gröbsten aller Unfuge verhindert: daß ein »freier« Klassiker darum, weil seine armen Erben keine Tantiemen mehr bekommen, auch vogelfrei ist.

35

11. März:

Aus der Biographie von Louis Schneider:

— — Les deux compositeurs, sur le terrain mélodique, sont frères: l'Angélus du *Mariage aux Lanternes*, l'air de la *Chanson de Fortunio*, la lettre de la *Périchole*, certaines courbes de phrases musicales de la *Belle Hélène*, de la *Vie Parisienne* même, sont tombées du ciel comme certains andantes ou certaines ariettes de Mozart. (Wagner lui-même, avant sa brouille avec Offenbach .... avait baptisé Offenbach « le petit Mozart des Champs-Elysées) ».

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Il est inutile de fair à nouveau, après le livre de Martinet que nous avons cité plus d'une fois, le récit des funérailles du compositeur, funérailles à la Madeleine, auxquelles tout ce qui comptait dans Paris prit part, où la *Chanson de Fortunio* fut exécutée au grand-orgue au milieu de l'émotion et même des larmes des assistants. — —

19. März:

Die sich weit in die Gegenwart erstreckende Beschränktheit der vormärzlichen Theaterkritik scheint an dem Prachtwerk, das einer der größten Erfolge des Dramatikers und Schauspielers war, das Wagnis einer Verspottung des Adelsstolzes (Marchese Vincelli) bestaunt zu haben. Ein Nachgeborner, dessen Beziehung zu Nestroy in der Sammlung von Theaterzetteln besteht, die er dann fehlerhaft zitiert, meint in dem Geleitwort zu seiner Ausgabe (die Luxus war):

> Bedeutend und wichtig ist die Posse »Liebesgeschichten und Heiratssachen«. Hier hat Nestroy zum ersten Male ein Thema angeschlagen, welches den späteren Sittenschilderer erkennen läßt: die soziale Kluft zwischen Volk und Adel bildet den Vorwurf der Posse. Der Volksdichter Nestroy steht auf Seite des Volkes, und macht die Gegenseite lächerlich. Man sieht ihm die Freude am Thema an, auf das er im »Unbedeutenden«, vielleicht seinem bedeutendsten Werke, wieder zurückgreift.

Ein Konnaisseur! Es ist ja leider wahr, daß die Zeitgenossenschaft Nestroys, vor allem die berufskritische, keine Ahnung davon hatte, daß seine Sprache als solche, ganz jenseits irgendwelcher entlehnten Stoffe und nichtvorhandenen Tendenzen, von allem Anfang an und nicht erst später, »Sittenschilderung« enthielt, mehr als der ganze Anzengruber, in dessen Nähe man ihn schließlich getrieben hat. (Wäre er selbst für Sprachtaube nicht schon im »Lumpazivagabundus«, im »Notwendigen und Überflüssigen«, im »Talisman« Sittenschilderer gewesen?) So richtig es nun ist, daß in dem gar nicht so bedeutenden »Unbedeutenden« einer das Herz auf dem rechten Fleck hat und darum mehr zu den Herzen sprach, als die spirituellste Durchleuchtung des Menschentums in jedem Satz der durchgefallensten Posse, so phantasievoll ist die Ansicht, daß in den »Liebesgeschichten und Heiratssachen« Nestroy auf irgendeiner »Seite« und gar der »des Volkes« gegenüber einer lächerlich gemachten »Gegenseite« stehe. Lächerlich ist wohl jede Seite gemacht, aber ganz bestimmt die andere, die ehemals fleischselcherische des Herrn von Fett, während sein aristokratischer Widerpart sich zum Schluß eher

von der »menschlichen Seite« zeigt. Nestroy, der die zeitgenössischen Flachköpfe immer vor das Problem gestellt hat, ob er mehr »Reaktionär« oder »Revolutionär« sei — anstatt daß sie den Bau seiner Sätze besichtigt hätten —, hat sie gewiß durch seine »Widersprüche« verwirrt. Klar aber müßte heute sein, daß es in diesem Stück überhaupt fast nur eine Art Volk gibt: solches, das vor dem Adel kriecht; und daß der Inhalt nebst »Tendenz« der entzückenden Posse am besten durch die Nestroyschen Coupletverse wiederzugeben wäre:

Mit zehn Fürsten und Grafen red't man leichter ganz g'wiß,
Als mit ei'm Flecksieder, der Millionär worden is.

Das kommt in der »reaktionären« Posse »Lady und Schneider« vor, die freilich auch die endgültige Antwort auf die Prüfungsfrage enthält: »Sagen Sie mir, was ist das Volk?« (nämlich das sich erhebende):

Das Volk is ein Ries' in der Wieg'n, der erwacht, aufsteht, herumtorkelt, alles z'sammtritt und am End wo hineinfallt, wo er noch viel schlechter liegt, als in der Wieg'n.

Und er hat auch schon geahnt, daß der Übel größtes die Existenz jener sei, die sie durch Ausbeutung solcher Sucht fristen, eine Ausbeutung, die nicht minder schandbar ist als die, gegen die sie das Volk zu schützen vorgeben.

Der bessere Nestroy-Kenner Otto Rommel, der eben in dem allseitigen Mißverstehen Nestroys das Problem des Satirikers erkannte, hat das Verdienst, zu der leider philologisch überladenen und buchtechnisch eher hantigen als handlichen Gesamtausgabe (bei Schroll) wertvolle textliche Wiederherstellungen und seine eigenen Essays beigetragen zu haben (so daß das Ganze, wofern man es jeweils halten kann, doch mit der neueren Raimund-Ausgabe nicht zu vergleichen ist, an der, von einigen interessanten Funden abgesehn, lediglich Sammelwut und künstlerische Ahnungslosigkeit, nebst der höheren Mathematik der Hinweise, mitgewirkt haben). Wichtiger freilich als neun Zehntel der »Erläuterungen« — wie etwa die zweifelhafte Etymologie des Affennamens »Mamok« oder das verläßliche Rezept für die Zubereitung einer »Bavaroise« — wäre, daß dem philologischen Aufwand und dem memorialen Aufheben, welches mit dem Anspruch auf Vollständigkeit sie doch niemals erzielen könnte (und wie es selbst an Shakespeares oder Goethes Werk und Leben verschwendet erscheint: indem es ja keinen Schöpfer geben kann, bei dem es nicht ausschließlich auf das Wesentliche ankäme), wichtiger wäre also, daß derartiger Mühsal (für Autor wie Leser) wenigstens die tätliche Fortsetzung folgte: in dem Protest gegen die Schändung eines so leidenschaftlich betreuten Textes durch Theaterspekulanten, in dem Versuch, einen Kulturrat zu legislativem Einschreiten zu bewegen. Dänemark ist mit dem Hamlet durch nichts als durch das Moment verbunden, daß etwas faul ist und sein angebliches Grab den Hotelgästen von Marienlyst bei Helsingör für ein Trinkgeld vom Portier

gezeigt wird; aber nach einer Aufführung in Kopenhagen hat der »Minister für Erziehung« erklärt, »daß es sich hier um eine Verschandlung von Shakespeare handle«. Der Umstand, daß Herr Lustig-Prean es ist, der diese einem in Österreich gewachsenen Klassikerwerk angedeihen ließ, sollte die amtlichen Kulturfaktoren keineswegs wie die einer gewissenlosen Presse zur Indulgenz stimmen.

Das Verlangen, daß da etwas geschehe, jedenfalls für die Zukunft vorgekehrt und ein Handwerk nicht gefördert, sondern gelegt werde, ist der Wunsch nach Schadloshaltung Nestroys und darum berechtigter als die Ironie, die der vorzügliche Nestroy-Forscher gegen ein berechtigtes Verlangen des damaligen Theaterpublikums aufbietet, indem er sagt:

Bezeichnend für die Mentalität der Zeit ist der mehrfach ausgesprochene Wunsch nach einer Schadloshaltung des Intriganten Nebel, den sein Schöpfer selbst im Schlußwort so schneidend beurteilte.

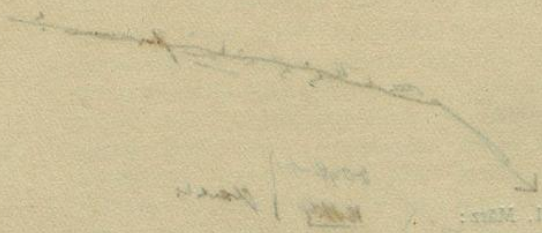
Diesen Wunsch entnimmt Rommel einer Kritik, die ausnahmsweise, und ohne zu wissen warum, Recht hatte. Die »Mentalität der Zeit« ist die des Theaterpublikums aller Zeiten, dem zwar Sprachwunder unerschlossen bleiben, dessen Bedürfnis nach dem »guten Ausgang« aber einem Instinkt entspricht, der einer metaphysischeren Auffassung der Theaterwirklichkeit gemäß ist als der moralisierende Wille, der einem wurstfingrigen Parvenü mehr Glück zuteilt als dem Spitzbuben, der ihn beschwindelt hat. Beide haben sich durch Humor ihren Lohn verdient. Die Meinung, daß die Worte einer Liebhaberfigur: »So sollt's jedem gehn, der usw.« die »schneidende Beurteiteilung« Nestroys selbst seien, ist irrig; umso irriger, als sie gar nicht das Schlußwort bilden, sondern der Filou noch seinen pointierten Abgang hat. Auf diesen kam es Nestroy an, der aber die Tirade beibehalten konnte, ohne den »Nebel« sich verziehen zu lassen. Kein Plan, bloß Theaterzufall, und kein glücklicher. Wozu denn der ganze Aufwand an kostbarer (von der Kritik beanstandeter) »Unwahrscheinlichkeit«, wenn sie so seriös enden soll? Wie so oft, wollte das ungeduldige Genie zum Ende kommen, mochte auch aller Geist darein versacken (wenn nicht, wie noch öfter, lange vor dem Ende die Handlung zerflattert war). Es sind keine erheblichen, keine aufhebenswerten Werte. In der Welt der Posse und zumal dieser transzendenten Lustigkeit, die alles Psychologische und alles Moralisierende tief unter sich läßt, ist solche Verdammnis unmöglich; der Taugenichts, dem man doch all den erkenntnisvollen Witz verdankt, kann nicht blamiert davonschleichen und dem Hörer die Vorstellung des Weges vom Familienhaus übers Wirtshaus ins Zuchthaus hinterlassen, während die Spießbürger, zwei Heiratssachen umgebend, ausrufen: »Ja, ein Freudenfest

sei der heutige Tag!«. Das ist der Schluß des Werkes, das einen so einzigartigen Dialog hat: beiläufig und öde wie die vorhergehenden Aktschlüsse. Titus und Faden (der seinem Schöpfer zuweilen ausging) werden entschädigt, Knieriem und Zwirn im Handumdrehn durch den Eingriff einer höhern Macht geläutert. Solche besitzt der satirische Genius selbst, der keineswegs eine sittenrichterliche Absicht verfolgte und bloß nicht, in seiner unleugbaren Saloppheit, die Auskunft fand — den für die Posse notwendigen guten Ausgang —: den Nebel gerade durch die Heirat mit seiner Lucia Distel zu strafen. Der Schauspieler Nestroy mag sich in einer glänzenden Rolle unbehaglich gefühlt haben, die ihn zwang, die Szene vor dem Ende zu verlassen und in der »allgemeinen Gruppe« erst zum Hervorruf zu erscheinen. Ebenso unbegreiflich, daß sich die Auferstehung des Totgeglaubten und gar ein Hinauswurf bei Nestroy ohne Chor vollziehen soll. »Nein, das lass' ich mir nicht nehmen,« sagt der Herr von Fett, »ohne Hinauswerfen hat das Ganze keine Kraft«; doch es geschieht erst nach Noten, wenn dazu noch gesungen wird. ~~Jedenfalls wäre das bloße »Einfallen der~~ Musik auf dem Vortragspodium ein dürftiger Einfall. Das Ende des unvergleichlichen Werkes ist ~~leider~~ so geraten, als ob der lebendigste Autor auch geistig nicht mehr anwesend wäre ~~und~~ es ist durchweg unerläßlich, mit ein paar Sätzen und Strophen Nestroy'scher Sprachbildung Aktschlüsse zu füllen, über deren Leere das Theater zur Not mit dem Lärm ~~des Orchesters~~ hinwegkommt. Für den Nestroy- und Theaterkenner ~~kann~~ gar kein Zweifel bestehen, daß der Erfolg durch die typischen gesanglichen Ausgänge noch verstärkt worden wäre. ~~Nur~~ ein gefühlsmäßig eindringlicher Schlußton wie in eigentlichen Charakterkomödien (im »Talisman« oder in der Bearbeitung des »Notwendigen und Überflüssigen«) kann des Chors entbehren. Hier aber sind Ergänzungen notwendig ~~während sich~~ die sonstige Einrichtung auf kleine Striche beschränkt ~~hat~~ und auf eine Auswahl der Fassungen aus der Chiavacci-Ausgabe und der hier im allgemeinen bessern Urtextierung bei Rommel, die auch das schöne Couplet des II. Aktes enthält. Die »Bearbeitung«: Streichung oder Ergänzung, erfolgt mit dem gleichen künstlerischen Recht wie bei Shakespeare, dessen peinlichen »Pandarus«-Abschied etwa, in »Troilus und Cressida«, zu erhalten und nicht zu ersetzen unvorstellbar wäre. Möge diese Erlaubnis nicht mit dem Anspruch des Dilettantismus verwechselt werden, in Nestroy's »Talisman« die Gedanken gegen Girls auszuwechseln.

*

27. und 31. März:

Die Aufnahme des »Verschwender« in das Repertoire des Theaters der Dichtung — einer längst gehegten Absicht entstammend — erfolgte derzeit im Vertrauen auf die Unmöglichkeit einer Aufführung in Röbbelings Burgtheater. Den eigentlichen Anstoß gaben die Bilder, die Herrn Hermann Thimig in den Stadien des Hobelliedes zeigen. Eine Remedur ist nun freilich für diesen edelsten der verletzten Teile und auch wegen der Seichtheit des Anfangs geboten, während das Spiel des Darstellers gerade im dritten Akt, trotz zeit- und ortswidrigem Bart, eine erfreuliche Überraschung bedeutet, wie überhaupt durch Regie und Darstellung — mit einigen Ausnahmen — dem Werk nicht wesentlich nahegetreten wird (ganz gewiß nicht durch die stilgerechte Rosa der Frau Seidler, Herrn Höbling als Azur und Herrn Huber als Sockel). — Völlig anders steht es mit dem erschütternd trostlosen »König Lear«, weniger Tragödie als Katastrophe, dessen Zusammenhang mit Shakespeare, in einer Reihe regieverlassener Begabungen, höchstens drei Episodisten behaupten. Im Ganzen ein durch Herrn Werner Krauß »zertrümmert Meisterstück der Schöpfung«, dessen Wiederherstellung sich als unerläßlich erweist.



27. und 31. März:

Die Aufnahme des »Verschwender« in das Repertoire des Theaters der Dichtung — einer längst geheegten Absicht entstammend — erfolgte derzeit im Vertrauen auf die Unmöglichkeit einer Aufführung in Röbbelings Burgtheater. Den eigentlichen Ansloß gaben die Bilder, die Herr Hermann Thimig in den Staaten der Hohenlides zeigen. Eine Remedur ist nun freilich für diesen edelsten der weiteren Teile und auch wegen der Seichtheit des Anhangs gedacht, während das Spiel des Dusteliers gerade im dritten Akt, trotz zeit- und ortsübrigem Bau, eine erreuliche Überraschung bereitet, wie überhaupt durch Regie und Darstellung — mit einigen Ausnahmen — dem Werk nicht wesentlich nahegetreten wird (ganz gewiß nicht durch die stilgerechte Rosa der Frau Seidler, Herrn Hoeling als Azur und Herrn Huber als Sodeli. — Völlig anders steht es mit dem erschütternd trostlosen »Kohlenlaus«, wenigstens Tragödie als Kinstorphe, dessen Zusammenhang mit Sakespeare, in einer Reihe reizvolleraserer Begebungen, jedenfalls drei Episoden beibaupten. Im Ganzen ein durch Herrn Werner Krauß »zerrinnenen Meisterstück der Schöpfung«, dessen Wiederbetrachtung sich als unerläßlich erwies.

41
72

Aus dem Burgtheaterprogramm

Der Inszenierungsgedanke für die Aufführung von »König Lear« von Hermann Röbbeling

Das leidenschaftlichste, bis an den innersten Kern des Menschen gehende und daher grandioseste Drama der Weltliteratur ist wohl »König Lear«. Shakespeare wählte als Schauplatz das sagenhafte, heidnische Nordland, in dem christliche Zucht und Sitte ihren mildernden, veredelnden Einfluß auf die Menschen noch nicht geltend gemacht haben, wo die Leidenschaften noch ungezügelt in ihrer vollen ursprünglichen Wildheit einherbrausen. Lear selbst, ein leidenschaftlicher Despot, der ein Menschenleben hindurch ein Land beherrschte, keinen Widerspruch kannte und seine Wünsche sogleich erfüllt sah, erfährt das erste »Nein« in seinem Leben von seiner Lieblingstochter Cordelia in dem Augenblick, als er sein Reich und seine Herrschaft an seine Töchter verschenken will. Der Widerspruch Cordelias bringt ihn so außer Fassung, daß er ein Verständnis für das tiefe, wahre Gefühl, das aus den schlichten Worten der Tochter spricht, so wie für die heuchlerisch übertriebenen Schmeicheleien der beiden anderen Töchter gar nicht aufkommen läßt. Voll leidenschaftlichen Zornes enterbt und verbannt er Cordelia, ohne die Folgen dieser seiner Handlung auch nur im geringsten zu übersehen. Die Leidenschaft als Exposition einer Tragödie! Diese selbst erfüllt stärkstes dramatisches Leben: die Undankbarkeit und Herzlosigkeit der beiden reich beschenkten Töchter gegen den Vater, die ihn in den Wahnsinn treiben, ihre Falschheit und Lasterhaftigkeit, die bis zum Schwestermord führt, schließlich der Kampf des schurkischen, herrschsüchtigen Bastards Edmund (ein Shakespearescher Franz Moor) gegen den Bruder und Vater, Verstoßung des Bruders, Blendung des Vaters, zum Schlusse sogar ein Anschlag auf das Leben Cordelias, der ihren Tod zur Folge hat. Im Mittelpunkt der vom Wahnsinn gepeitschte Lear, eine poetische Krankengeschichte, die aus der dämonischen Allgewalt der Leidenschaften herauswächst, erschütternd wahr, echt bis ins Kleinste, gigantisch in ihrem Ausmaße, wie sie nur ein Shakespeare erfinden kann. Und dies schrieb der Dichter in einer Zeit, in der Wahnsinnige als Hexen verbrannt, als Besessene ausgestoßen wurden.

41

Aus dem Burgtheaterprogramm

Der Inszenierungsgedanke für die Aufführung von »König Lear« von Hermann Röbbeling

Das leidenschaftlichste, bis an den innersten Kern des Menschen gehende und daher grandioseste Drama der Weltliteratur ist wohl »König Lear«. Shakespeare wählte als Schauplatz das sagenhafte, heidnische Nordland, in dem christliche Zucht und Sitte ihren mildernden, veredelnden Einfluß auf die Menschen noch nicht geltend gemacht haben, wo die Leidenschaften noch ungezügelt in ihrer vollen ursprünglichen Wildheit einherbrausen. Lear selbst, ein leidenschaftlicher Despot, der ein Menschenleben hindurch ein Land beherrschte, keinen Widerspruch kannte und seine Wünsche sogleich erfüllt sah, erfährt das erste »Nein« in seinem Leben von seiner Lieblingstochter Cordelia in dem Augenblick, als er sein Reich und seine Herrschaft an seine Töchter verschenken will. Der Widerspruch Cordelias bringt ihn so außer Fassung, daß er ein Verständnis für das tiefe, wahre Gefühl, das aus den schlichten Worten der Tochter spricht, so wie für die heuchlerisch übertriebenen Schmeicheleien der beiden anderen Töchter gar nicht aufkommen läßt. Voll leidenschaftlichen Zornes enterbt und verbannt er Cordelia, ohne die Folgen dieser seiner Handlung auch nur im geringsten zu übersehen. Die Leidenschaft als Exposition einer Tragödie! Diese selbst erfüllt stärkstes dramatisches Leben: die Undankbarkeit und Herzlosigkeit der beiden reich beschenkten Töchter gegen den Vater, die ihn in den Wahnsinn treiben, ihre Falschheit und Lasterhaftigkeit, die bis zum Schwestermord führt, schließlich der Kampf des schurkischen, herrschsüchtigen Bastards Edmund (ein Shakespearescher Franz Moor) gegen den Bruder und Vater, Verstoßung des Bruders, Blendung des Vaters, zum Schlusse sogar ein Anschlag auf das Leben Cordelias, der ihren Tod zur Folge hat. Im Mittelpunkt der vom Wahnsinn gepeitschte Lear, eine poetische Krankengeschichte, die aus der dämonischen Allgewalt der Leidenschaften herauswächst, erschütternd wahr, echt bis ins Kleinste, gigantisch in ihrem Ausmaße, wie sie nur ein Shakespeare erfinden kann. Und dies schrieb der Dichter in einer Zeit, in der Wahnsinnige als Hexen verbrannt, als Besessene ausgestoßen wurden.

Aus dem Burgtheaterprogramm

Der Inszenierungsgedanke für die Aufführung von König Lear, von Hermann Röbbeling

Das Inferno schaudert, bis an den innersten Kern des Menschen gebeugt und dann grandioseste Heung der Vollkommenheit wird König Lear, Shakespeare v o l k s s c h a u s p i e l d a s angeschaute, heidnische Nordland, in dem einzelnde Zwist und Sitte ihren mitdurchlen, verdeckten Unfall auf die Menschen noch nicht gelassen gemacht haben, wo die Leidenschaften noch ungeschaut in ihrer vollen unpersönlichen Wildheit einbrechen. Lear selbst, ein leidenschaftlicher Heerst, der ein Menschenleben, Unheil ein Land heimsuchte, keinen Widerspruch duldet und seine Wünsche sogleich erfüllt sah, erleidet das erste Schlimm in seinem Leben von seiner Lieblingstochter Cordelia in dem Augenblick, als er sein Reich und seine Herrschaft an seine Töchter verschenken will. Der Widerspruch Cordelias bringt ihn so auf e i n e r Erkenntnis, daß er ein Verständnis für das tiefe, wahre Gefühl, das aus den schlichten Worten der Tochter spricht, er sieht für die Unbeholfenheit ihrer Reden, Schmeichlereien der beiden anderen Töchter gar nicht aufkommen. 1871. Voll leidenschaftlichen Zornes entfällt und verkennt er Cordelia, ohne die Tolgen dieser seiner Handlung auch nur im geringsten zu überschauen. Die Leidenschaft ob Eupoition einer Tugendhaft. Diese aber erhält stärkere dämonischer Leben: die Unbeholfenheit und Herzlosigkeit der beiden zwei beschönen Töchter gegen den Vater, die ihn in den Wahnsinn treiben, ihre Falschheit und Lasterhaftigkeit, die bis zum Schwesternmord führt, schließlich der Kampf der schwärzesten, herzbeklemmenden Dämonie Edmund (ein phänomenaler Irene Moor) gegen den Bruder und Vater, Verstoßung des Bruders, Blendung des Vaters, zum Schlusse sogar ein Ringen mit der Leiche Cordelias, der ihrem Tod zur Folge hat im Mittelpunkt der vom Wahnsinn gepeinigte Lear, eine poetische Kunstleistungsgeschichte, die uns der dämonischen Allgewalt der Leidenschaften bewusstwerden, emporstiegend wohl erst bis ins Kleinste diesmal in ihrem Ursprung wie sie nur ein Shakespeare erfinden kann. Und dies schrieb der Dichter in einer Zeit in der Wahnsinnige als Hexen verbrannt, als Besessene ausgetrieben wurden.

Der Regisseur des Werkes steht zwar vor einer großen Aufgabe, doch braucht er nur den Absichten des Dichters zu folgen, die aus jedem Wort, aus jeder Zeile klar hervorgehen. Er muß Herz und Verständnis für den tiefen menschlichen Gehalt des Dichters haben. Er muß dem Dichter die erforderliche Umwelt schaffen und den Darsteller an die Tiefen des Dramas heranführen. Selbstgefällige Regiekünste sind von Übel; wie die Religion nicht mit dem Verstand zu erfassen ist, so ist auch ein solches Werk nur mit Empfindung und Gefühl auf die Bühne zu stellen. Wenn Edgar seinem schwer geprüften, lebensmüden Vater zuruft: »Dulden muß der Mensch, sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft, reif sein ist alles«, bleibt für den Regisseur nichts zu inszenieren, hier gibt es keine Auffassungsverschiedenheiten, nur Ehrfurcht vor dem Genie des Dichters und Bescheidenheit gegenüber der eigenen Arbeit.

Aus der Reichspost

Burgtheaterdirektor Röbbeling in Budapest. Angesichts des bevorstehenden Eintreffens des Burgtheaterdirektors Röbbeling, der als Gastregisseur die Proben zu Schillers »Maria Stuart« im Nationaltheater leiten wird, befaßt sich der »Pester Lloyd« in einem längeren Artikel mit der Persönlichkeit und dem Wirken Röbbelings. Das Blatt erblickt in Röbbelings hoher Funktion als Gastregisseur einen bedeutungsvollen Akt des geistigen Zusammenwirkens mit Österreich und den Ausdruck einer Harmonie, die man von ungarischer Seite seit der Trennung stets angestrebt habe. Österreichs geistige Welt entsende einen ihrer repräsentativsten Vertreter nach Ungarn, eine Kundgebung, die sich gegen kein anderes Volk richte.

*

Der Begriffen des Wortes steht nur vor einer großen Aufgabe, doch braucht er nur den Abschnitten des Dichters zu folgen, die aus jedem Wort, aus jeder Zeile ihr hervorgehen. Er muß ihre und Verständnis für den tiefen menschlichen Gehalt des Dichters haben. Er muß dem Dichter die erforderliche Umwelt schaffen und den Darsteller an die Tiefen des Dramas heranführen. Schlagwörter Begriffsnoten sind von Übel; wie die Religion nicht mit dem Verstand zu erfassen ist, so ist auch ein solches Werk nur mit Empfindung und Gefühl und die Bühne zu stellen. Wenn Ibsen seinen schwer geprüften, leidenden Vater zuruft: »Bilden muß der Mensch, sein Schicksal aus der Welt wie seine Anlage, voll sein ist alles, bleibt für den Begriffer nichts zu inszenieren, hier gibt es keine Anlässe zu verschiedenheiten, nur Ehrfurcht vor dem Genie des Dichters und Geschicklichkeit gegenüber der eigenen Arbeit.

Aus der Reichspost

Burgtheaterdirektor Röbbeling in Budapest. Angesichts des bevorstehenden Rücktritts des Burgtheaterdirektors Röbbeling, der als Castergiaccum die Proben zu Schillers »Maria Stuart« im Vaticanthester leiten wird, beleuchtet sich der »Pester Lloyd« in einem längeren Artikel mit der Persönlichkeit und dem Wirken Röbbelings. Das Blatt erblickt in Röbbelings hoher Funktion als Generalregisseur einen bedeutungsvollen Akt des geistigen Zusammenwirkens mit Österreich und den Ausdruck einer Harmonie, die man von mancher Seite seit der Trennung stets angestrebt habe. Österreichs geistige Weltentsagende einen ihrer repräsentativsten Vertreter nach Ungarn, eine Kundgebung, die sich gegen kein anderes Volk richte.

Der Regisseur des Werkes steht zwar vor einer großen Aufgabe, doch braucht er nur den Absichten des Dichters zu folgen, die aus jedem Wort, aus jeder Zeile klar hervorgehen. Er muß Herz und Verständnis für den tiefen menschlichen Gehalt des Dichters haben. Er muß dem Dichter die erforderliche Umwelt schaffen und den Darsteller an die Tiefen des Dramas heranführen. Selbstgefällige Regiekünste sind von Übel; wie die Religion nicht mit dem Verstand zu erfassen ist, so ist auch ein solches Werk nur mit Empfindung und Gefühl auf die Bühne zu stellen. Wenn Edgar seinem schwer geprüften, lebensmüden Vater zuruft: »Dulden muß der Mensch, sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft, reif sein ist alles«, bleibt für den Regisseur nichts zu inszenieren, hier gibt es keine Auffassungsverschiedenheiten, nur Ehrfurcht vor dem Genie des Dichters und Bescheidenheit gegenüber der eigenen Arbeit.

Aus der »Reichspost«:

Burgtheaterdirektor Röbbeling in Budapest. Angesichts des bevorstehenden Eintreffens des Burgtheaterdirektors Röbbeling, der als Gastregisseur die Proben zu Schillers »Maria Stuart« im Nationaltheater leiten wird, befaßt sich der »Pester Lloyd« in einem längeren Artikel mit der Persönlichkeit und dem Wirken Röbbelings. Das Blatt erblickt in Röbbelings hoher Funktion als Gastregisseur einen bedeutungsvollen Akt des geistigen Zusammenwirkens mit Österreich und den Ausdruck einer Harmonie, die man von ungarischer Seite seit der Trennung stets angestrebt habe. Österreichs geistige Welt entsende einen ihrer repräsentativsten Vertreter nach Ungarn, eine Kundgebung, die sich gegen kein anderes Volk richte.

*

31. März:

Verschwenderisches Theater

Mehr Glanz und Größe dürften noch nie auf einer Szene versammelt gewesen sein; Beckmann ist jener bedeutende Berliner Tragikomiker, dessen Titus Feuerfuchs (vor seinem Burgtheaterengagement) Kierkegaard beschreibt und dessen Knieriem über den Nestroys gestellt wurde. (Die Wildauer gehörte beiden Hofbühnen an, Mayerhofer ist der berühmte Opernbassist.) Die erste Aufführung des »Verschwender« mit Burgschauspielern, am 18. April 1844 im Josefstädter Theater, war veranstaltet von Ludwig Löwe, der den Flottwell gab, mit Dlle. Anschütz als Cheristane, der Wildauer als Rosa und Wothe als Dumont, neben Wallner als Valentin. Eine ähnliche »Galavorstellung« — mit Sonnenthal, Lewinsky, Meixner, Frau Haizinger und Frl. Janisch (Cheristane) — fand am 28. Dezember 1872 im Theater an der Wien statt, neben der Geistinger als Rosa und Friese (statt des angekündigten Baumeister) als Valentin. In der Uraufführung — in der Josefstadt am 20. Februar 1834 — hatte Raimund den Valentin gespielt. In das Burgtheaterrepertoire ging das Werk, nach der Erstaufführung im Opernhaus 1885, mit Sonnenthal und Lewinsky, Frau Schratt als Rosa und Tyrolt als Valentin über. Um die Jahrhundertwende hat Kainz in dieser Rolle versagt, deren vollkommener Darsteller in jener Zeit Girardi war, unvergeßlich als junger wie als alternder Valentin, ergreifend im Hobellied — auch mit der jedesmaligen Scheu, die Strophe vom Tod zur Höhe seiner Gestaltung zu führen.

Mit dem Werk verknüpft sich die persönliche Erinnerung des Vortragenden, daß er etwa 1891 in der öffentlichen Vorstellung einer Schauspielschule (als Gast) den Wolf im dritten Akt gespielt hat.

Aus der großen Zeit der Ravag

22.50 Uhr: **Zur Erstaufführung von Nestroys Posse mit Musik „Der Talisman" in der Volksoper.** Bearbeitung: —. Mitwirkend: — — — — —. Am Flügel: Der Komponist —.

*

31. März:

Mehr Glanz und Größe dürften noch nie auf einer Szene versammelt gewesen sein; Beckmann ist jener bedeutende Berliner Tragikomiker, dessen Titus Feuerfuchs (vor seinem Burgtheaterengagement) Kierkegaard beschreibt und dessen Knieriem über den Nestroys gestellt wurde. (Die Wildauer gehörte beiden Hofbühnen an, Mayerhofer ist der berühmte Opernbassist.) Die erste Aufführung des »Verschwender« mit Burgschauspielern, am 18. April 1844 im Josefstädter Theater, war veranstaltet von Ludwig Löwe, der den Flottwell gab, mit Dlle. Anschütz als Cheristane, der Wildauer als Rosa und Wothe als Dumont, neben Wallner als Valentin. Eine ähnliche »Galavorstellung« — mit Sonnenthal, Lewinsky, Meixner, Frau Haizinger und Frl. Janisch (Cheristane) — fand am 28. Dezember 1872 im Theater an der Wien statt, neben der Geistinger als Rosa und Friese (statt des angekündigten Baumeister) als Valentin. In der Uraufführung — in der Josefstadt am 20. Februar 1834 — ~~spielte~~ Raimund den Valentin. In das Burgtheaterrepertoire ging das Werk, nach der Erstaufführung im Opernhaus 1885, mit Sonnenthal und Lewinsky, Frau Schratt als Rosa und Tyrolt als Valentin über. Um die Jahrhundertwende hat Kainz in dieser Rolle versagt, deren vollkommener Darsteller in jener Zeit Girardi war, unvergeßlich als junger wie als alternder Valentin, ergreifend im Hobellied — auch mit der jedesmaligen Scheu, die Strophe vom Tod zur Höhe seiner Gestaltung zu führen.

~~Mit dem~~ Werk ~~ist~~ die persönliche Erinnerung des Vortragenden verknüpft, daß er etwa 1891 in der öffentlichen Vorstellung einer Schauspielschule (als Gast) den Wolf im dritten Akt gespielt hat.

Aus der großen Zeit der Ravag

22.50 Uhr: **Zur Erstaufführung von Nestroys Posse mit Musik „Der Talisman" in der Volksoper.** Bearbeitung: —. Mitwirkend: — — — — —. Am Flügel: Der Komponist —.

~~Siehe die Programmnotizen vom 3. Februar und vom 6. März.~~

31. Mai:

Um Reinhardt

scharte sich eine österreichische Kolonie. Als Korngold in Los Angeles ein Konzert dirigierte, in dessen Programm auch Wiener Lieder standen, füllten sich des Professors Augen urplötzlich mit Tränen. Das war bei den ersten Klängen des Radetzkymarsches . . .

Außen- und Innenpolitik

Seite 1, Außen:

— — Laval habe sich in Moskau als Mann des Volkes eingeführt, der sein Auvergner Hochlandtum nicht verleugnen und von den Ansichten und Wünschen des Durchschnittsfranzosen mehr versteht als ein anderes Mitglied des französischen Kabinetts. Man erzählt in diesem Zusammenhang, Stalin habe bei seiner ersten Begegnung mit Laval im Kreml zum französischen Außenminister gesagt: »Wir wollen aufrichtig mit einander sprechen, denn ich bin kein Diplomat«. Darauf soll Laval erwidert haben: »Das gefällt mir, ich bin auch keiner.«

Seite 2, Innen:

Wie die »Nár. Pol.« erzählt, hat sich im Wahlkampf in Karpathorußland eine heitere Episode abgespielt. In Tačevo hatte der Kandidat der Gewerbepartei Dr. Spiegel eine Versammlung einberufen. Einer seiner politischen Gegner wollte ihm einen Streich spielen, fing in Massen Maikäfer und steckte sie in einen großen Sack. Diesen brachte er unbemerkt in das Versammlungslokal, knüpfte dort in einer Ecke den Sack auf und verschwand. Die Folge war, daß die Versammlung nicht abgehalten werden konnte.

Daß wir endlich keine Diplomaten mehr sind und daß Versammlungen nicht abgehalten werden können, ist schön. Leider dürften auch die heiteren Episoden, die sich da abspielen, zu Tragödien werden, die vielen Männern des Volkes das Leben kosten.

Paneuropa

— — strebt eine Hebung des Außenhandels durch ein System von Außenhandelsbanken an. Der Zweck dieser Außenhandelsbank wäre die Herstellung einer dynamischen Übereinstimmung der Zahlungen nach dem Ausland mit den Zahlungen aus dem Auslande, um die Währungen vom Einfluß der Schwankungen der Handelsbilanz zu befreien. — — will eine paneuropäische Handelsvertragsstelle damit beauftragen, einen für Paneuropa geltenden Mustertypus von Handelsverträgen aufzustellen. — — fordert eine Rückkehr zur Zollpolitik, da die Verbots-

31. Mai:

Um Reichsarbeit

schaute sich eine Gesellschaftliche Kolonie. Als Kompagnie in Los Angeles ein Konzert dirigierte, in dessen Programm auch Wagner Lieder aufgab, fühlten sich des Professors Augen unpöbelhaft mit Tränen. Das war bei den ersten Klängen des Rakitzymusikes . . .

Auftrag- und Innenpolitik

Seite 1, Spalten:

— — Laval habe sich in Moskau als Mann des Volkes eingeführt, der sein Auftragsverhältnis nicht verleugnen und von den Anklagen und Wünschen des Bundesbahnarbeiters nicht verstehen als ein anderes Mitglied der bourgeoisen Kabinett. Man erzählt in diesem Zusammenhang, Stalin habe bei seiner ersten Begegnung mit Laval im Kreml zum Französischen Außenminister gesagt: »Wir wollen zwischen mir einander sprechen, denn ich bin kein Diplomat«. Darauf soll Laval geantwortet haben: »Das gefällt mir, ich bin auch Kellner«.

Seite 2, Spalten:

Wie die »Nk. Pol.« erfährt, hat sich im Wahlkampf in Kerpelbornsland eine heftige Polemik abgespielt. In Ludwigshafen der Kandidat der Gewerkschaften, Dr. Spiegel, eine Versammlung eröffnet. Einer seiner politischen Gegner wollte ihm einen Strick aufhängen in Massen Malinder und meinte sie in einem Gebäude. Diesen brachte er unbemerkt in die Versammlungsbude, zeigte dort in einer Ecke den Sack auf und verschwand. Die Frage war, ob die Versammlung nicht abgesagten werden konnte.

Daß wir endlich keine Diplomaten mehr sind und daß Versammlungen nicht abgesagten werden können, bedarf. Leider dürfen auch die heimen Epigonen, die sich da aufgeben, zu Tagdieben werden, die vielen Millionen des Volkes das Leben kosten.

Panoramen

— — stark eine Hebung des Außenhandels durch ein System von Außenhandelsbanken an. Der Effekt dieser Außenhandelsbanken wäre die Herstellung einer dynamischen Gleichgewichtung der Zahlungen nach dem Ausland mit den Zahlungen aus dem Auslande, um die Wirtschaft von Einfluß der Schwankungen der Handelsbilanz zu befreien. — — will eine parastaatliche Handelsvorgesellschaft damit beauftragen, eine der Bremerhaven politisch Schlagzeuge von Handelsvertretern aufzubauen, — — bindet eine Schlacht zu Zeitpunkt, da die Wahlkampf

politik auf der ganzen Linie versagt habe. — — sieht das Ziel der modernen Handelspolitik in einer Beschränkung der unbedingten Meistbegünstigungsklausel. — — befaßte sich eingehend mit den Koordinationsmethoden der schon abgeschlossenen handelspolitischen Pakte. — — verwahrte sich dagegen, das Präferenzsystem an politischen Gesichtspunkten zu richten. Präferenzen sollten nur zwischen jenen Staaten in Geltung stehen, die in regem wirtschaftlichem Verkehr miteinander sind. — — sprach sich für die Schaffung zwischenstaatlich wirkender Kreditinstitutionen aus. Als ein das internationale Vertrauen festigendes Element empfiehlt die Kommission die gerichtliche Durchsetzbarkeit von auf Grammgold lautenden Kreditverträgen, welche die transferierbare Verwendung des exekutiv erzielten Erlöses zwecks voller Vertragserfüllung dann zu gewährleisten hätten, wenn der private oder öffentliche Kreditvertrag vor oder nach seinem Abschluß von der Zentralbank des betreffenden Staates genehmigt worden ist.

Von all dem verstehe ich nichts, vollends der letzte Vorschlag verwirrt mich. In all dem mag ein Grammgold Erkenntnis enthalten sein, wovon die Menschheit satt wird. Auf den ersten Blick praktischer erscheint ein pan~~europä~~ischer Gedanke, der für den Fall, daß sie durch Giftgas zugrundegehen sollte, mittels der sogenannten »Roerich-Konvention« wenigstens die Kunstdenkmäler den Gefahren eines Luft~~bombardements~~ entrücken möchte. Die Pan~~europä~~ische Konferenz hat nämlich ~~— bevor sie nach Wien kam —~~ 1933 ~~zu Montevideo~~ auf Betreiben des Herrn Roerich eine Entschließung gefaßt, die die seinen Namen tragende Konvention empfiehlt, welcher ~~tatsächlich~~ bereits Venezuela, St. Salvador und last not least Panama beigetreten sind. Aus dem Prager Tagblatt, dem miesesten ~~Organ~~ von Paneuropa, ~~welches~~ für die Roerich-Konvention eine Lanze (Waffe älteren Genres) einlegt, erfährt man, daß Herr Roerich ein Kunstsammler und Mäzen ist, der sich um seine und die sonstigen Schätze der Menschheit besorgt zeigt. Wie sich diese selbst retten könnte? Nichts einfacher als das. Die Roerich-Konvention will den Gefahren, mit denen ein Luftbombardement die Kunstdenkmäler bedroht, dadurch begegnen,

daß sie die Vertragsstaaten verpflichtet, die der Kunst, dem Unterricht, der Erziehung und Kultur gewidmeten Gebäude und ihr Personal in einem Kriege als neutral zu betrachten und sie zu respektieren und zu schützen.

Das Personal des Louvre oder der Albertina ~~wird es~~ gut haben ~~doch~~ hoffentlich ~~nicht~~ so ~~un~~herzig sein, Kunstliebhabern den Eintritt zu ~~verwehren.~~ Ob ich mich ins Burgtheater flüchten werde,

politik auf der ganzen Linie versagt habe. — — sieht das Ziel der modernen Handelspolitik in einer Beschränkung der unbedingten Meistbegünstigungsklausel. — — befaßt sich eingehend mit den Koordinationsmethoden der schon abgeschlossenen handelspolitischen Pakte. — — verwahrte sich dagegen, das Präferenzsystem zu politischen Gesichtspunkten zu richten. Präferenzen sollten nur zwischen jenen Staaten in Geltung stehen, die in regem wirtschaftlichen Verkehr miteinander sind. — — sprach sich für die Schaffung zwischenstaatlich wirkender Kreditinstitutionen aus. Als ein das internationale Vertrauen festigendes Element empfiehlt die Kommission die gerichtliche Durchsetzbarkeit von auf Grammgold lautenden Kreditverträgen, welche die sanktionierbare Verwendung des erzielten Goldes zwecks voller Vertragserfüllung dann zu gewährleisten hätten, wenn der private oder öffentliche Kreditvertrag vor oder nach seinem Abschluß von der Zentralbank des betreffenden Staates genehmigt worden ist.

Von all dem verstehe ich nichts, vollends der letzte Vorschlag verwirrt mich. In all dem mag ein Grammgold Erkenntnis enthalten sein, wovon die Menschheit satt wird. Auf den ersten Blick praktischer erscheint ein paneuropäischer Gedanke, der für den Fall, daß sie durch Giftgas zugrundegehen sollte, mittels der sogenannten »Roerich-Konvention« wenigstens die Kunstdenkmäler den Gefahren eines Luftbombardements entrücken möchte. Die Paneuropäische Konferenz hat nämlich — [illegible] — 1933 in Montevideo auf Betreiben des Herrn Roerich eine Entschließung gefaßt, die die seinen Namen tragende Konvention empfiehlt, welcher inzwischen bereits Venezuela, St. Salvador und last not least Panama beigetreten sind. Aus dem Prager Tagblatt, dem interessen Organ von Paneuropa, welches für die Roerich-Konvention eine Lanze (Waffe alten Genres) einlegt, erfährt man, daß Herr Roerich ein Kunstsammler und Mäzen ist, der sich um diese und die sonstigen Schätze der Menschheit besorgt zeigt. Wie sich diese selbst retten könnte? Nichts einfacher als das. Die Roerich-Konvention will der Gefahr, mit der ein Luftbombardement die Kunstdenkmäler bedroht, dadurch begegnen,

daß sie die Vertragsstaaten verpflichtet, die der Kunst, dem Unterricht, der Erziehung und Kultur gewidmeten Gebäude und ihr Personal in einem Kriege als neutral zu betrachten und sie zu respektieren und zu schützen.

Das Personal des Louvre oder der Albertina wird es gut haben, doch hoffentlich nicht so ungläubig sein, Kunstliebhabern den Eintritt zu verwehren. Ob ich mich ins Burgtheater flüchten werde,

ist zweifelhaft, da »Lear« gegeben werden könnte und ich nur nicht vom Namensvetter zurufen ließe:

Du fliehst den Bären;
Doch führte dich die Flucht zur brüllenden See,
Liefst du dem Bären in den Schlund.

Eines ist sicher: Das Gehirn der Menschheit, das diese Roerich-Konvention ausgeheckt und etliche Leitartikel über sie erträgt, besteht längst aus Papier. Aber ins Gebäude des Prager Tagblatts, das der Kultur gewidmet ist (und dem Unterricht immerhin dort, wo es sich um Gymnastik handelt), gehe ich nicht! Des Personals wegen.

Zwangsläufig letzten Endes

16. Mai:

— — Es ist eine bekannte Tatsache: Es gibt keine Staatsform und keine politische Gestaltung irgend eines Staates, sei er wo immer, wo nicht letzten Endes das Schicksal von einigen wenigen Wissenden wirklich bestimmt wird.

17. Mai:

— — Hier liegen Gegensätze vor, die letzten Endes ihre Begründung nur in der künstlichen Absperrung des Bedarfes vom Angebot haben. Hier müssen letzten Endes Brücken gefunden werden, um diese Unmöglichkeiten zu beseitigen — —

— — Diese Gedankengänge schließen die Notwendigkeit in sich, daß darüber hinausgehend immer und immer wiederholt und immer deutlicher betont werde, daß es vielfach unausdenkbar bleibt, daß .... neuerdings einer Entwicklung unaufhaltsam entgegengegangen werden sollte, die letzten Endes nur mit einer Vernichtung ungeheurer kultureller Werte endigen kann .... Es scheint mir, daß aus diesem Wissen und Wollen zwangsläufig der Glaube .... herauswächst, und zwar über das System von Pakten und Verträgen .... hinaus.

— — Wir müssen die Auffassung vertreten, daß .... der Stolz einer Nation, der Stolz eines Volkstums letzten Endes nicht die Faust, sondern immer das Gewissen und der Kopf bleiben müssen.

— — Da kommt es darauf an, ob .... all dieses letzten Endes einmal zur Zerstörung und Vernichtung oder zum Aufbau und zum Fortschritt bestimmt ist .... Wir glauben daran, daß letzten Endes die Vernunft Siegerin bleibt ....

ist zweifelhaft, da »Leve« gegeben werden könnte und ich mir nicht vom Namensvetter zurufen ließe:

Du fliehst den Bären;
Doch führte dich die Flucht zur brüllenden See;
Liefst du dem Bären in den Schlund.

Eines ist sicher: Das Gehirn der Menschheit, das diese Poeriik-Konvention ausgeklügelt und etliche Leitartikel über sie erträgt, besteht längst aus Papier. Aber ins Gebäude des Prager Tageblatt, dieser Kultur gewidmet ist (und dem Unterrichtsminister hin dort, wo es sich um Gymnasiik handelt), gehe ich nicht! Das Personals wegen.

Zwangsläufig letzten Endes

16. Mai:

— — Es ist eine bekannte Tatsache: Es gibt keine Staatsform und keine politische Gestaltung irgend eines Staates, sei er wo immer, wo nicht letzten Endes das Schicksal von einigen wenigen Wissenden wirklich bestimmt wird.

17. Mai:

— — Hier liegen Gegenstände vor, die letzten Endes ihre Begründung nur in der menschlichen Abspannung des Bedürfnisses vom Angehört haben. Hier müssen letzten Endes Brücken gebunden werden, um diese Unmöglichkeiten zu beseitigen — —

— — Diese Gedankengänge schließen die Notwendigkeit in sich, das darüber hinausgehend immer und immer wiederholt und immer deutlicher betont werde, daß es vielleicht unausdenkbar bleibt, daß . . . . neuerdings einer Entwicklung unentschlossen entgegengegangen werden sollte, die letzten Endes nur mit einer Verwirklichung ungeheurer kulturellen Werte endigen kann . . . . So scheint mir, daß aus diesem Wissen und Wollen zwangsläufig der Glaube . . . . herauswächst, und zwar über das System von Parteien und Verträgen . . . . hinaus.

— — Wir müssen die Auffassung vertreten, daß . . . . der Sold einer Nation, der Stolz eines Volkstums letzten Endes nicht die Fahne, sondern immer das Gewissen und der Kopf bleiben müssen.

— — Da kommt es darauf an, ob . . . . all dieses letzten Endes einmal zur Zerstörung und Vernichtung oder zum Aufbau und zum Fortschritt bestimmt ist . . . . Wir glauben daran, daß letzten Endes die Vernunft Siegerin bleibt . . . .

DIE FACKEL

Nr. 90 MAI 1935 XXXVII. JAHR

Programme

Wien

Offenbach-Saal

Shakespeare-Zyklus in der Bearbeitung des Vortragenden

2. Januar 1933:
Die lustigen Weiber von Windsor
(Mit Verwendung der Musik von Nicolai)

6. Januar:
Verlorne Liebesmüh'
(Musik nach Angabe des Vortragenden; Ouverture und Zwischenaktsmusik aus »Si j'était roi« von Adam)

11. Januar:
Maß für Maß

16. Januar:
Troilus und Cressida
(Ouverture und Zwischenaktsmusik aus Offenbachs »Die schöne Helena«; als Lied des Pandarus die Romanze der Helena)

20. Januar:
Das Wintermärchen
(Musik von Franz Mittler)

25. Januar:
Zum ersten Mal (mit Ausnahme der ÷) bezeichneten Szene)
Aus den Königsdramen:
Richard II., III. Akt 4, 5, IV. Akt aus 1, V. Akt 3, 4 aus 5.
Heinrich IV., 1. Teil, II. Akt 3 (mit dem Vorwort eines Zitats — Nachrufs für Percy — aus 2. Teil, II. Akt 3), III. Akt aus 3 und V. Akt aus 1 (verbunden); 2. Teil, IV. Akt aus 4, V. Akt 3, 5. — Heinrich V., V. Akt aus 2.
Heinrich VI., 3. Teil, II. Akt 5÷), V. Akt 5, 6. — Richard III., I. Akt 2, V. Akt 2, 3

30. Januar:
Coriolanus