



<Opernführer H. Renner "Wunderreich" S. 74>

"Don Gil von den grünen Hosen"

Musik-Komödie in 3 Akten von Walter Braünfels

Text nach Tirso de Molina vom Komponisten

Erstaufführung Hannover 28. März 1925;

Diregent: Prof. Rudolf Krasselt

Regie: Dr. Hans Winkelmann

Bühnenbild: Leo Pasetti, München, als Gast.

Spätere  
Wiederauf-  
nahme:  
4. Okt. 1929  
= dieses Foto!

Gruppe nach der Generalprobe:

Rückwärtige Reihe (im Kostüm) von links:

Paul Wiesendanger

als Don Rodriguez

Hans Schenke

" Don Cürzio

Dr. Max Adrian

" Don Manuel (alias Don Gil)

Hertha Stolzenberg

" Doña Inez

Greta Günther-Spöel

" Doña Juana (verkleidet als Don Gil)

Willy Patsche

" Don Pedro, Inez' Vater

Mittlere Reihe (in Zivil) von links:

Prof. Rudolf Krasselt

als Diregent

Walter Braünfels

" Komponist

Dr. Hans Winkelmann

" Regisseur

in Frankfurt a/M.  
geb. 19. XII. 1882  
gest. 19. III. 1954  
in Köln 4 Rh.

Vordere Reihe, sitzend:

Willy Wissiak

als Cavananahell

Gertraud Schmidt-Gerlach

" Doña Clara, Inez' Base, verklei-

det als Don Gil

*Es freut mich, diese Gelegenheit zu ergreifen, um zu sagen, wie sehr ich beglückt war, in Hannover meine „Beatrys“ zuerst aufgeführt zu sehen. – Die warme künstlerische Begeisterung, mit der an diesem Institute die immer ernste und schwere Arbeit geleistet wird, muss jeden Künstler erfreuen.- Das wunderbare Orchester, die Sänger, angeführt durch die unermüdlichen und liebevollen Leiter, haben auf mich einen unvergesslichen Eindruck gemacht.*

## **Ignaz Lilien**

Diesmal stellen wir Ihnen ein Programmheft der Städtischen Bühnen Hannover aus der Spielzeit 1929/30 – Heft 3 – vor.

Zu Walter Braunfels – dessen Text *Von den Aufgaben der Schule* diese Ausgabe der Blätter des Opernhauses eröffnet – gibt es eine engere Verbindung.

Drei wichtige Werke – des Komponisten, Musikpädagogen und Pianisten Walter Braunfels (1882-1954) – wurden von ihm in Hannover erst- bzw. uraufgeführt:

*Don Gil von den grünen Hosen*, EA 28. März 1925 (Wiederaufnahme 4. Oktober 1929)

*Galathea*, EA 23. April 1931

*Prinzessin Brambilla*, UA 16. September 1931

Über die Erstaufführung der Oper *Don Gil von den grünen Hosen* berichteten im März 1925 damals auch die Zeitungen:

*Das Publikum fand Gefallen an dem lustigen Spiel und gewiss auch an der erfindungsreichen, hinreißenden Musik, deren schönstes Zeichen ihre symphonische Bindung und die Kraft der variierenden Abwandlung ist. Mit den Hauptdarstellern wurden die Leiter der Vorstellung Krasselt und Winckelmann und der anwesende Komponist oft gerufen und herzlich umjubelt. Angesichts dieses Erfolges sollte die Opernleitung sich überlegen, ob sie nicht auch der Aufführung der „Vögel“ von Braunfels nähertreten sollte.*

Auch der Komponist selbst bedankte sich überschwänglich für die so erfolgreiche Inszenierung seines Werkes in Hannover:

*Die Oper in Hannover gehört zu denjenigen Bühnen, bei deren Arbeit man in gleicher Weise sachlichen Eifer wie künstlerischen Gestaltungstrieb in harmonischer Vereinigung bemerken kann. Ich hatte darum an der von größtem Brio beseelten Aufführung meines „Don Gil“ in Hannover die größte Freude und einen Eindruck, den ich nie vergessen werde.*

Den Namen Walter Braunfels und die seiner Werke wird man nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten – nicht nur in Hannover – vergeblich suchen. Bereits im Mai 1933 wurde der Halbjuden aller seiner Ämter enthoben – seine Werke durften nicht mehr aufgeführt werden.

Für uns ist das Programmheft noch aus zwei anderen Gründen von Wichtigkeit. Zum einen versammelt es Stimmen und Meinungen von zeitgenössischen Komponisten, deren Werke in den 1920er Jahren in Hannover entscheidend aufgeführt worden waren – zum anderen wird eine weitere für die Zeit und die Stadt wichtige Erstaufführung angekündigt: *Schwanda der Dudelsackpfeifer* von Jaromir Weinberger.









Wir besitzen in unserer Sammlung unter anderem diese vier aussagekräftigen Aufnahmen. Sie zeigen den Sänger Willy Wissiak (1878-1960), der im Oktober 1929 den Teufel im Dudelsackpfeifer spielte.

Willy Wissiak – gestorben in Hannover – gehörte – auch vom Publikum sehr geliebt – als Bass und Bassbuffo von 1914 bis 1947 zum Ensemble des Opernhauses.

Besonders beachtenswert sind die beiden Aufnahmen, die Willy Wissiak in der Garderobe zeigen. Aus dieser Zeit sind sonst leider fast keine Fotografien hinter der Bühne erhalten.

Gesungen haben an diesem Abend auch Josef Degler – als Gast – und die ebenfalls in Hannover so beliebte Sängerin Tiana Lemnitz.

Die Presse in Hannover nahm das Werk und die Inszenierung grundsätzlich wohlwollend auf: „Es war ein ansehnlicher Erfolg für das Werk wie für die Aufführung, dieser erste hannoversche Schwanda-Abend. Ähnlich ist es auch auf den anderen deutschen Bühnen gewesen, die das Werk bisher in den Spielplan aufgenommen haben: diese Volksoper des tschechischen Komponisten Jaromir Weinberger hat einen überraschenden Siegeszug angetreten. Wie kommt es, dass ihr gelingt, was so vielen anderen neuen Opern nicht gelungen ist?“

Dennoch waren auch kritische Stimmen gegenüber der Handlung und der Musik zu hören – Hannoverscher Kurier, 19. Oktober 1929.

Einen kleinen Eindruck von der selten gespielten Oper kann man im Internet bekommen. An der Komischen Oper in Berlin stand das Werk jüngst in der Spielzeit 2021/22 auf dem Programm: „Einmal Königsthron, dann Hölle und zurück, bitte! – Jaromír Weinberger gelang mit seinem 1927 in Prag uraufgeführten Schwanda, der Dudelsackpfeifer ein Sensationserfolg, der bis 1933 tausendfach in Europa und den USA aufgeführt wurde. Nach dem Musical-Welterfolg My Fair Lady inszeniert Andreas Homoki nun die spätromantische Musiktheaterkomödie rund um diesen Dudelsackpfeifer. Mit von der Partie: Bariton Daniel Schmutzhard als böhmische Stimmungskanone sowie – als ewig geliebte Doroška – Kiandra Howarth. Gemeinsam mit Generalmusikdirektor Ainārs Rubiķis erobern sie Herzen, die Welt und – die Unterwelt!“

Interessanterweise hat die Oper in Graz im Dezember 2021 den Dudelsackpfeifer ebenfalls auf die Bühne gebracht. Auch von dieser Produktion ist dankenswerterweise ein kurzer Trailer im Internet zu sehen.

Zur Erinnerung: In der Spielzeit 1929/30 war noch Kurt Schwitters für die Gestaltung der Umschläge für die Städtischen Bühnen Hannover verantwortlich.



**STÄDTISCHE  
BÜHNEN  
HANNOVER**



**OPERNHAUS**



# Fritz Ahrberg

A.-G.

*Bedeutendste Wurst-, Aufschnittwaren-  
und Fleischkonserven-Fabrik*

H A N N O V E R

*Täglich frische Ware*

*Täglicher Versand*



Eingetr. Warenzeichen

*Unser Name bürgt für Qualität*

# STÄDTISCHE BÜHNEN HANNOVER BLÄTTER DES OPERNHAUSES

1929/30

Heft 3

SCHRIFTLLEITUNG: BRUNO VON NIESSEN

## Walter Braunfels Von den Aufgaben der Schule

Das Wunder der Schöpfung, das wir in der ganzen Welt, wie sie gebildet, vor unseren Augen liegt, in ihrem Ergebnis täglich neu, täglich zu neuer Bewunderung ermunternd vor uns sehen, dieses Schöpfungswunder, das uns in dem Reich der Ideen oft überwältigend entgegentritt — wie etwa ein Kunstwerk in völliger Neue entstanden, nun für immer aller Welt Maß und Ziel oder wenigstens Freude wird — dieses Schöpfungswunder will in sozialen Gebilden sich nur selten einstellen. Städte und Staaten sind gegründet worden und vergangen, Vereinigungen und Anstalten aller Art haben ihr Beginnen und wieder ihr Ende gehabt, über einen beschränkten Nutzen hinaus haben nur solche Institute gewirkt, die in sich eine bestimmte Idee vertraten, nur deren Existenz war ein Leben und nur deren Aufhören brauchte kein Ende zu sein.

Wir sind heute versammelt, um die Eröffnung einer neuen Hochschule für Musik festlich zu begehen und fragen uns nicht ohne Bangigkeit: Haben wir Grund zu feiern, ist dies nur ein Beginnen, oder können wir uns anmaßen, etwas Schöpferisches zu schaffen? Sie werden von mir beileibe hier nicht die Antwort auf diese Frage erhalten. Aber es werden sich im weiteren Verlauf dessen, was ich sagen will, vielleicht einige Augenblicke ergeben, wie etwa eine Schule für Musik Trägerin geistiger Welten und damit eine Lebensträgerin zu werden vermöchte.

Nun hat ein Institut wie das, dessen Eröffnung wir heute begehen, das Handwerkliche vor allem bis zur höchsten Vollendung zu lehren; wie weit kann es da von der Welt der Ideen berührt und getragen sein, wie weit kann es da selbst noch ideell auf seine Umwelt einwirken? Lauern hier nicht zwei Gefahren zugleich, daß entweder die spezialistische handwerkliche Ausbildung zu kurz kommt, oder daß in der Berührung und Reibung mit den zeitbewegenden Ideen die soliden unfraglichen Schätze der Tradition, mit denen Kunstschulen so gerne arbeiten, verschüttet werden und keine Frucht mehr bringen?

Dem ersten Einwand ist leicht begegnet: Selbstverständlich ist handwerkliche Vollendetheit Grundlage aller Kunst; das Handwerkliche kann also gar nicht genug gepflegt werden; aber im Hinblick auf einen geistigen Zweck wird auch die Technik schon vergeistigt. Der wahre Entwicklungs-

weg des Menschen geht immer vom Speziellen ins Allgemeine, und durch die vollkommene Ausbildung einer Fähigkeit kann der Mensch auch zu einem größeren Horizont gelangen. Die Gefahren der Technik liegen lediglich auf einer spezialistischen Einstellung; die spezialistische Einstellung ist es, die unsere Zeit verödet. Wie der Handarbeiter, je nachdem wie seine Tätigkeit ist, einseitig und unharmonisch in seinem Körper entwickelt werden muß, nicht anders wird auch bei einer spezialistischen Einstellung zu geistigen Werten der Geist einseitig verbildet. Diese Gefahr ist auch immer erkannt worden; man hat den Jüngern der Kunst, indem man sie historisch und praktisch, so gut man es verstand, mit den Werken unserer Meister vertraut machte, einen Schatz als Hut gegen einseitiges, unorganisches, mechanistisches, technisches Interesse auf den Weg gegeben. Indem man dieser Gefahr so entgegentrat, war aber doch eine andere noch nicht beseitigt. Anders schien die Schule, anders das Leben seinen Weg zu gehen und nichts Lebendiges wollte der Schule entströmen. Wie wollen wir diesen Gefahren begegnen? Bleibt nicht als alleiniges Mittel, daß die Schule ganz der Zeit sich öffne? Auch dieser Weg ist, besonders in den letzten Dezennien und insbesondere auf dem Gebiete der bildenden Kunst und Architektur, versucht worden und fast immer gescheitert. Vom Unorganischen, Speziellen her, das so stark der Ausdruck unserer Zeit ist, ist man den Dingen genaht. Man hat geglaubt, einen Menschen zu fassen, wenn man seinen Buckel analysiert hatte und mußte bald erkennen, daß täglich ein neuer Ausdruckbuckel wuchs und stand bald wieder, einer fremden Welt selbst fremd geworden, verlassen da.

Damit sind wir aber jenem Gebiete nahe, auf das mir für einen Augenblick zu folgen ich Sie bitten will: Was ist zeitlich gebunden und bedingt, was überzeitlich in der Kunst; was ist neu und was ist schöpferisch, was ist erschaffen und was nur begabt geformt?

Ohne Zweifel spielt in unserer Zeit der Gedanke an Begabung eine ganz falsche Rolle. Statt daß man auf künstlerische Werte eingestellt ist, auf die Loslösung der künstlerischen Werte von der Persönlichkeit des Schöpfers, aufs Eindringen durch ein Werk in eine künstlerische Welt, sucht man in Werken vor allem die Persönlichkeit des Künstlers zu erkennen. Diese von grundauf romantische Einstellung macht aber den Künstler zum abhängigen Spielball seiner Zeit. Die Zeit wandelt sich; welch armseliges Verfahren, den schöpferischen Geist von der Zeit her zu begreifen! Ist uns Homer dadurch mehr, daß wir uns über die kulturellen Strömungen der alten Griechen informiert haben? Gewinnen Augustinus, Dante, Shakespeare durch unser Wissen über ihre Zeit? Wohl ahnen wir, wenn wir sie lesen, ihre Zeit, aber eben gerade nur so viel, als in den Werken aus dieser Zeit ewig geworden ist.

Ich sprach zu Ihnen zu Beginn von dem Schöpfungswunder im Reich der Ideen und stelle nunmehr dem Schöpferischen das Neue entgegen. In keiner Zeit hat man so verzweifelt wie in der unserigen nach neuen Mitteln zu einem neuen Ausdruck gesucht.

Aber oft hatte man den Weg organischer Weiterentwicklung einer Sprache dabei verfehlt, die nicht umsonst unsere Sprache ist, nämlich laut gewordener Ausdruck unserer inneren geistigen Struktur; und zwar immer dann, wenn man von außen nach innen ging, fühllos von der Materie her, die, wenn sie nicht von einem geistigen Zentralpunkt aus beherrscht ist, nur materielle Reaktionen auf die Umwelt zuckend wiederzugeben vermag. Wie anders waren da in ihrer Zeit die Werke des späten Beethoven kühn. In ihnen

ist das geistige Ereignis, das hinter ihnen steht, von ungeheurer Spannung, es ringt nach einem Ausdruck, der sich oft nur explosiv äußern kann; ein schier unbegreiflich dichtes geistiges Gewebe, ungezählte geistige Einfälle sind es, die diese Werke bilden; zeitlos stehen sie da, ein Wunder, ein schöpferisches.

Sollen wir also nun doch an der Zeit vorüber schauen? O nein, dann träte ja das ein, was ich früher gesagt, daß die Schule wie in Lebensfremde ein Eigendasein führte und so auch nicht Wertvermittlerin auch für ihre Zeit zu werden vermöchte. Das Verhältnis zur Zeit ist im Gegenteil das Problem, von dessen Lösung Nutzen und fortdauernde Wirkung der Schule abhängen wird. Die Zeit nämlich, so wenig als solche sie schöpferisch formend ist, ist doch als Material Schaffende fortwährend am Werk; aber nicht in dem Sinne, wie sie in der Mode am Werke ist, die kulturlich nur die äußersten Bezirke des Daseins umfaßt; sondern indem sie in gehender Bewegung das, was vorherging, mit dem, was kommt, durch das „Heute“ verbindet, lebt sie von der Tradition. Sonst wäre ja das Heute ein Zufall und wäre am nächsten Morgen schon tot; nie möchte die Zeit Sprache werden, sie wäre nur Mode. Die Zeit lebt von der Tradition, sagte ich, weil, eben, was wir jetzt als Tradition empfinden, einmal lebendiges Heute war. Sie selbst ist lebendig von dem Strom durchströmt, der von dem, was Leben war, zu dem, was Leben wird, fließt, und so ist sie selbst ein Stück Leben. Die Zeit ist das Reifende, was nottut gesagt zu werden; niemand kann aus Willenskraft in seiner Sprache gegen sie an; denn es ist kein Zufall, daß die Sprache sich verändert, aber nie kann in der Sprache der Musik, wie in den Wissenschaften etwas widerrufen werden. In den Wissenschaften überholt das Neue das Alte überall dort, wo es sich um Wirklichkeit handelt, in der Kunst aber handelt es sich um Wahrheiten, darum kann das Neueste das Aelteste nie negieren. Wäre die Schaffungskraft der Kunst abhängig vom neuen Material, so wäre sie endlich; denn die Töne sind gezählt. Doch die geistigen Einheiten, die die schöpferischen Ideen ausmachen, sind unendlich. Der Klassizist ist ja nicht darum schwach, weil er mit altem Material arbeitet, sondern weil er keine Schöpfungskraft hat, die Mittel zu beleben.

Ich kehre zu unserem Ausgangspunkt zurück und möchte eine frühere Frage nun so fixieren: Kann die Schule als schöpferischer Faktor in das geistige Leben eingreifen? und ich antworte: Sie kann es, wenn es ihr gelingt, Erkenntnis der Grundlagen der Wertewelt, wie sie in den ewigen klassischen Werken ausgedrückt ist, zu verbinden mit Erkenntnis des Ueberzeitlichen in dem zeitlich Bedingten der Schöpfungen des Heute.

Aber die Schule kann dies nicht von sich allein. So wie zu einem religiösen Akte es nicht genügt, daß Gott sich von oben herabneigt, sondern nötig ist, daß der Mensch nach seinem Vermögen sich aufschwingt, Gott so nahe zu kommen, als er von sich aus nur kann; ebenso kann kein Lehrender von sich aus allein vermitteln, wenn nicht der, der belehrt werden soll, selbstschöpferisch, was er an Lebenskraft in sich trägt, dem Lehrenden helfend entgegenbringt. Ich glaube an die Kräfte der heutigen Jugend, ich glaube, daß wir sie mit Recht nicht nur als Stoff, sondern, wie sie uns entgegentritt, auch schon als ein Stück Form empfinden. Ich glaube, daß uns heute mehr wie in einer früheren, äußerlich glücklicheren Zeit eine Kraft aus der Jugend entgegenströmt, aus der wir selbst Kraft zu gewinnen vermögen, wenn wir sie nur richtig einfangen.

Rede, gehalten bei der Eröffnung der Kölner Hochschule für Musik

# Musikpädagogische Bibliothek

Es ist selbstverständlich, daß sich die staatlichen Neuerungen in der Schulumusik und besonders auch die Regelung des Privatmusikunterrichts mit praktischen Anregungen für Unterrichtsart und Unterrichtsstoff verbinden müssen. Man steht an einem Anfang; die Neubearbeitung von Gegebenem muß auf allen Gebieten einsetzen. So gibt Ministerialrat Leo Kestenber<sup>g</sup> bei Quell & Meyer, Leipzig, eine „Musikpädagogische Bibliothek“ heraus; schmale Einzelbände, von verschiedenen Fachleuten bearbeitet, meist wohl für den Lehrenden gedacht, wichtig jedoch auch für den Studierenden.

Vier Bändchen sind schon erschienen. H. J. Moser plaudert über das „Volkslied“ in der Schule, Gespräche zwischen Schülern und Lehrer. H. W. v. Waltershausen sammelt Erfahrungen aus seiner pädagogischen Praxis in einem Bändchen „Dirigenterziehung“. Wichtig und besonders dem Sinn der Sammlung entsprechend sind Waldemar Woehls „Melodielehre“, und der vorzügliche Band E. Preußners „Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik“.

Woehl ist der Herausgeber des ausgezeichneten, einzig modernen „Klavierbuchs für Anfänger“, einer Sammlung alter Melodien und kleiner Sätze, die sich in der Unterrichtspraxis ganz vorzüglich bewährt. Seine „Melodielehre“ skizziert hierzu gleichsam die theoretische Parallele. In der Annahme von Gegebenheiten, hinter die zurückzugehen für die pädagogische Theorie sinnlos ist, und in der Abgrenzung gegen die Spekulation und gegen die Absolutierung von stillbedingten Voraussetzungen schließt er sich an die Haltung H. Erpfs („Studien zur Klangtechnik der neueren Musik“) an. Dies schafft eine seiner Grundlagen: eine andere ist durch eine durchdachte Zuteilung der Formen und Ziele des Unterrichts zu bestimmten Altersstufen der Lernenden gegeben. Die Analyse von Melodien, wie sie in Woehls Buch entworfen wird, ist die Form einer letzten Lernstufe, nie Selbstzweck allerdings, sondern nur Fixierung des tatsächlichen Vorgangs in der vielfältigen Bezogenheit des erfüllten Hörens. Ganz auf dem Boden der neuen musikpädagogischen Ideen stehend, wird Melodielehre nicht als eine Musiklehre des „Begreifens“, sondern als Schulung der Erlebnissfähigkeit, als Theorie des fließenden Vorgangs gefaßt. Aus einfachen Grundreihen ergeben sich verschiedene Techniken der Melodisierung, die erklärt und definiert werden und sich meist auf das einheitliche Prinzip der Diminution zurückführen lassen. Die zugehörigen Übungsaufgaben sind Anleitungen zur aktiven Ausführung von melodischen Diminutionen. Problematisch bleibt nur dies eine, daß man sich fragen muß, ob Melodielehre nur als Verstehenslehre gefaßt werden kann; auch wenn man sie als aktive Schulungsform gestaltet, wie hier, so bleibt sie doch Bildungslehre mit historischem Rückblick. Eigentlich entscheidend wird erst die heute noch unaufschreibbare Melodielehre sein, die in erster Hinsicht handwerklich traditionelle Kompositionslehre ist und sich außerdem auf die absolute Gegebenheit unserer Skalen aufbaut. —

Eberhard Preußners Buch „Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik“ verdient, ausführlich hervorgehoben zu werden. Beschreibt man seinen Inhalt, so beschreibt man zugleich seine Bedeutung, denn es stellt eine erste, einheitlich geschaute Zusammenfassung vielseitig bezogener Zeit-

Fortsetzung auf Seite 13

# Zur Geschichte des Fidelio

Am 29. Juni 1803 berichtete die „Zeitung für die elegante Welt“: „Beethoven schreibt eine Oper von Schikaneder.“ Eine günstige Konstellation versprach, den Meister, der vielleicht schon lange sich gern auch einmal als Dramatiker betätigt hätte, mit dem Theater in engere Fühlung zu bringen. Es waren die Tage, als in Wien der Stern Cherubinis aufging. — Ganz Wien bewunderte Cherubini und namentlich der „Wasserträger“ (*Les deux journées*), die einzige seiner Opern, die sich dauernd in Deutschland hielt, stellte damals alles in den Schatten. Auch Beethoven schätzte Cherubini und im besonderen den „Wasserträger“, dessen Text er mit dem der „Vestalin“ für die besten Opernbücher erklärte, ungemein hoch. Als ihn der französische Meister 1805 in Hetzendorf besuchte, wo Beethoven in stiller Zurückgezogenheit am „Fidelio“ arbeitete, war er voller Aufmerksamkeit und Verehrung gegen ihn. Inzwischen hatte im November 1803 das Hoftheater die „Medea“ mit glänzendem Erfolg aufgeführt, und der Intendant Baron Braun war nach Paris gefahren, um Cherubini zu einer neuen, eigens für Wien, bestimmten Oper zu verpflichten. Um nicht ins Hintertreffen zu geraten, machte Direktor Schikaneder besondere Anstrengungen und verpflichtete gleichzeitig zwei Männer von klangvollen Namen, Beethoven und den Abt Vogler (den späteren Lehrer Meyerbeers und Webers), als Komponisten für das Theater an der Wien. Beide erhielten freie Wohnung im Theater und die Zusicherung von zehn Prozent von der Einnahme der ersten zehn Vorstellungen jeder neuen Oper. So sah Beethoven plötzlich einen heimlichen Wunsch erfüllt. Er bezog die Theaterwohnung mit seinem Bruder Karl und machte sich auch, wie es scheint, an die Arbeit. Aber aus dem Plane wurde nichts. Ein Fragment, ein Terzett aus einer Oper „Alexander“ (?) und die Musik, die er später für das Duett „O namenlose Freude“ im „Fidelio“ benutzte, mögen in jener Zeit entstanden sein. Vorläufig hatte er nur den Vorteil, daß ihm das Theater für eigene Konzertzwecke zur Verfügung stand.

Der Kontrakt mit Schikaneder wurde dadurch gelöst, daß dieser seinen Posten an den bisherigen Sekretär des Hoftheaters Joseph von Sonnleithner abtrat, und beide Opernbühnen einer Leitung, der des Barons von Braun unterstellt wurden. Das war zu Beginn des Jahres 1804. Schon Ende August jedoch zieht sich Sonnleithner von der Direktion zurück, und Schikaneder übernimmt wieder das Theater an der Wien. Inzwischen hatte Beethoven ausziehen müssen, aber man verlor den Meister trotzdem nicht aus dem Auge. Noch vor Ablauf des Jahres machte ihm Baron Braun ein neues Anerbieten, und Sonnleithner, wurde beauftragt, für Beethoven und Cherubini nach Stoffen zu suchen. Er wählte „L'amour conjugal“ (Leonore) und „Faniska“. Es ist möglich, daß Beethoven beide Textbücher vorgelegen haben, bevor er sich für die „Leonore“ entschied.

Mitte Juni 1805 war die Oper im Entwurf beendet, und zwar Stück für Stück so ziemlich der Reihenfolge nach. Die Skizzen zum „Fidelio“ sind besonders interessant, weil sie Beethovens Art, ursprüngliche Gedanken

zu verwerfen und umzuwandeln, an vielen Beispielen zeigen. Thayer hat allein für die Florestan-Arie 18, für den Chor „Wer ein holdes Weib errungen“ 10 verschiedene Anfänge festgestellt. Auch zu dem Duett „O namenlose Freude“ finden sich zahlreiche Vorstudien. Wie schon erwähnt, hat Beethoven die ersten Takte einem älteren Opernfragment entnommen — ein schlagender Beweis für die Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks. In Hetzendorf, während des Sommers, erfolgte die Ausarbeitung der Partitur; im Herbst, nach der Rückkehr vom Lande, begannen die Proben im Theater.

Sofort lernte Beethoven die Leiden des dramatischen Autors kennen: die aus Unlust oder Unfähigkeit sich herschreibende Resistenz der Mitglieder, den Mangel an zureichenden Proben, an passender Besetzung der Rollen. Da nun seine Kenntnis des vokalen Satzes nach den damaligen Begriffen nicht hervorragend war und ihm jede Theateroutine fehlte, hatte er besonders mit den Sängern zu kämpfen. Der Milder-Hauptmann, für die er die Partie der Leonore geschrieben, fielen die Passagen im Adagio der E-Dur-Arie schwer, aber der Eigensinn, des Komponisten willigte hier, wie überhaupt in keine Änderungen. Infolgedessen weigerte sich 1814 die Milder zuerst, bei der Wiederaufnahme der Oper mitzusingen. Später gehörte die Leonore, mit der sie auch in Berlin Triumphe feierte, zu ihren Glanzrollen, und Beethoven war ihr ergebenster Verehrer. Der Darsteller des Pizarro, Sebastian Mayer, war ein mäßiger Sänger, aber stolz auf seine Verwandtschaft mit Mozart. In einer Probe, wo er in seiner Arie den Einsatz nicht traf, rief er ärgerlich, aus: „Solchen verfluchten Blödsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben.“ Nur die weiblichen Rollen waren einigermaßen genügend besetzt; die Vertreter der männlichen ließen nach Treitschkes Versicherung um so mehr zu wünschen übrig.

So nahte der Tag der Aufführung, der 20. November, heran, Infolge der politischen Ereignisse ein ungünstiger Zeitpunkt. Nach der Einnahme von Ulm war Bernadotte mit seinem Heer in das nahe Salzburg eingerückt. Am 13. November wurde Wien von den Franzosen besetzt, und Napoleon schlug sein Hauptquartier im Schlosse Schönbrunn auf. Schon vorher hatten die Kaiserin, der ganze Hof und die vornehme Gesellschaft die Residenz verlassen. Wer irgend konnte, brachte sich in Sicherheit. Kein Wunder, daß die Erstaufführung des „Fidelio“ fast spurlos vorüberging. Man hatte andere Sorgen und weder Zeit noch Interesse für künstlerische Dinge. Das Theater blieb leer; nur wenige Zuhörer waren anwesend, und auch bei den einzigen beiden Wiederholungen am 21. und 22. November setzte sich das Publikum meist aus französischen Offizieren zusammen. Beethoven saß am Klavier und dirigierte selbst. „Er ist ein kleiner, dunkler, noch jung aussehender Mann, trägt eine Brille.“ Die Aufführung ging schlecht; Florestan detonierte beständig. In öffentlichen Besprechungen wurden der Kanon und die große Leonoren-Arie lobend hervorgehoben.

Das Jahr darauf wurde ein zweiter Versuch gemacht, aber Beethoven mußte sich, unwillig genug, zu einer Umarbeitung bequemen. Den vereinten Bemühungen der Freunde im Lobkowitzschen Hause gelang es, den

Widerstrebenden namentlich zu Kürzungen zu bewegen. Ein hübsches Terzett in Es-Dur und ein Duett zwischen Marzeline und Fidelio mit konzertierender Violine und Cello, wurden gestrichen, die ersten beiden Akte in einen zusammengezogen. Die textlichen Aenderungen besorgte Breuning. In dieser Gestalt ging die Oper am 29. März 1806 in Szene. Beethoven hatte wie gewöhnlich die Zeit verstreichen lassen und die Partitur so spät beendet, daß nur wenige Klavierproben und nur eine Orchesterprobe stattfinden konnten. Der Erfolg war besser, aber wieder erlebte der Meister keine Freude an der Aufführung seines Werkes. Den Florestan zwar hatte der von ihm sehr geschätzte, sogar zu seinen Intimen zählende Tenorist Röckel übernommen. Im Orchester und in den Chören jedoch ging nicht alles so, wie es sollte. Die Briefe an Meyer sind voll bitterer Klagen. Bei der zweiten Aufführung überläßt er die Leitung dem Kapellmeister Seyfried, um seine Musik nicht „so nahe bei verhunzen zu hören.“ Diese zweite Aufführung vom 10. April war auch die letzte. Mißtrauisch geworden hinsichtlich der geringen Einnahme, gerät er in Streit mit dem Baron Braun. Der Intendant will ihn beschwichtigen: zunehmende Popularität des Werkes würde nach und nach auch die oberen Ränge füllen. „Ich schreibe nicht für die Galerie“, erwidert Beethoven gereizt und fordert seine Partitur zurück. Damit war für diesmal die Oper wieder erledigt. —

Die Geschichte des „Fidelio“ nimmt dann erst acht Jahre später ihren weiteren Verlauf. Nach den Erfolgen von 1814 führte Beethovens steigende Beliebtheit in Wien zu einer neuen Einstudierung der Oper. Diesmal stellte Beethoven selbst die Bedingung, daß das Werk geändert werden müsse. Im Einvernehmen mit Sonnleithner unterzog nun Treitschke den Text einer wesentlichen Umgestaltung. Der erste Akt wurde in einen freien Hofraum verlegt. Marzellinens Arie und das erste Duett wechselten den Platz; das erste Finale wurde umgeändert und von einem neugedichteten Dialog eingeleitet. Im zweiten Akt erhielt Florestan eine neue Arie, das Melodram wurde (wahrscheinlich) erst jetzt eingefügt, und die letzte erweiterte und fast durchgehend neu komponierte Szene spielte fortan nicht im Kerker, sondern auf dem Platz vor dem Gefängnis. Neben vielem anderen änderte Beethoven auch die Leonoren-Arie und gab ihr eine neue Einleitung. Das sind im wesentlichen die Eingriffe, durch die der „Fidelio“ seine endgültige und heute bekannte Gestalt erhielt. Die straffere Führung der dramatischen Handlung ist unverkennbar, aber um manches Musikalische in der ersten Fassung ist es — wie Dr. Priegers Neuausgabe der ursprünglichen „Leonore“ zeigt — außerordentlich schade.

Beethoven kam mit der Arbeit nur langsam vorwärts, und die Aufführung verzögerte sich bis ins Frühjahr (23. Mai 1814). „Ich versichere Sie, lieber Treitschke, die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone.“ Aber der Erfolg trat nun endlich ein: „Fidelio“ war für die Bühne gerettet. Umlauff dirigierte hinter Beethovens Rücken, der um diese Zeit kaum noch etwas hörte. Der Beifall war groß und stieg mit jeder Vorstellung. Auch die nächste Spielzeit wurde wieder mit „Fidelio“ eröffnet.

Mit Erlaubnis des Wegwelser-Verlages, Berlin, Volksverband der Bücherfreunde entnommen aus: Leopold Schmidt, Beethoven, Werke und Leben.



---

## **Hauptbahnhofswirtschaft**

**HANNOVER** Fernsprecher 3 08 32

### **Ausschank von Städt. Lagerbier**

Lindener Aktien-Bräu  
Münchener Löwenbräu  
Original Pilsner

Vorzügliche Küche                      Reichhaltige Speisekarte  
Mittagessen von 11,30 Uhr bis 15,00 Uhr  
Weine erster Firmen                      Eigene Konditorei

# BRUCKS

eingestellt auf  
Geschmack u. Gediegenheit

Lavesstraße 1  
am Thielenplatz

# PELZE

# GEBR. HAUJERS

## Betten- und Wäsche-Fabrik

Ältestes und größtes Spezialgeschäft. Schmiedestr. 30

# STÄDTISCHE BÜHNEN HANNOVER / OPERNHHAUS

Anfang 19 $\frac{1}{2}$  Ende 21 $\frac{1}{4}$

Mittwoch, den 13. November 1929 / 2. Reihe 7. Vorst.

Fernsprecher 20573 und 21981

# FIDELIO

Oper in zwei Aufzügen von Beethoven.  
Text nach Bouilly von Sonnleithner und Treitschke.

Don Fernando, Minister  
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses  
Florestan, ein Gefangener  
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio  
Rokko, Kerkermeister  
Wilhelm Patsche  
Josef Correck  
Adolf Lußmann  
Fanni Wahrmann-Schöllinger  
Wilhelm Rabot

Marzeline, seine Tochter  
Jaquino, Pförtner  
Hauptmann  
Gefangener  
Gefangener  
Mathilde Schuh  
Georg Baldszun  
Arthur Schreiber  
Bruno Rössel  
Otto Fillmar

### Opernhaus.

Donnerstag, 14. Nov., 19 $\frac{1}{2}$  Uhr: Schwanda  
der Duddackpfeifer  
Freitag, 15. Nov., 19 $\frac{1}{2}$  Uhr: Die verkaufte Braut  
Sonntag, 16. Nov., 19 $\frac{1}{2}$  Uhr: Hoffmanns Erzählungen

Musikalische Leitung: Arno Grau. Regie: Hans Winkelmann.

Chöre: Georg Thiele.

Bühnen-Skizzen: Karl Dannemann.

Technisch-dekorative Einrichtung: Friedrich Kranich Kostüme: Herm. Ebert.

Keine Pause.

### Schauspielhaus.

Donnerstag, 14. Nov., 20 Uhr: Amphitryon von Molière  
Freitag, 15. Nov., 20 Uhr: Romeo und Julia  
Sonntag, 16. Nov., 20 Uhr: Arm wie eine Kirchenmaus

Während der Pausen in den Erfrischungsräumen reichhaltiges kaltes Büfett und gute Getränke. Vorausbestellungen erwünscht.

## Die schönsten Stoffe

bei

# KOOPMANN

SEIDE  
WOLLE  
SAMT

Zu vermieten durch das  
Städtische Reklameamt  
Prinzenstraße 5  
Fernsprecher 3 34 07 u. 2 69 45

**WIR VERMIETEN**

**ZU WERBEZWECKEN**

REKLAMEUHREN

BEL. REKLAMESÄULEN

STRASSENWEGWEISER

PLAKATSÄULEN

HALTESTELLENSÄULEN

PROGRAMM DER  
STÄDT. BÜHNEN

USW.

**STÄDT. REKLAMEAMT**

PRINZENSTRASSE 5 FERNRUF <sup>2 69 45</sup>  
<sub>3 34 07</sub>

Fortsetzung von Seite 4

strömungen und Ideen dar; zugleich erfüllt es einen praktischen Zweck: Jährlich wird nun eine große Zahl von Schulmusikern und jungen Privatmusiklehrern staatlich examiniert; es fehlte aber bisher noch ein Buch, in welchem unter allgemeinen Gesichtspunkten zusammengefaßt ist, was man sich etwa als Wissensgebiet des Prüfungsfaches „Pädagogik“ vorzustellen hat. Dies ist mit Preußners Buch nun geschehen, indem zugleich der Sinn dieser staatlichen Prüfungen selbst tiefer begründet wird und seine Beziehungen zu den in unserer Zeit so wichtig gewordenen Ideen und Zielen der Musikpädagogik findet. Es ist ein Handbuch der musikpädagogischen Grundideen, das selbstverständlich nicht nur jedes Mitglied einer Prüfungskommission und jeder auf heutigem Boden stehende Pädagoge, sondern auch jeder Studierende des Musiklehrerberufs kennen muß.

Das Wichtigwerden der Musikpädagogik wird zuerst betrachtet: die ersten Anregungen aus dem Geiste der Romantik werden fixiert; die aus der Romantik entspringende Musikwissenschaft wird bezüglich ihrer ersten anregenden Bedeutung für den Musikerziehungsgedanken betrachtet; der Uebergang von der allgemeinen „kunstpädagogischen Bewegung“ zu den Gedanken der auf neue erhöhte Aktivität eingestellten „Arbeitsschule“ wird in seiner Bedeutung für die tiefere Erfassung der musikpädagogischen Prinzipien aufgezeigt. Aus dem Begreifen der Möglichkeiten einer aktivierten, nicht ästhetisch bildenden Musikerziehung, die ihren eigentlichen Wert im Prozeß der musikalischen Erarbeitung selbst sieht, ergibt sich dann notwendig die Einreihung der Musikpädagogik in die Totalität des Erziehungsgedankens und die gleichwertige Einordnung der Musik in das System der Unterrichtsfächer. Dies bezeichnet schon die Grundlagen der heute bestimmenden Einstellung, die sowohl in der Bewegung der Jugend, wie auch in den Reformen des Staates zum Ausdruck kommt und von beiden gestützt wird. Diese verschiedenen Motive unserer Zeit werden dann unter dem gemeinsamen Nenner des Gemeinschaftsgedankens zusammengefaßt, durch welchen die Bedeutung der Musik in der strengen Erfassung ihres Begriffs entscheidend erhöht wird. „Die leitende Idee ist die Idee der Gemeinschaft, ihr innerster Ausdruck der Prozeß der Arbeit, ihre Organisation trifft der Staat.“ Musikerziehung im Sinne der „Arbeitsschule“ ist Gemeinschaftserziehung; Musik selbst wird als sozialer Faktor begriffen. — Eine neue Forderung vom Menschen unserer Zeit schafft eine neue Wertigkeit der Musik. So werden auch die wissenschaftlichen Grundlagen der Pädagogik problematisch; die übliche Aesthetik. Als einseitige Wertlehre von der Schönheit, muß versagen, weder die Totalität der zur Musik sich wendenden Menschen, noch die Totalität der musikalischen Wertigkeit ist durch sie zu erfassen. Eine neue Aesthetik in der Form einer direkten Musiklehre, die zugleich dem Gemeinschaftsgedanken korrespondiert, ist notwendig. Als Ideal dieser neuen Lehre wird die Verbindung der „Angewandten Aesthetik“ Mersmanns mit der Unterrichtspraxis Jödes hingestellt, wobei im Mittelpunkt eine organische Melodielehre stehen wird und die Stützung nach der Seite der Pädagogik als Wissenschaft hin andererseits durch eine tiefgefaßte „Musikpsychologie“ erfolgen muß. Die Bezüge bisheriger psychologischer Forschung, ferner der Sprangerschen Strukturlehre, der Typenlehre, der experimentellen Pädagogik, der Begabungsprüfungen zur Musikpädagogik werden skizziert. — Zugleich aber werden auch die Grenzen der Wissenschaft betont, die Gefahren der Bewußtheit für den Pädagogen und der Bewußtmachung im Unterricht aufgezeigt. Selbstverständlich hebt sich die romantische Antithese von Gefühl und Verstand auf,

durch welche der Musik ein zu einseitiger Boden zugewiesen worden war. Synthetisch zusammengeschlossen sind beide Kräfte in der Schöpferischeit der Phantasie; sie ist die Grundmaterie des Musikalischen, das Material der Pädagogik, das der Lehrende durch eine besondere Uebungsform schulen wird: durch die aktive Variation eines Gegebenen, durch eine Form der Schöpferischeit also, die sich auf dem Boden gemeinschaftlicher Verbindlichkeit aufbaut. Das aktive Moment der Phantasie stellt sich als einheitliche Form des Schöpferischen gegen alle möglichen Typen, die man feststellen könnte. Der neu und streng gefaßte Begriff der Phantasie stellt gleichsam die zielbestimmende Einheitsidee dar, der gegenüber sich die Vielheit der Typen auflöst. Zum verstehenden, psychologisch orientierten Wissen um Lern- und Begabungstypen gehört die pädagogische Haltung des „Wachsenlassens“, diese aber wird reguliert durch die Einstellung auf die Einheitlichkeit des Schöpferischen. So zielt das tiefste Prinzip der Musikpädagogik aus dem Geiste der Musik heraus selbst über das Individuelle hinweg zur Idee des Gemeinschaftlichen. Als entscheidendes „Wissen“ bleibt diese Zielhaftigkeit bestimmend für die Arbeitsweise und die Idealität der Musikpädagogik; sie stellt das „Führen“ organisch neben das „Wachsenlassen“; sie bestimmt zuletzt die „Musikstruktur“ unserer Zeit: die Eingliederung des Individuums in die Gemeinschaft, die Idealität des „Volkhaften“, die Bedeutung einer im weitesten Sinne im Volksmäßigen verhafteten Kunstlebendigkeit. — So baut dieses Buch alle Momente der Musikpädagogik und ihrer Entwicklung in die Gesamtidee ein und zwingt auch den Leser in die Gemeinschaft, zwingt ihn zum mindesten zu einer grundsätzlichen Besinnung auf die Struktur unserer Zeit und deren tragende Ideen.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.) im „Melos“ VIII. 5/6.

## Die Hannoversche Oper im Urteil ihrer Komponisten

ERMANNNO WOLF-FERRARI

Es ist mir eine Freude, mich über die Städtischen Bühnen in Hannover, auszusprechen. Hätte ich nur die richtigen Worte zur Verfügung!

An die Oper in Hannover knüpfen sich mir entzückende Erinnerungen. Ich habe ein Bild von Vornehmheit und Klarheit davon lebendig in mir, das von der harmonischen Persönlichkeit Prof. Krasselts auf Alles um ihn strahlt: Oben auf der Bühne, bei den feinen Sängern, in den klaren Bühnenbildern, unten im Orchester, das so kristallinisch durchsichtig im Klange spielt.

Ein Geist der Liebe, der wirklichen Liebe zur Kunst weht über das Ganze. Und das Publikum harmonisiert schön zu dieser silbernen Art. Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll. Es ist, als ob jegliche Rohheit (in dieser Zeit!) dort unbekannt wäre, und alles noch unbefleckt sei. Ich werde die Aufführung meines „Sly“ nie vergessen, und hoffe nicht zum letzten Male in Hannover gewesen zu sein.

\*

## IGNAZ LILIEN

Es freut mich, diese Gelegenheit zu ergreifen, um zu sagen, wie sehr ich beglückt war, in Hannover meine „Beatrys“ zuerst aufgeführt zu sehen. — Die warme künstlerische Begeisterung, mit der an diesem Institute die immer ernste und schwere Arbeit geleistet wird, muß jeden Künstler erfreuen. — Das wundervolle Orchester, die Sänger, angeführt durch die unermüdlichen und liebevollen Leiter, haben auf mich einen unvergeßlichen Eindruck gemacht.

\*

## HUGO KAUN

Die Wege des schaffenden Künstlers sind nicht mit Rosen bestreut: Entbehrungen, Not und — am tiefsten wirkend! — seelische Depressionen begleiten die meisten, sofern nicht Fortuna an ihrer Wiege stand, auf ihrem Lebenswege. Darf ich hier daran erinnern, daß Bruckner, der herrliche Meister, 52 Jahre alt war, als er zum ersten Male eine seiner gigantischen Symphonien hörte? Weiß das Publikum, das heute atemlos seinen Wunderwerken lauscht, daß der bescheidene, nur seiner Kunst lebende Meister, durch sein Lebenswerk kaum seine einfachsten Bedürfnisse decken konnte? —

Da ist es dann immer ein Sonnenstrahl, der düsteres Gewölk durchbricht, wenn ein ernst um das Höchste Ringender Teilnahme und aufrichtige Würdigung bei gleichgesinnten Kollegen findet, so daß sie mit aller Hingabe sich für ihn einsetzen. — Auf meinem Lebenswege bedeutet die Aufführung meiner Oper „Menandra“ in Hannover einen dieser „Sonnenstrahlen“, ja, einen Höhepunkt für mich. Die Aufführung war schlechthin vollendet, getragen von einer unerhörten inneren Anteilnahme, die sich auch in den Leistungen der Solisten, des Chores und des herrlichen Orchesters ausdrückte. —

Wahrlich, Hannover kann stolz auf seine Oper sein, und ich denke mit Dankbarkeit an die Tage zurück, die ich dort verleben durfte.

\*

## FRANZ SCHREKER

Die Aufführung meiner Oper „Die Gezeichneten“ in Hannover ist, in der seltenen Uebereinstimmung des Musikalischen mit der Szene, nicht nur eine der besten, die von dem Werk je stattgefunden haben, sondern schlechthin eine vorbildliche und vollendete Vorstellung, die dem künstlerischen und technischen Ensemble der Hannoveraner Bühne zur größten Ehre gereicht.

## JOSEPH GUSTAV MRACZEK

Glücklich der Autor, dem eine Ur- oder Erstaufführung an den Städtischen Bühnen zu Hannover beschieden ist. Bewunderungswürdig, wie es die künstlerische Leitung versteht, alle beteiligten Kräfte für ein Werk zu gewinnen. Es wird bis ins Kleinste gefeilt und gearbeitet. Alles schafft am Werk und vorbildlich durchgearbeitet kommt es zur Aufführung. Das schöne Verhältnis zwischen Leitung und den Künstlern wirkt überaus wohlthuend auf den um sein Werk besorgten Autor, der alle seine Wünsche nicht nur erfüllt, sondern vielfach übertroffen sieht. Mit inniger Dankbarkeit gedenke ich der Uraufführung meiner Oper „Herrn Dürers Bild“ (Madonna am Wiesenzaun) in Hannover.

## WALTER BRAUNFELS

Die Oper in Hannover gehört zu denjenigen Bühnen, bei deren Arbeit man in gleicher Weise sachlichen Eifer wie künstlerischen Gestaltungstrieb in harmonischer Vereinigung bemerken kann. Ich hatte darum an der von größtem Brio beseelten Aufführung meines „Don Gil“ in Hannover die größte Freude und einen Eindruck, den ich nie vergessen werde.

Aus dem Almanach der Städt. Bühnen Hannover 1929, der außer reichem Bildschmuck eine Anzahl literarischer Beiträge zum „Gegenwartstheater“ enthält. Zu haben im Opernhaus, an den Theater-Kassen und im Buchhandel zum Preise von 1.— Mk.

# M I T T E I L U N G

19. Oktober 1929

## OPERNHAUS

Erstaufführung

### **Schwanda der Dudelsackpfeifer**

**Volksooper in 2 Akten (5 Bildern) v. Jaromir Weinberger**

Musikalische Leitung:  
Rudolf Krasselt

Regie:  
Hans Winkelmann



Photo: Städt. Bühnen

„Der Barbier von Sevilla“

Paul Wiesendanger / Willy Paul

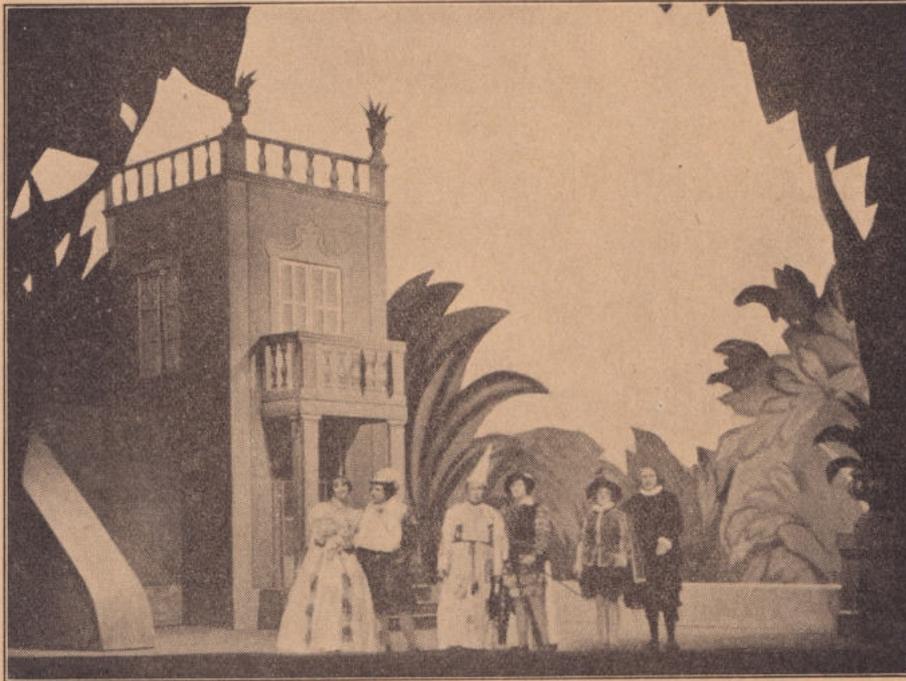


Photo: Städt. Bühnen

„Don Gil von den grünen Hosen“  
III. Akt

Regie: Hans Winkelmann

Bühnenbild: Leo Pasetti-München

ZARTE BISKUITS

*Bahlsen*



**KEKS-FABRIK A.G.  
HANNOVER**

**LEIBNIZ-  
KEKS**

**FEINE GEBÄCKMISCHUNGEN**

**SCHOKOLADEN UND ERFRISCHUNGSWAFFELN**