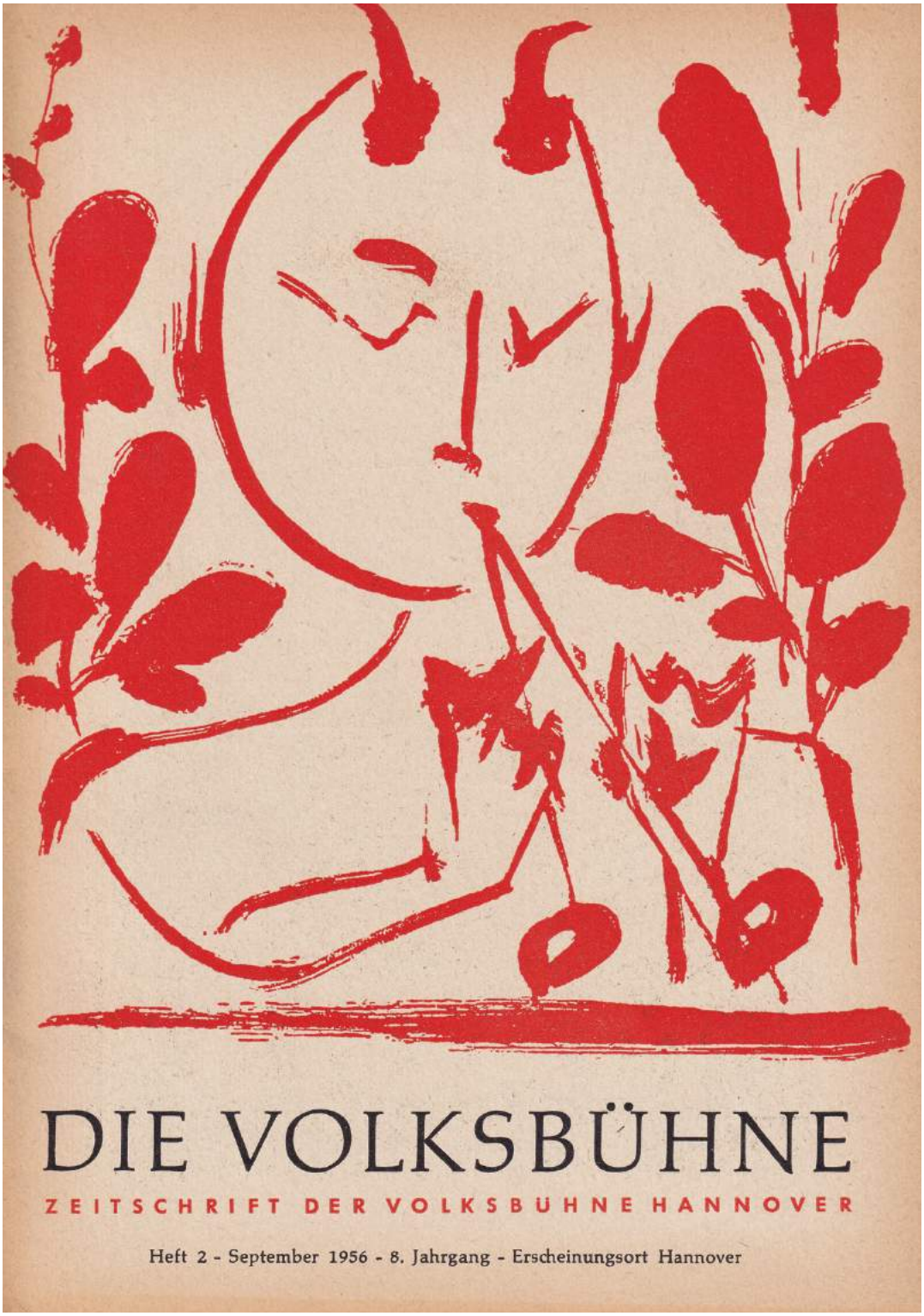


Auch wir kannten ein Lampenfieber: das Vorstimmen des Orchesters etwa oder das Hochziehen des eisernen Vorhangs, das sich unter geheimnisvollen Klingelzeichen vollzog.

Und dann endlich begannen zwei oder drei Stunden der Verzauberung, der Entrückung aus dem Alltag.

Dank, alter guter vierter Rang! Mögest auch Du wieder erstehen!

Claus Harms

Heute wollen wir Ihnen in unserer Reihe *Wir vom Archiv* eine ganz besondere Ausgabe der Mitgliederzeitschrift Die Volksbühne aus dem Jahr 1950 vorstellen – und komplett aufzeigen.

Thematisch im Mittelpunkt stand die Wiedereröffnung des Opernhauses in Hannover.

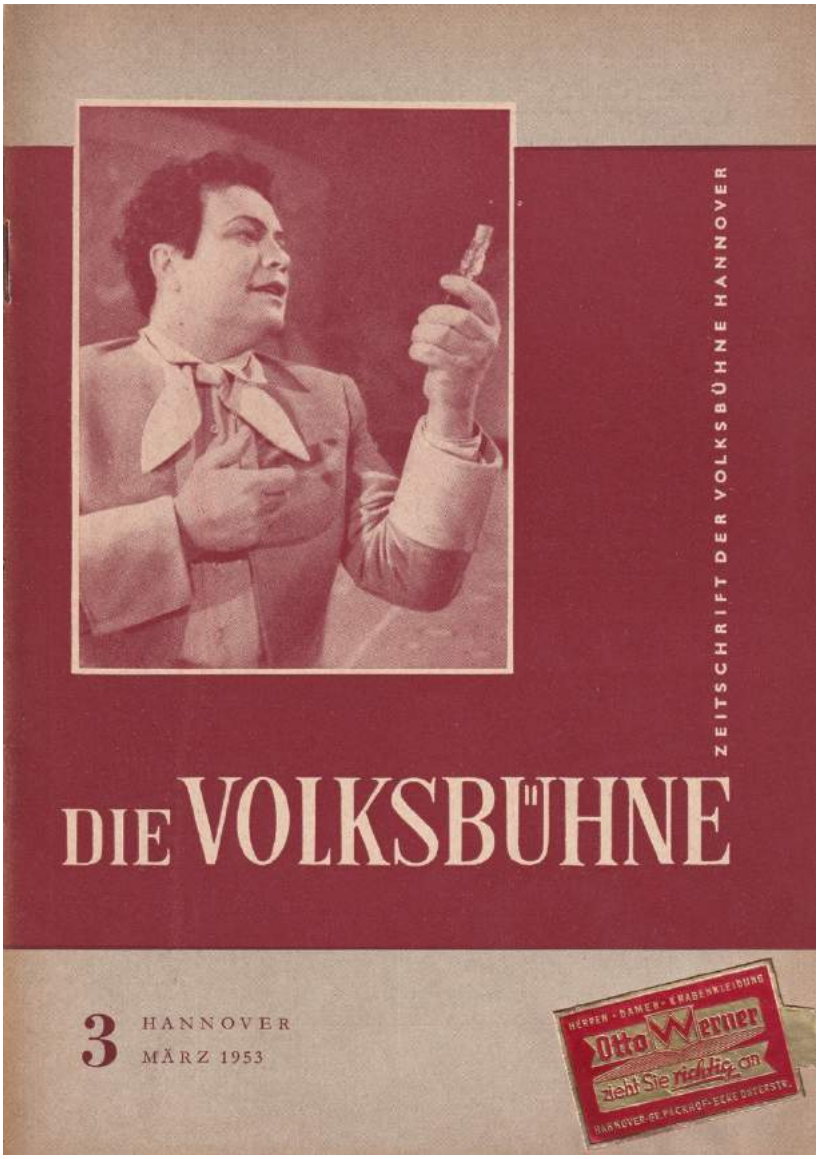
Der Verein Die Volksbühne wurde bereits 1922 gegründet – 1933 verboten die Nationalsozialisten die Organisation – und 1949 neu gegründet.

Das Ziel der Volksbühne war es, den Mitgliedern – gegen einen geringen Mitgliedsbeitrag – Theaterbesuche zu ermäßigten Eintrittspreisen zu ermöglichen. Gerade wichtig in einer Zeit, in der sich weite Teile der Bevölkerung den Besuch von Kultureinrichtungen nicht leisten konnten.

In den 1920er Jahren gründeten sich in kurzer Zeit gleich drei Organisationen in Hannover, die ähnliche Ziele verfolgten: Deutsche Bühne, Bühnenvolksbund und Freie Volksbühne.

Zeitweise hatte die Volksbühne Hannover stolze 20.000 Mitglieder – und übte so auch einen beträchtlichen kulturpolitischen Einfluss aus. Die von ihr herausgegebene Zeitschrift *Die Volksbühne. Zeitschrift der Volksbühne Hannover* wurde zu einem streitbaren Forum für das kulturelle Leben in Hannover.

Zum Ende der Spielzeit 1994/95 wurde die Herausgabe der Theatermitteilungen eingestellt – zwei Jahre später die Geschäftsstelle aufgegeben.



Die Zeitschrift *Die Volksbühne* erschien monatlich – in den besten Jahren in einer Auflage von stolzen 16.000 Exemplaren.

Die Nähe zum Theater und die Ernsthaftigkeit der kritischen Berichterstattung zeigt sich auch in Nummer 14.

Die *Volksbühne* berichtete über die Jahre nicht nur über Aufführungen in der Oper oder im Ballhof – so wurden etwa auch Inszenierungen der Landesbühne besprochen.

Unter der Überschrift *Kritischer Rundblick* gab es ebenso Besprechungen zum Theater in Göttingen, Braunschweig, Oldenburg, Celle und Wilhelmshaven.

Für *Die Volksbühne* schrieben damals bekannte Journalisten – Claus Harms – oder oft auch ehemalige Dramaturgen der Theater – Johann Frerking.

Reich sind die Themenfelder – Schallplattenbesprechungen, Blick hinter die Kulissen, Künstlerinnen- und Künstlerporträts, Konzertbesprechungen, Festivals, Bucherscheinungen, Gedichte, Würdigungen, Ausstellungsbesprechungen …

Das Register zum 6. Jahrgang – 1954 belegt es beispielhaft:

Register
zum 6. Jahrgang der Zeitschrift „Die Volksbühne"

Heft			Seite
	Theater		
	DAS THEATER IM WANDEL DER ZEITEN	Margot Berthold	
3	1. Ursprung des Theaters		93
4	2. Das Theater der Griechen und Römer		140
5	3. Das Theater des Mittelalters		187
6	4. Das Theater der Renaissance		229
7	5. Das englische Theater der elisabethanischen Zeit		265
8	6. Die deutschen Wandertruppen bis zur Neuberin		309
9	7. Die Anfänge der Oper und das barocke Hoftheater		347
10	8. Das Theater der Goethezeit		377
11	9. Das Theater der Goethezeit (Fortsetzung)		413
12	10. Das moderne Theater		454
1	Geniale Üppigkeit und heiliger Zorn Gedanken zum neuen Spielplan des hann. Schauspiels	Reimar Hollmann	5
1	Die Ruhr-Festspiele 1954	Werner Schumann	22
1	Theater in Frankreich Jean Villars Theater des Volkes	Gerhard Weber	30
4	Theater für alle – Theater ohne Krise	Harry Buckwitz	119
6	Notstand der deutschen Dramatik	Claus Helmut Drese	220
6	Theaterstudien in Mailand	Gerhard Weber	224
9	Der Menschheit große Gegenstände Zum 150. Todestag Friedrich Schillers	Reimar Hollmann	327
11	Unerschöpfliches Erlebnis Theater	Thomas Mann	399
11	Niemand wird mit halber Seele geboren Notwendige Bemerkungen zu zeitgemäßen Mißverständnissen um das Theater	Reimar Hollmann	401
12	Das Theater der Freien Volksbühne Berlin	G. K.	444
12	Die Entwicklung des Zürcher Schauspielhauses	Karlheinz Streibing	448
	Musik		
1	Volksbühne und „Neue Musik" Folgerungen aus dem Besuch des Volksbühnentages 1954 Stuttgart und der „Woche für Neue Musik" am Hessischen Rundfunk in Frankfurt	Osmar Schönrock	15
1	Die Sensation von Bayreuth 1954 Wieland Wagners Neuinszenierung der Oper „Tannhäuser"	Erich Limmert	25
2	Rückblick auf das Bundessängerfest	Erich Limmert	64
2	Wohin steuert die Neue Musik? Bemerkungen zu den Kranichsteiner Musikwochen	Gerhard Weber	68
3	Über Musik	Paul Claudel	99
3	Der neue Konzertwinter beginnt Vorschau auf die Konzerte der Volksbühne 1954/55	Erich Limmert	101
3	Aus dem Musikleben: Hindemith und Pfitzner im ersten Opernhaus-Konzert	Erich Limmert	104
	Ludwig Hölscher im ersten Niedersachsenkonzert	Erich Limmert	105

Heft			Seite
4	Öffnet Euch der Musik	Romain Rolland	152
4	Aus dem Musikleben: Die Volksbühne und die neue Musik	Erich Limmert	154
	„Das Lied der Erde" Erstaufführung von Mahlers Meisterwerk in Hannover	Erich Limmert	155
	Von Richard Strauß bis Rolf Liebermann 3. Abonnementskonzert im Opernhaus	Erich Limmert	155
5	Aus dem Musikleben: Deutungen der russischen Musik Eine musikalische Vortragsreihe der Volksbühne im Amerika-Haus	S. C.	195
	Bruckners f-moll-Messe in der Volksbühne	Erich Limmert	196
	3. Abonnements-Konzert des Niedersachsenorchesters	Erich Limmert	198
7	Aus dem Musikleben: Erfolgreiches Konzert in der Volksbühne Gastspiel des Stuttgarter Kammer-Orchesters	Erich Limmert	275
	Franz Konwitschny dirigierte im IV. Opernhaus-Konzert	Erich Limmert	276
8	Aus dem Musikleben: Hartmanns „Sechste" und Martin Violinkonzert Neue Werke in Konzerten des Opernhauses und der Volksbühne	Erich Limmert	317
9	Aus dem Musikleben: Volksbühnen-Konzert mit Hindemith und Honegger	Erich Limmert	352
	7. Opernhaus-Konzert mit Leopold Ludwig	Erich Limmert	352
	Niedersachsen-Konzert mit Detlev Kraus	Erich Limmert	353
10	Begegnung mit der Musik Das nächste Volksbühnenkonzert Paul Hindemiths Requiem „Als Flieder jüngst mir im Garten blüht"	Erich Limmert	385
	Händels „Dettinger Te Deum"	Erich Limmert	388
11	Aus dem Musikleben: Oratorien-Abend der Volksbühne Hannoversche Erstaufführung des Hindemith-Requiems	Erich Limmert	420
	Die Münchener Philharmoniker in der Volksbühne	Erich Limmert	421
	Das letzte Abonnements-Konzert im Opernhaus	Erich Limmert	421
12	Fünf Jahre Volksbühnen-Konzerte – Ein Rückblick	Osmar Schönrock	431
12	Erneuerer des musikalischen Theaters Carl Orff 60 Jahre alt	Erich Limmert	437

Schauspielbesprechungen

1	Die ersten Neueinstudierungen „Clavigo" und „Kabale und Liebe"	Reimar Hollmann	6
1	Frank Wedekind und sein „Liebestrank"	Johann Frerking	9
2	„Clavigo" ohne Sturm und Drang Goethes Jugendwerk im Ballhof von Streibing neu inszeniert	Reimar Hollmann	41
2	Schiller – ein wohltemperierter Feuerkopf? „Kabale und Liebe" als zweite Klassiker-Aufführung im Ballhof	Reimar Hollmann	45
2	Wedekinds „Liebestrank" im Ballhof	Johann Frerking	49
2	Federico Garcia Lorca Die Aufführung von „Bernarda Albas Haus"	Karlheinz Streibing	56
3	Shakespeares „Macbeth"	Aug. Wilh. v. Schlegel	83
4	„Die Caine war ihr Schicksal"	Kps.	125
4	Shakespeares „Macbeth" im Opernhaus	Johann Frerking	126

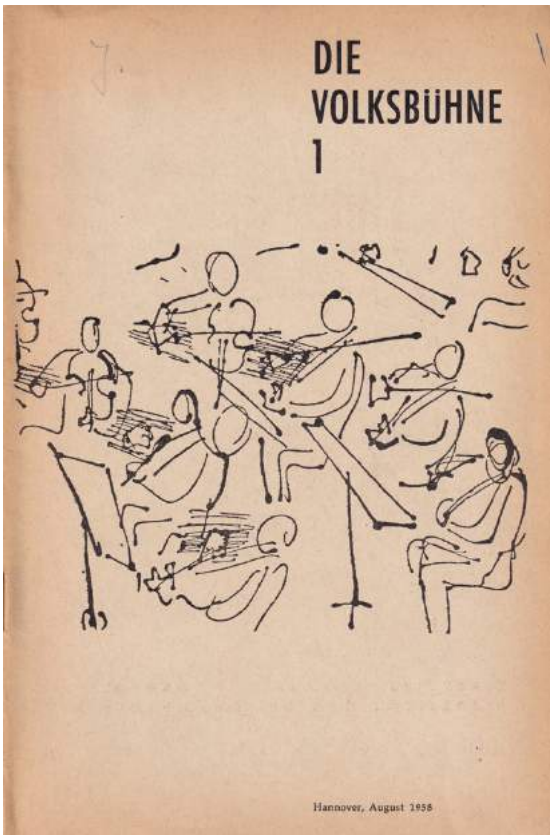
Heft			Seite
5	Queeg oder die Flucht in den Soldatenstand Hans Bauer inszenierte im Ballhof Hermann Wouks „Meuterei auf der Caine"	Reimar Hollmann	168
5	„Bernarda Albas Haus" — der erste Lorca im Ballhof	Johann Frerking	173
5	Lorca und die „negativen" Phänomene	Gustaf Albert Mulach	176
5	Alle die zaudern, werden brennen Arthur Millers „Hexenjagd" als nächste Erstaufführung im Ballhof	Reimar Hollmann	184
7	Sokrates muß immer wieder vor Gericht Gedanken nach der Begegnung mit Arthur Millers „Hexenjagd"	Reimar Hollmann	247
7	Georg Kaisers „Kolportage" im Ballhof	Gerd Schulte	252
7	Nestroy — Philosoph ohne System	Gerhard F. Hering	257
8	Optimistische Philosophie vom Weltuntergang Nestroys „Lumpacivagabundus" im Opernhaus neu inszeniert	Reimar Hollmann	289
8	August Strindberg und sein „Traumspiel" zur bevorstehenden Aufführung im Ballhof	Johann Frerking	304
9	Strindbergs „Traumspiel" im Ballhof	Johann Frerking	339
9	Nördliche Kühle und südliche Heiterkeit Hebbel und Shakespeare in Aufführungen der Landesbühne-Süd		
	Hebbels „Maria Magdalena"	Reimar Hollmann	342
	Shakespeares „Zwei Herren aus Verona"	Reimar Hollmann	343
11	Shaws Komödie „Kapitän Brassbounds Bekehrung" Erstaufführung im Ballhof	Johann Frerking	408

Opernbesprechungen

1	„Boris Godunow" — Symbol des Schicksals	Heinrich Sievers	12
1	Die Sensation von Bayreuth 1954 Wieland Wagners Neuinszenierung der Oper „Tannhäuser"	Erich Limmert	25
2	„Boris Godunow"	Heinrich Sievers	39
2	Der Ausdruck ergötzlichster Ironie vor der Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte"	Gerhard Schulz-Rehden	59
3	Ein Fest des Geistes und der Sinne Mozarts „Cosi fan tutte"	Gerhard Schulz-Rehden	87
4	„Apollo und Hyazinth"	Heinrich Sievers	135
5	Die geistige Welt Peter Tschaikowskys Zur Aufführung der Oper „Eugen Onegin"	Heinrich Sievers	180
6	Mystik und Dramatik im Tanz Erster Ballettabend der Oper unter Yvonne Georgi	Helmut Wilhelm	182
6	Alter schützt vor Torheit nicht Donizettis komische Oper „Don Pasquale"	Heinrich Sievers	216
7	Armer Rigoletto Verdis Oper im Haus an der Georgstraße	Heinrich Sievers	255
8	Alban Berg und die Oper „Wozzeck"	Walter Hapke	297
9	Richard Wagner „Die Walküre", Hinweise	Walter Hapke	334
9	„Wozzeck"	Heinrich Sievers	337
10	„Die Walküre"	Heinrich Sievers	368
10	Gedanken über den zweiten Tanzabend im hannoverschen Opernhaus	Ernst Drolinvaux	370

Heft			Seite
	Hannoversche Künstlerporträts		
2	Eva Köhrer	Hans Jürgen Weber	51
3	Karl Heinz Pelser	Hans Jürgen Weber	91
4	Christa Ludwig	Claus Harms	137
5	Sonja Karzau	Carola Eckert	193
6	Gottfried Weiße	Heinz Hakemeyer	218
7	Robert Dietl	Carola Eckert	260
8	Ruth-Margret Pütz	Heinz Hakemeyer	295
9	Reinhard Brox	Christian Paulus	345
10	Yvonne Georgi	Erich Limmert	373
11	Ernst Richter	Heinz Hakemeyer	411
	Verschiedenes		
1	Johann Frerking, ein Siebziger		3
2	Das sind wir anderer Meinung! Ein Wort zu den Theaterneubauten	Osmar Schönrock	61
3	Staatliche Theaterpolitik und Volksbühne	Heino Küster	79
4	Aus „Eine Tür steht offen“	Tilla Durieux	144
4	Nerven-Spitzen	Aribert Wäscher	146
4	Ein Abend, der Vertrauen schaffte! Der Vorstand der Volksbühne Hannover diskutierte mit der Jugend	jot	148
6	Mitgliederversammlung der Volksbühne Hannover		212
6	Über den Schauspieler (1945)	Paul Wegener	233
7	Wir brauchen ein neues Schauspielhaus	Willy Lanzke	263
7	Der Bundespräsident als Gast der Freien Volksbühne Berlin		268
7	Kleine Anweisung, um großen Ärger zu vermeiden		270
8	Julius Bab	Hans Knudsen	287
8	Zum 65. Geburtstag Heinz Hilperts am 1. 3. 1955	Gerhard Weber	313
9	Gefahren für die Volksbühne	Willy Lanzke	331
10	Dem Nationaldünkel mitten ins Herz Der 70 jährige Fritz von Unruh — Dichter und Rufer seiner Zeit	Reimar Hollmann	363
10	Leitfaden für Polemiken	Alfred Polgar	379
10	Nicht nur sein: werden! Einiges über und für den Schauspielernachwuchs	Hansi Kessler	381
11	Die Beitragserhöhung war nicht zu umgehen		406
11	Das Licht in der Finsternis	Werner Schumann	418
12	Das Böse richten durch die gute Tat Gedenkblatt für Walter Hasenclever	Reimar Hollmann	440

Wunderbar sind gerade in den 1950er Jahren die Titelgestaltungen. Oft werden einzelne Künstler auf dem Umschlag und dann im Heft ausführlich vorgestellt – und nicht nur die bekannteren finden Platz – wie etwa Oskar Kokoschka in Heft 12, im Juli 1958 – sondern oft auch Künstler der Stadt, die zeitgleich mit einer Galerieausstellung präsent sind.



Der 10. Jahrgang – 1958 – wird auf dem Umschlag mit einer Zeichnung des französischen Künstlers Raoul Dufy eröffnet. Im 1. Heft sind weitere Arbeiten zu finden.

Am Ende der jeweiligen Ausgaben werden die Künstlerinnen und Künstler ausführlicher auf einer ganzen und eigenen Seite vorgestellt – und auch die Werke im Heft besprochen. Eine weitere Qualität der Volksbühne.

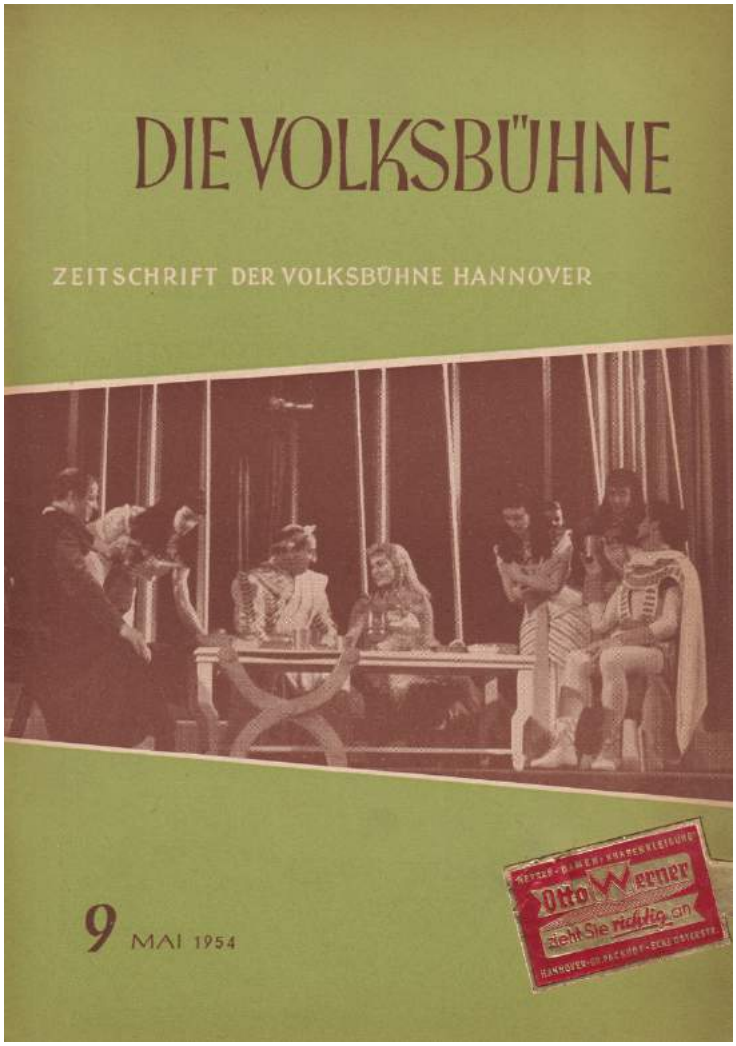
Autor dieser analytischen Texte ist oft der Buchhändler und Pädagoge Hans Boulboullé (1912-1983).

In diesem Heft aus dem August 1958 gibt aus auf Seite 27 einen Hinweis auf die kommende Spielzeit 1958/59 und eine – für uns wichtige – kurze Zusammenfassung der Ziele der Volksbühne:

Sie hat vornehmlich drei Aufgaben: 1. Durch Pflichtvorstellungen mir regelmäßigem Platzwechsel breiten Besucherschichten den Theater- und Konzertbesuch zu einem niedrigen, einheitlichen Beitrag möglich zu machen. 2. Besonders zum Verständnis zeitgenössischer dramatischer und musikalischer Werke beizutragen. 3. Das Theater- und Konzerterlebnis durch Vorträge und Diskussionen und durch die Herausgabe einer Zeitschrift vorzubereiten und zu vertiefen.

Gerade diese Zeitgenossenschaft macht die Ausgaben der Volksbühne für uns zu einer wichtigen Quelle.

Die Zeitschriften sind – nicht nur für uns – ein großer Schatz – der noch gehoben werden muss!



DIE VOLKSBÜHNE

ZEITSCHRIFT DER VOLKSBÜHNE HANNOVER

NUMMER 14

ZUR ERÖFFNUNG DES OPERNHAUSES

1. DEZEMBER 1950

Die neuen VW Transporter

DER LIEFERWAGEN . . .

der Kleinbus und der Kombi – die idealen Nutzfahrzeuge: ganz modern, robust, unglaublich genügsam und mit fast unbegrenzten Verwendungsmöglichkeiten

General-Vertretung: BISCHOFF & HAMEL

Hildesheimer Straße 13 + Telefon 6 38 44/45

DIE VOLKSBÜHNE

ZEITSCHRIFT DER VOLKSBÜHNE HANNOVER

INHALTSVERZEICHNIS:

1	Geleitworte	
8	Johann Frerking:	Unser altes Theater I
12	Werner Schumann:	Lütje Lagen
15	Claus Harms:	Künstlerporträt Kurt Söhnlein
18	Hans Joachim Werbke:	Gespräch mit den neuen Opernkräften
22	Manfred Jenke:	Vom Galeriegebäude ins große Haus
24	Claus Harms:	„Sturm" auf den vierten Rang
26	Osmar Schönrock:	Dank an das Galeriegebäude
29	Walter Hapke:	Richard Straußens „Rosenkavalier"
32	Carl Werckshagen:	Schillers „Don Carlos"
35	Reimar Hollmann:	Camus und der „Belagerungszustand"
41	Reimar Hollmann:	G. B. Shaw zum Gedenken
45	Kritischer Rundblick	

GELEITWORTE

für die Festschrift der Volksbühne Hannover
zur Eröffnung des Opernhauses am 1. Dezember 1950

RICHARD VOIGT, niedersächsischer Kultusminister

Die Landeshauptstadt Hannover hat ihr im Oktober 1943 zerstörtes Opernhaus wieder erstehen lassen und damit eines der schönsten klassizistischen Theatergebäude Deutschlands vor dem völligen Untergang gerettet. Vor fast einem Jahrhundert wurde das damalige Hoftheater seiner Bestimmung übergeben, und in diesem Zeitraum ist das architektonische Meisterstück des Georg Laves immer ein Musentempel von hohem künstlerischem Rang gewesen.

Diese Tatsache einer großen Tradition verpflichtet für die Zukunft: auf der einen Seite die Künstler zu restloser Hingabe für das große Überlieferte und das kommende Neue in der theatralischen Kunst — auf der anderen Seite das Publikum zu lebhaftester Anteilnahme an dem neuen Haus und seinen Kräften und zu stets bereitem Aufgeschlossensein für das Bühnenschaffen unserer Dichter und Komponisten.

In den ungeheuren gesellschaftlichen Umschichtungen der letzten Jahrzehnte ist vieles verlorengegangen, was einstmals sichere Basis für das Erleben und Genießen des Theaters war. Es gilt, neue Blickpunkte zu erobern, neue Maßstäbe zu gewinnen. In dieser Erziehungsarbeit zum Theater ist die Volksbühne Hannover einer der wichtigsten Garanten. Ihre immer schon erfreulich große Mitgliederzahl hat das hannoversche Theaterleben stets tragen und sichern helfen, und wenn sie jetzt mit berechtigtem Stolz auf 20 000 Mitglieder hinweisen kann, so wird das erneut zur Erhaltung unseres Kulturtheaters beitragen. Darüber hinaus noch — und alle bisherigen Anzeichen sprechen erfreulich für solches Streben — wird ihre Erziehungsarbeit den Verlust unserer Generation an künstlerischem Überblick ausgleichen, die besten Kräfte ihres Mitgliederbestandes aktivieren, die Jugend für das Theater gewinnen und neuem Schaffen den Weg bereiten müssen.

Mit einer solchen in die Zukunft weisenden Arbeit kann die Volksbühne dem Hannoverschen Theater zum wichtigsten Mitarbeiter werden. Daß diese Zusammenarbeit beiden Teilen zum Segen gereichen und das Schreckenswort „Theaterkrise" für immer verscheuchen möge, ist mein herzlichster Wunsch zur Eröffnung des wiedererstandenen Opernhauses.

WILHELM WEBER, Oberbürgermeister der Hauptstadt Hannover

Im nächsten Jahr rundet sich das erste Jahrhundert seit der Eröffnung des Opernhauses am 1. September 1852. Vor nicht allzulanger Zeit galt derjenige, der den Zeitpunkt des 100jährigen Bestehens des schönen Lavesbaues als Tag der Wiedereröffnung des aus den Trümmern erstandenen Hauses zu nennen wagte, als ein unverbesserlicher Optimist. Dennoch ist das, was zunächst unwahrscheinlich schien, Wirklichkeit geworden. Die Oper öffnet bereits fast ein Jahr früher wieder ihre Pforten.

Wir sind überzeugt, daß vor allem die Mitglieder und Freunde der Volksbühne, die man mit Recht zu den treuesten Anhängern unserer Bühnen zählen kann, das begrüßen werden; denn sie haben in ihrer überwiegenden Mehrheit dem Theater auch in den Zeiten die Treue gehalten, als der Besuch der Oper in Herrenhausen für viele von ihnen mit langen und zeitraubenden Wegen und mit anderen Schwierigkeiten verbunden war, abgesehen von der Ungunst der Behelfsbühne, mit der sie sich abzufinden hatten. Bei ihnen stand das Bühnenerlebnis selbst im Vordergrund, um dessentwillen sie bereit waren, auch Unannehmlichkeiten in Kauf zu nehmen und auf das Raumerlebnis eines festlichen Zuschauerhauses zu verzichten. Als dann aber die Pläne zum Wiederaufbau des Lavesbaues heranreiften und ihre Verwirklichung in greifbare Nähe rückte, da setzte sich die Volksbühne mit erfreulicher Hingabe für den Wiederaufbau des Hauses ein. Als es galt, die Mittel für die Verwirklichung dieses Vorhabens zu beschaffen, faßte sie den Plan, durch eine Tombola ihr Teil dazu beizutragen. Sie nahm damit eine Riesenarbeit auf sich; aber diese Arbeit war der Mühe wert, und der Erfolg hat sie reichlich gelohnt. Er führte außerdem dazu, daß eine zweite Tombola in Hannover veranstaltet wurde. Das finanzielle Ergebnis hat den für den Wiederaufbau erforderlichen Männern manche ernste Sorge abgenommen.

Ich glaube, daß alle, denen das Schicksal unserer Oper, des wertvollsten Baudenkmals unserer Stadt, am Herzen lag, der Volksbühne hierfür dankbar sind. Der schönste Lohn für ihre Hilfsbereitschaft und ihre Verbundenheit mit der Oper sei jedoch das neue alte Haus selbst, in dem sich, so hoffen wir, die künstlerische Arbeit zu voller Blüte entfalten und den Theaterfreunden noch manches tiefe Erlebnis vermitteln wird. Es wird uns stets ein besonderes Anliegen sein, unserer Volksbühne, einer der größten Organisationen der Theaterbesucher in Deutschland, die Wege zur Teilnahme ihrer Mitglieder am hannoverschen Theaterleben zu ebnen.

KARL WIECHERT, Oberstadtdirektor

Nach mehr als siebenjähriger Pause wird das Opernhaus an der Georgstraße jetzt wieder allabendlich das Ziel vieler Einwohner und Besucher der Stadt Hannover sein. Es wird wieder erfüllt sein von dem geheimnisvollen und festlichen Zauber, der ein Theatererlebnis umgibt. Seine Eröffnung nach dem Wiederaufbau ist ein bedeutsamer Abschnitt im kulturellen Leben, der zugleich, so hoffen wir, der Beginn einer kräftigen Aufwärtsentwicklung sein wird.

Als das Haus am 26. Juli 1943 durch unzählige Brandbomben zerstört wurde, hatte Hannover nicht nur den Verlust des wohl bedeutendsten und schönsten Bauwerks, das uns einer der größten hannoverschen Baumeister und Städtebauer, Georg Ludwig Laves, hinterlassen hatte, zu beklagen, sondern hatte damit auch seinen kulturellen Mittelpunkt eingebüßt. Wenn auch die Oper ein neues Heim im Galeriegebäude gefunden hatte, in dem sie trotz großer technischer und künstlerischer Schwierigkeiten ihre Arbeit fortsetzte, so war es dennoch nur ein unbefriedigender Notbehelf. Die Lage des Galeriegebäudes und seine Raumwirkung konnten keinen, auch nur annähernd ausreichenden Ersatz für den Lavesbau bieten. Es war deshalb eine zwingende Notwendigkeit, das Opernhaus an der Georgstraße wieder aufzubauen, einmal, um der Oper wieder einen würdigen und ansprechenden, künstlerisch wie technisch befriedigenden Rahmen zu geben, zum anderen, um das wertvollste Baudenkmal in Hannover und weit über seine Grenzen hinaus zu erhalten oder wiederherzustellen. Erfreulicherweise war das möglich, weil es in seinem äußeren Bilde die schweren Jahre überdauert hatte.

Unter welchen Umständen es wieder erstand, scheint mir jedoch besonders bemerkenswert und erfreulich. Die Stadt, die es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben ansah, neben der kräftigen Förderung des Wohnungsbaues, des Schulbaues und der Verbesserung der Verkehrsverhältnisse auch den Aufbau der Kulturstätten zu verwirklichen, hätte es allein und auch mit der Hilfe des Landes nicht geschafft, dieses umfangreiche Vorhaben zu vollenden. Dank der tatkräftigen Mithilfe aller Freunde unseres Theaters und darüber hinaus aller Einwohner der Stadt ist es jedoch gelungen, durch eine Fülle von Spenden und die starke Beteiligung an den zwei Tombolen, von denen die erste von der Volksbühne und die zweite vom Ausschuß Kulturstättenaufbau in der Stadt Hannover veranstaltet wurde, das Opernhaus in einer für die Größe der Aufgabe überraschend kurzen Zeit wieder erstehen zu lassen. Damit ist der Wunsch der Hannoveraner, der in ihrer überwältigenden Hilfsbereitschaft zum Ausdruck kam, in Erfüllung gegangen. Es war notwendig, das Haus möglichst schnell wieder bespielbar zu machen, und man mußte sich deshalb zu einem Wiederaufbau in mehreren Abschnitten entschließen. Dadurch wurden die technischen und auch die

künstlerischen Probleme für die Bauleute wesentlich vergrößert. Dennoch haben sie ihre Aufgabe pünktlich zu dem festgesetzten Termin gelöst.

Zweifellos hängt der Erfolg eines Theaters in erster Linie von den Leistungen seines Ensembles ab. Wesentlich wird dieser Erfolg aber auch davon bestimmt, ob der Theaterbau durch seine architektonische Gestaltung das Kunsterlebnis zu fördern im Stande ist. Beim Wiederaufbau des Opernhauses, bei dem in das von klassizistischem Geist geprägte Äußere ein neues Theater hineingebaut werden mußte, dürfte eine Lösung gefunden sein, die die in sie gesetzten Erwartungen auf das beste erfüllen wird. Erstmalig wurde hier eine Bühnengestaltung verwirklicht, die durch das Hineintragen der Vorgänge auf der Bühne in den Zuschauerraum eine besonders enge Verbindung zwischen Schauspielern und Zuschauern herstellt und beide Gruppen zu einer Erlebnisgemeinschaft zusammenschließt.

Wir gehen deshalb mit großen Hoffnungen in dem wiedererstandenen Hause in die neue Spielzeit. Es ist unser Wunsch, daß die Wiedereröffnung der Auftakt zu einer neuen Blüte unseres Theaters sei, zur Freude der mit ihrem Theater so eng verbundenen Einwohner unserer Stadt Hannover und der vielen Gäste, die von auswärts zu uns kommen.

KURT EHRHARDT, Chefintendant der Städtischen Bühnen

Während meines Engagements an den Barnay-Bühnen in Breslau in den Jahren 1926/29 lernte ich zum ersten Male die Volksbühne als bedeutende Theaterbesucher-Organisation und stärkste Stütze eines Theaters kennen. Das weit gespannte künstlerische Anliegen der Barnayschen Bühnen konnte nur durch die zuverlässige Folgebereitschaft der Volksbühne verwirklicht werden. Als ich nach dem letzten Krieg die Leitung des Städtischen Schauspiels übernahm, war mir klar, daß ich — wenn meine Arbeit eine wahrhaft künstlerische sein sollte — mich auf eine ähnliche Organisation würde stützen müssen. Die hannoversche Volksbühne hat in wenigen Jahren einen unerhörten Aufschwung genommen und liegt mit ihrer Mitgliederzahl an der Spitze aller derartigen Besucher-Organisationen in Westdeutschland. In den künstlerisch und wirtschaftlich kritischsten Zeiten hat die Leitung der Volksbühne unserem Theater unverbrüchliche Treue gehalten, und wenn das Theater Hannovers ein künstlerisch eigenwilliges und bestimmtes Gesicht haben sollte, so weiß ich, daß jedes wirkliche Wagnis nur möglich war, weil die Volksbühne sich begeistert für alles dichterisch Wertvolle einsetzte. Dafür muß ihr Dank gesagt werden. Ich tue es gern in diesem Augenblick, wo mit der Wiedereröffnung des Opernhauses in der Georgstraße für den Aufstieg der Städtischen Bühnen zweifellos ein Wendepunkt gekommen ist.

WILLY LANZKE, 1. Vorsitzender der Volksbühne Hannover

Die Volksbühne Hannover hat mit lebhaftestem Anteil alle Bestrebungen für den Wiederaufbau unserer hannoverschen Theater verfolgt. Als sie sich 1949 mit der dringenden Bitte an den Rat und die Verwaltung der Hauptstadt wandte, das ausgebrannte Opernhaus in einem möglichst kurz bemessenen Zeitraum wieder aufzubauen, gab es freilich nur wenige Hannoveraner, die an eine Verwirklichung der schon bestehenden Aufbaupläne in etwa Jahresfrist glaubten. Auch bei uns bestand kaum ein solcher Optimismus. Gerade deshalb aber stellte sich die Volksbühne die Frage, wie sie selbst zu einem Motor ihrer Hoffnungen werden könnte. Die ideelle Unterstützung der Neubaubestrebungen genügte uns nicht. Wichtiger schien es noch, ein Beispiel zu geben für die praktische Verwirklichung. So entstand ein großer Plan.

Am ersten Tage des Jahres 1950 eröffnete die Volksbühne vor dem ruinenhaften Laves-Bau eine Tombola zu Gunsten des Aufbaufonds. Sie hatte einen ungeahnten Erfolg. Der Theaterbau am Rathenauplatz stand von nun an wirklich im Mittelpunkt des öffentlichen Bewußtseins. Aber die Volksbühne Hannover stellte sich noch eine andere Aufgabe. Sie hatte versprochen, dem neuen Theater eine große Zahl aufnahmebereiter Besucher zuzuführen. Das Versprechen wurde gehalten. Wir freuen uns, daß die Volksbühne in diesem Jahre eines großen und festlichen Ereignisses in der langen Theatergeschichte und im Neuaufbau Hannovers 20 000 ständige Besucher den Städtischen Bühnen zuführen kann. Hannovers Bühnen kennen vor allem dank der Volksbühne keine Besuchersorgen mehr.

Dieser Beitrag der Volksbühne entstammte einem wachen Gewissen für den kulturellen Aufbau unserer Stadt. Daß der Appell an die weiten Bevölkerungsschichten einen so starken Widerhall auslöste, und die Hannoveraner selbst Hand anlegten, um das Werk zu fördern, kann wohl auch einer späteren Zeit als Beweis für den wieder lebendig gewordenen Willen zur Kunst und zu einem Dasein über die bloßen materiellen Bezirke hinaus gelten.

So begrüßt die Volksbühne Hannover mit ehrlicher Freude den neu erstandenen Bau des großen Baumeisters Laves. Das ein Jahrhundert alte Theaterhaus, das nach einer langen, schweren und notvollen Zeit zu neuem Leben wiedererwacht ist, soll — so wünschen wir — als wirkliches Volkstheater seine Pforten weit öffnen. Aus Trümmern ringsum erwuchs es neu, lebensbejahend, zukunftsfroh! Es dient der Freude und der Menschlichkeit; es ist eine Verheißung gegen Lebensangst, Herzensträgheit und gegen die zerstörerischen Mächte in und außer uns. Mag die neue Form von jenem Geist erfüllt werden, der mithilft, auch die geistigen und seelischen Trümmer durch das tiefe Erlebnis echter Kunst zu überwinden.

REINER MINTEN, Intendant der Städtischen Oper

Wenn, wie wir alle hoffen, am 30. November im wiedererbauten Opernhaus die erste Vorstellung über die Bühne gehen wird, ist es selbstverständlich, daß unsere Gedanken den Weg zurückgehen, der 1945 im Galeriegebäude Herrenhausen begann und der heute schon der hannoverschen Theatergeschichte angehört. Bei diesem Rückblick ist es mir aber eine Ehrenpflicht, der großen Mitarbeit der hannoverschen Volksbühne zu gedenken, die Freuden und Leiden mit uns geteilt hat und der die hannoversche Oper zu einem großen Teil dankbar sein muß für ihre Errettung und Erhaltung. Im Opernhaus haben inzwischen die ersten Orchesterproben zu unser aller Freude ergeben, daß die akustischen Belange sehr günstig stehen. Damit ist die wichtigste Voraussetzung geschaffen, daß in diesem Hause das musikalische Theater den bedeutenden Platz im Kulturleben der Stadt Hannover behaupten kann, den es ein Jahrhundert lang innegehabt hat.

UNSER ALTES THEATER

Geschichte und Geschichten von der Entstehung bis heute

JOHANN FRERKING

I. WIE DAS HAUS GEBAUT WORDEN IST

Das alte, vom Herzog Ernst August gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts erbaute Schloßtheater an der Leinstraße hatte eine kurze, hohe Blütezeit gehabt; sie hatte begonnen im Januar 1689, als Agostino Steffani das neue Bühnenhaus mit der Festoper „Henrico Leone" eröffnete, und war abgelaufen, als Georg Friedrich Händel um Johannis 1712 den Kapellmeisterstab niederlegte und kontraktbrüchig nach England ging. Damals hatte Aurora von Königsmarck das Theater in einem Brief an die Königin von Schweden als „das goldene Haus" gerühmt, und andere vielgereiste Kenner hatten es „von deutschen Opernhäusern das schönste", ja, „das beste von ganz Europa" genannt, das nicht einmal „dem Opernhause bei den Thuillerien" nachstehe.

Um das Jahr 1840 aber war das Haus, das außer Parkett und Parterre vier Ränge und 1300 Plätze hatte, nach wechselnden Schicksalen und allerlei Umbauten im Innern den Anforderungen der Zeit nicht mehr gewachsen. In einem Brief vom 24. Dezember 1842 an den König Ernst August wird dieser mit besonderem Hinweis auf die mangelnde Feuersicherheit des alten Hauses gebeten, „sofort ein neues Theater erbauen zu lassen". Im April 1843 erhielt der Oberbaurat Georg Ludwig Laves den Auftrag, Pläne und Kostenanschläge für ein neues, von den Schloßbauten abgesondertes Theater auszuarbeiten. Der Brand des Berliner Opernhauses im gleichen Jahr steigerte die Dringlichkeit des Vorhabens.

König und Hof brachten zunächst Plätze in der Nähe des Schlosses, im vormals von Altenschen Garten an der Leine gegenüber dem Archiv und am Friedrichswall auf der Stelle des heutigen Kestnermuseums, in Vorschlag, aber Laves, dem die Erweiterung der Stadt nach Nordosten, über die Georgstraße hinaus, am Herzen lag, setzte sich nachdrücklich für den Platz auf dem Windmühlenberge ein, wo über den seit langem als Eiskeller benutzten Kasematten der alten Sparrenberg-Bastion die Mühle stand, und erhielt im Juni 1844 die Genehmigung des Königs. Das Gelände wurde im Herbst dieses Jahres für 18 000 Rthler Crt. in bar und Ersatzstellung für die Eiskeller von der Stadt an die Krone abgetreten. Der König bestimmte den Einbau eines Konzertsaals, lehnte aber die Anlage größerer Restaurations- und Festräume ab.

Der daraufhin eingesetzten Hoftheaterbaukommission wurde Laves zunächst nur als „Techniker" ohne Stimmrecht beigeordnet; es bedurfte einer Beschwerde beim König, diese unsachliche und kränkende ministerielle Anordnung zu Gunsten des Mannes abzuändern, der nach der

Instruktion „als Dirigent und erster Techniker und damit als erster d. h. eigentlicher und wirklicher Baumeister“ angesehen werden sollte. Mit der speziellen Leitung der Bauarbeiten wurde Hofbaumeister Molthan beauftragt und ihm der Hofbaukondukteur Tramm zur Hilfe beigegeben.

Nachdem die Stadt die Eiskeller hatte abbrechen, den Stadtgraben zuschütten und das Gelände hatte ebnen lassen, wurde im Juli 1845 mit dem Bau begonnen. Er hat sieben Jahre in Anspruch genommen und alles in allem 639 135 Taler gekostet, gegenüber einem Voranschlag von 580 000 Talern. Zur Zeit seiner Vollendung war er im Grundriß der größte Theaterbau Deutschlands.

II. ERÖFFNUNGSFEIERN UND SPIELBEGINN

Die feierliche Einweihung war zuerst auf den 5. Juni 1852, den Geburtstag des Königs, angesetzt; da aber Ernst August am 18. November 1851 gestorben war, wurde der Termin fallen gelassen.

Am 27. Juni 1852 fand die letzte Vorstellung im alten Schloßtheater statt, das unmittelbar danach abgerissen worden ist. Der 1789 von Johann Heinrich Ramberg gemalte Hauptvorhang wurde als ehrwürdige Reliquie in das neue Haus übernommen und „an beiden Seiten um drei Fuß durch Draperie, auch oben und unten durch Draperie und Gras- und Blumenmalerei“ so vergrößert, daß er den Maßen des Bühnenausschnitts

Das Königliche Hoftheater.

wieder entsprach. Er ist als ein Wahrzeichen des alten, großen Herkommens und als eins der Lieblings-Erinnerungsstücke aller Hannoveraner, nach einer vorübergehenden Pensionierung während der Zeit von 1896 bis 1918, im Gebrauch geblieben, bis er 1943 das Schicksal des Hauses geteilt hat.

Am 8. Mai 1852 ist zuerst der Konzertsaal des neuen Hauses in Gegenwart König Georgs V. und seiner Familie mit einem Festkonzert eingeweiht worden. Beethovens fünfte Symphonie erklang als die erste Musik im Hause; die gerade in Hannover gastierende berühmte Sängerin Henriette Sontag sang Arien von Donizetti und Händel und mehrere Lieder.

Dieser Konzertsaal, um dessentwillen vornehmlich Ernst August die Maße des Hauses um ein Drittel über die des Schloßtheaters hatte hinaufsetzen lassen, lag an der Nordseite und hatte 750 Plätze. Er erwies sich bald als zu klein und kam allmählich außer Gebrauch; zum letzten Mal ist er am 2. Januar 1879 benutzt worden; bei einem Umbau des Innern wurde er 1894 aufgeteilt.

Am 1. September 1852 wurde auch das Theater mit einer Festvorstellung eröffnet. Baron August Convay v. Waterford-Perglaß, seit 1841 Hoftheaterdirektor, hatte ein allegorisches Festspiel „Natur und Kunst" verfaßt, das von dem seit 1830 hier als Kapellmeister wirkenden Dr. Heinrich Marschner in Musik gesetzt war und nach dem Zeugnis des getreuen Theaterarztes und Theater-Chronisten Dr. Taberger „einen ebenso überraschenden als prachtvollen und genußreichen Eindruck machte." Dem vom Komponisten dirigierten Spiel folgte Goethes „Torquato Tasso", mit Carl Devrient als Tasso, Ludwig Gabillon als Herzog, den Demoisellen Thate und Baumeister als Prinzessin und Gräfin, Wilhelm Kaiser als Antonio. König und Königin, mit Hurra, Orchestertusch und Gesang empfangen, der Hofstaat, das Kabinett, die Gesandten nebst „vielen ausgezeichneten Fremden" wohnten der Aufführung bei.

Erster Intendant war der Kammerherr v. Malortie, Orchesterchef Graf Julius von Platen-Hallermund. Vom Solopersonal der Oper wurden nur vier ins neue Haus übernommen: die dramatische Sängerin Madeleine Nottes, die bis zu ihrem Tode 1860 einer der ersten Sterne und Lieblinge der Bühne geblieben ist, der Bariton Traugott Gey, der von 1828 bis 1863 in Hannover gewirkt hat, in jüngeren Jahren als der vielbewunderte Held der großen Marschner-Opern, „Vampyr", „Templer und Jüdin", „Hans Heiling", damals als „Papa Gey" vornehmlich Regisseur der Oper, der Tenorist Sowade und der Baßbuffo Ludwig Köllner, der vor allem wegen seiner besonderen Maskenkunst gerühmt wurde.

Im Schauspiel stand Carl Devrient, der von der Natur am reichsten und besten ausgestattete der drei Neffen des großen Ludwig, noch in seiner

besten Kraft und machte sehr energisch seinen Anspruch auf das „ Fach der guten Rollen" geltend. Noch zehn Jahre später, als er längst zu den schweren Helden- und Charakterrollen übergegangen war, hat er diesen Anspruch mit aller Deutlichkeit der Intendanz gegenüber vertreten: „... Überhaupt ist mindestens im höheren Drama jede Hauptrolle, wenn es keine jugendliche ist, die meine. So war es von jeher, so ist es und so muß es bleiben, solange ich die Ehre habe, dem hiesigen Institut anzugehören." Es gibt eine ganze Reihe echter Anekdoten, die von Carl Devrients Fahrigkeit und gelegentlicher Zerstreutheit, immer aber auch von seiner schnellen und witzigen Gabe, sich zu fassen und die Scharte geschickt auszuwetzen, Kunde geben. Eine der stärksten Leistungen des Ältergewordenen scheint der Lear gewesen zu sein; daneben werden einige Episodenrollen besonders rühmlich vermerkt, Macduff im „Macbeth", Mercutio in „Romeo und Julia", der Mohr im „Fiesco", Clarence in „Richard III", und es will etwas bedeuten, wenn ein so großer Künstler wie Joseph Joachim versichert, er habe die Szene des Oranien im „Egmont" in Carl Devrients Darstellung nie ohne Tränen sehen können.

Ein sehr tüchtiger Charakterspieler war Wilhelm Kaiser, zugleich Oberregisseur des Schauspiels; er ist der einzige Vertreter Hannovers unter den zwölf Ehrengästen gewesen, die Dingelstedt 1854 zu seinen in der Theatergeschichte berühmt gewordenen Münchener „Mustervorstellungen" zusammenlud. Der jugendliche Liebhaber Ludwig Gabillon wurde schon im nächsten Jahre von Laube ans Wiener Burgtheater geholt. Die Liebhaberin Marie Baumeister und die Heldenmutter und Anstandsdame Marie Stein waren um ihrer vorzüglichen Sprachkunst willen besonders beliebt; beide scheinen auch als Muster eindringlicher Schlichtheit in der Darstellung auf Ton und Niveau des Ensembles bedeutenden Einfluß geübt zu haben.

In ganz besonderem Ansehen aber standen die drei Vertreter des komischen Fachs: die komische Alte Nina Gned, in Hannover nur die „alte Gned" genannt, und die Komiker Rodnich von Lehmann und Julius Berend. Seit 1846 als jugendlicher Komiker und Tänzer dem Theater zugehörig, ist Berend hier der „alte Berend" geworden, hat alle Altersfeste unter dem Jubel des Publikums durchgefeiert und ist noch an seinem achtzigsten Geburtstag, am 20. Oktober 1900, als Vagabund Bertram aus der Bodenluke am Seil heruntergeklettert, freilich ängstlich geführt und betreut von seinem langjährigen Kumpan Robert, Sigismund Bollmann, mit dem zusammen er in die hannoversche Theaterlegende eingegangen ist: Berend und Bollmann, die lustigen Vagabunden, die den alten Possenonkel Gustav Raeder für Hannover unter die Klassiker versetzt haben.

(Wird fortgesetzt.)

LÜTJE LAGEN

Rund um den Musentempel der alten Hannoveraner

WERNER SCHUMANN

Der Freund der hannoverschen Theater findet in dem Anekdotenband „Lütje Lagen" von Werner Schumann (Richard-Beeck-Verlag, Hannover, 246 Seiten, Leinen DM 6.—) ein Kapitel „Lächelnder Musentempel". Der Tenor Albert Niemann, der Schauspieler Karl Devrient, der Statist Traugott Kühne, der Kulissenkater Saladin, der Komponist Felix Dräsecke, der Hofkapellmeister Heinrich Marschner, die Schauspielerin Fräulein Ellmenreich, der Heldentenor Anton Schott, die Sängerin Frau von Balas, der Intendant von Bronsart, der Hofkapellmeister Hans von Bülow, der Schauspieler Julius Berend, der Schauspieldirektor Rudolf lächeln uns aus einer sorgloseren Vergangenheit zu. Das Theater hat in Hannover lange den eigentlichen Mittelpunkt des geselligen und geistigen Lebens gebildet. Der Liebhaber der Theatergeschichte findet in diesem Buch viel Spaßiges und Originelles. „Lütje Lagen" nennt man bekanntlich in Hannover jenes Spezialgetränk, das aus einem Glas Lagerbier und aus einem Korn besteht: beides wird zugleich durch die durstige Kehle degossen, und so entsteht eine eigentümliche Mischung des Kühlen mit dem Kräftigen. Das Reservierte und das Deftige ergeben einen gutmütig spöttischen und oft hintergründigen Humor, wie er besonders in Niedersachsen gedeiht. Die Hannoveraner haben mit ihrer Meinung nie hinter dem Berge gehalten. Der Pfarrer von Limmer Jacobus Sackmann war ob seiner Grobheit berühmt, der wohltätige Hermann Wilhelm Bödecker machte sich über seine lieben Schäflein keine falschen Vorstellungen, Wilhelm Busch zog aus den peinlichsten Lagen noch eine tröstliche Sentenz. Die Anekdoten reichen bis in die Gegenwart, und ihre Sprache ist so treffend, daß dieses wahre Volksbuch vielen, die das Schmunzeln nicht verlernen wollen, gute Laune bescheren wird.

Richard Gerlach

*

BERUFSBERATUNG: HANS V. BÜLOW

In seiner Wohnung in der Königstraße trug sich Hans v. Bülow, der ebenso genial wie launisch war, wieder einmal mit Selbstmordgedanken. Da war es nicht geraten, ihm unter die Augen zu treten: sein Sarkasmus kannte dann keine Grenzen.

Zu so unguter Stunde also ließen sich ahnungslos und erwartungsvoll eine Mutter nebst Tochter bei ihm melden. Madame erhoffte von dem etwas säuerlich dreinblickenden Fräulein eine große Karriere als Sängerin. Bei welchem Künstler sie auch vorgesungen habe: jeder habe ihrer Tochter eine glänzende Zukunft auf dem Konzertpodium prophezeit.

Doch gerade diese Anmerkung brachte bei Bülow, der ohnehin übelgelaunt war, die Galle zum Überlaufen.

„Darf ich Ihnen einen Rat geben, meine Dame? Sie bringen Ihr Fräulein Tochter am nützlichsten in einem Kolonialwarengeschäft unter."

Die hoffnungsvolle Mama fiel aus allen Wolken. Bestürzt stotterte sie: „Aber, Herr Professor! Ich glaube wohl, mißgehört zu haben . . ."

„Durchaus nicht", vollendete Bülow mit kaltem Hohn.

„Da wäre Ihre Tochter wirklich am Platze. Sie hat große Rosinen im Kopfe — und die schönsten Mandeln im Halse!"

PHILOSOPHIE VORM OPERNHAUS: HEINRICH MARSCHNER

Die Treppe des alten Hoftheaters, die zur Terrasse vor dem Bühnenhause hinaufführte, war an milden Tagen vor und nach den Proben von plaudernden, rauchenden und lachenden Künstlern bevölkert.

Nur einer schloß sich ohne ersichtlichen Grund von der heiteren Gesellschaft aus. Die Hände in den Taschen seiner braunen Samtjacke vergraben, das schwarzgelockte Haupt gesenkt, schritt er vorüber, keinen der Kollegen auch nur eines Blickes würdigend.

„Da schauen Sie nur den W.!" machte jemand Heinrich Marschner auf den Tiefsinnigen aufmerksam, „wie ein griechischer Philosoph wandelt er dahin. Ich glaube, wir sind für ihn Luft."

Heinrich Marschner schien dies wenig zu imponieren. Er drehte ein wenig an der schmalen Nickelbrille und richtete seine schönen, tiefblauen Augen einen Augenblick prüfend auf den versonnen Schreitenden.

„Ja, Freund", urteilte er nachsichtig lächelnd, „die einen haben's, die andern spielen's uns nur vor. Wer den da so gehen sieht und nicht so gut kennt wie ich, der könnte wahrhaftig glauben, er spazierte wirklich in Gedanken!"

UNSER STAMMLICHTSPIELHAUS IST IM

HOCHHAUS

Goseriede / Telefon 21597

DAS HAUS DER GUTEN FILME

FÜR DAS ANSPRUCHSVOLLE FILMPUBLIKUM

TÄGL. 16.00, 18.30, 21.00. SONNTAGS AUCH 11.00 u. 14.00 UHR

ANZEIGER
Hannoversche Allgem
ZEITUNG
Hannoversche Allgemeine
ZEITUNG
Hannoversche Allgemeine
ZEITUNG
für alle
DIE EINE GEHALTVOLLE, SACHLICHE ZEITUNG ZU SCHAETZEN WISSEN

HANNOVERSCHE KÜNSTLER-PORTRÄTS

Eine zwanglose Folge von Begegnungen und Gesprächen

CLAUS HARMS

Aufn. Julius

Die Wiedereröffnung unseres Opernhauses gibt willkommenen Anlaß, der verdienstvollen Arbeit eines Mannes zu gedenken, zu dessen sympathischer Bescheidenheit es durchaus paßt, wenn er — obwohl an höchst verantwortungsvoller Stelle stehend — von seiner 25jährigen Zugehörigkeit zu den Städtischen Bühnen am 1. September d. Js. keinerlei Aufhebens gemacht hat. Es ist Kurt Söhnlein, Bühnenbildner und stellvertretender technischer Leiter. Er zeichnet auch für die Gesamt-Ausstattung der Eröffnungs - Premiere, des „Rosenkavalier", verantwortlich.

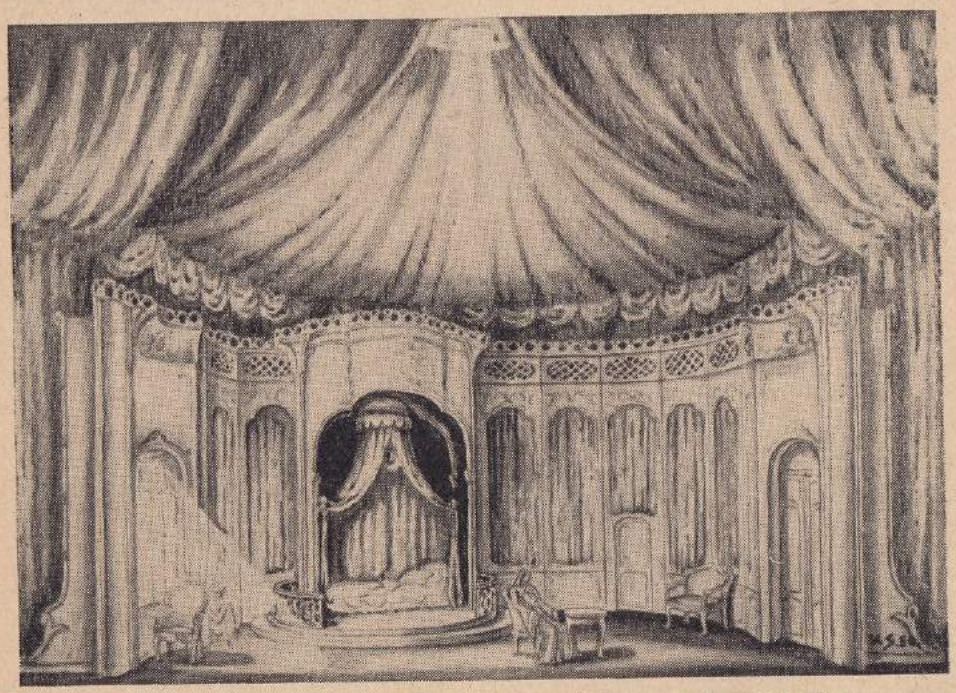
In seinem hellen, geräumigen Dienstzimmer, in dem man sich einer verwirrenden Fülle von Entwürfen, Kostümfigurinen, Plakaten und Photos gegenübersieht — nicht zu vergessen die verschiedenen Modellbühnen, die eine minutiös genaue Darstellung des Aufbaus der verschiedenen Akte im Kleinstformat darstellen — erzählt Söhnlein von dem teils harten, teils romantischen Weg, der ihn zum Theater führte.

Der gebürtige Wiesbadener hatte schon immer eine heimliche Liebe zu der Welt des gesteigerten Seins. Schon früh arbeitete er an Entwürfen und bastelte Dekorationen für sein kleines Puppentheater. Aber noch mehr fast lockte ihn das geheimnisvolle Reich der Musik. Söhnlein ist mit Recht stolz darauf, daß gründliche und langjährige theoretische und praktische Studien es ihm ermöglichen, seine künstlerischen Inspirationen nicht etwa nur aus dem Textbuch, sondern unmittelbar aus dem Klavier-Auszug zu schöpfen. — Es gab die üblichen Schwierigkeiten daheim, mit aller Gewalt wollte man ihn zum Kaufmann machen. Um des lieben

Friedens willen hielt er ein Jahr auf der Handelsakademie aus, dann aber kam der Krach. So stand er nach dem ersten Weltkrieg allein, ohne jede Unterstützung und mußte sich an den Kunstgewerbeschulen in Wiesbaden und München recht und schlecht durchbeißen.

Kurt Söhnlein verdankt seine ersten und entscheidenden Bühnen-Eindrücke den Wagner-Aufführungen des ehemaligen Wiesbadener Hoftheaters. Entschieden bekennt er sich als überzeugter Anhänger Wagners und besonders des Bayreuther Festspielgedankens. Mit unbeirrbarem Idealismus bezeichnet dieser sensible Kunst-Ästhet den höheren Sinn der Bühne als ein dem Alltag und damit den Modeströmungen entrücktes Fest, als einen Sammelpunkt musisch-kultischer Besinnung im antiken Sinn.

So erscheint es nur folgerichtig, wenn sich Söhnlein 1923 kurz entschlossen brieflich an Siegfried Wagner wandte und ihm eigene Arbeiten vorlegte. Mit dem Erfolg, daß er schon im nächsten Jahr als technischer Assistent der Bayreuther Festspiele erstmalig mit der Praxis des Theaters in Berührung kam. Die dortige Bekanntschaft mit dem späteren technischen Direktor des hannoverschen Opern- und Schauspielhauses, Friedrich Kranich, wurde für Söhnlein entscheidend. Neben der von nun an ständigen Verbundenheit mit Bayreuth — 1927 stattete er dort den „Tristan“ und 1930 den „Tannhäuser“ in der Pariser Fassung, unter Toscaninis musikalischer Leitung, aus — ging er mit Kranich zunächst nach Schwerin



Skizze zum „Rosenkavalier“: Das Boudoir der Hofmarschallin.

und gestaltete hier seine ersten selbständigen Bühnenbilder zu „Zauberflöte", Busonis „Turandot" — einem von ihm besonders geliebten Werk — und Schillers „Braut von Messina".

Seit 1925 ist Söhnlein ständig in Hannover tätig. In enger künstlerischer Zusammenarbeit mit Rudolf Krasselt und Hans Winckelmann zeichnete er 18 Jahre lang für die bildnerische Gestaltung fast aller Opern des Repertoires und eine große Zahl wesentlicher Neuheiten verantwortlich. Neben Wagner gehört Söhnleins besonderes Interesse, vom Malerischen und Musikalischen her, dem Gesamtwerk von Richard Strauß und Hans Pfitzner. Erinnerungen tauchen auf an Graeners „Schirin und Gertraude" und Wilhelm Kempffs „Fasnacht von Rottweil". — Auch im Schauspiel boten sich Söhnlein zahlreiche dankbare Aufgaben. Als einige der markantesten seien hier „Wallenstein" und „Tell", „Florian Geyer", Kolbenheyers „Gregor und Heinrich", die Dramen Bacmeisters und die beiden besten Inszenierungen Alfons Papes: „Kaufmann von Venedig" und „Pantalon und seine Söhne" genannt.

Die immer schwieriger werdende Lage der Theater im Verlauf des Krieges war für Söhnleins Ressort nur durch seine ungewöhnliche Befähigung zur Improvisation und seine genaue Kenntnis und Beherrschung des technischen Apparates zu meistern. Nur so etwa war es möglich, trotz dem Druck der Kriegsverhältnisse noch den gesamten „Ring" neu herauszubringen.

Die Wiedereröffnung einer Behelfsbühne bereits 14 Tage nach der Ausbombung des Opernhauses mit Hilfe eilig zusammengerafften Materials und durch Erstellung einer Einheits-Dekoration für zunächst drei Opern war zweifellos in erster Linie das Verdienst Söhnleins, auf dem zu jener Zeit die gesamte Last der Verantwortung für die komplizierte Technik des Theaterbetriebs lag.

Am Schluß unserer Unterhaltung hielt es Söhnlein für seine kollegiale Ehrenpflicht, in diesem Zusammenhang an die Verdienste des jungen, ungewöhnlich begabten Bühnenbildners Erwin Weiglsperger zu erinnern, der schon bald nach Kriegsausbruch fiel.

Agit FILMWERBE K.G.
A. GIRMANN & CO.
HANNOVER Bahnhofstraße 9 Haus Handelshof
Fernsprecher Nr. 2 31 17 und 2 35 68
Das führende Unternehmen Niedersachsens
für Film- und Diapositivwerbung.

NUMMER 13 UND DER SCHWARZE KATER

Gespräch mit den vier neuen Opernkräften

HANS JOACHIM WERBKE

Die erste Frage ging an den Pförtner des Opernhauses: „Ist Herr Dr. Klaiber, der neue Oberspielleiter der Oper, im Haus?" Erstaunter Aufblick: „Wann ist der mal nicht im Haus?"

Dr. Joachim Klaiber, mittelgroß, Brillenträger, prüfender Blick, bestätigt es: „Ich habe noch kaum ein Privatleben hier in Hannover, so hält mich die Arbeit in den Sielen. Proben zum Rosenkavalier, wissen Sie. Übrigens müssen wir die Opern unseres Repertoires, soweit wir sie in das neue Haus übernehmen, wieder durchproben und den Bedingungen der veränderten Bühne anpassen. ‚Ach ja, das neue Haus ...' Ich war zuletzt in Aachen. Dort hatten wir ein zerstörtes Haus, und es galt das Problem zu lösen, wie die Oper auf kleinstem Raum darstellbar sei. Ich bin sehr froh, daß mir nun hier, auf einer friedensmäßigen Bühne, andere, neue Aufgaben zufallen." — „Wie sind Sie mit den hannoverschen Kräften zufrieden?" — „Sehr. Weil sie außerordentlich interessiert mitgehen. Ich meine, die Oper unserer Tage steht und fällt mit den Darstellern. Die Zeiten sind endgültig vorüber, in denen Sänger, nur weil sie schöne Stimmen besaßen, zur Oper gingen. Der Opernsänger muß zugleich guter Schauspieler sein. Er muß eines wirklichen Rollenerlebnisses fähig sein. Darum betrachte ich es als meine eigentliche Aufgabe, den Schauspieler in den Sängern zu wecken, die mimischen Instinkte freizulegen." — „Das ist ja fast ein Programm!" — „Trotzdem will ich nicht so verstanden sein, daß ich von der Bühne herunter doziere. Im Gegenteil. Ich erstrebe im wesentlichen eine Wirkung von Mensch zu Mensch; ich suche eine Wechselbeziehung zwischen Bühne und Publikum herzustellen. Darum begrüße ich die Arbeit der Volksbühne. Sie ist ein wichtiger Bestandteil unseres Theaterlebens, — wenn sie ihre Arbeit ernst nimmt und wenn ihre Mitglieder nicht allein der verbilligten Eintrittspreise wegen zu uns kommen. Überhaupt bin ich überrascht, wie lebhaft die Anteilnahme, besonders auch der jungen Menschen, an dem Theater hier in Hannover ist. Ich habe in Herrenhausen erlebt, daß nach der Vorstellung immer wieder die Lieblings-

darsteller herausgerufen und sogar um Autogramme gebeten wurden. Wo gibt es das noch in andern Städten?" — Dr. Klaiber muß es wissen. Er kennt Lübeck, Stettin, war längere Zeit in Essen Oberspielleiter, ging mit Hans Rosbaud nach Straßburg, war im Landestheater Darmstadt und übernahm, nach einem unfreiwilligen Gastspiel als Soldat, nach dem Krieg als Intendant das Landestheater Kaiserslautern. Gastinszenierungen führten ihn nach Hamburg, Karlsruhe, Mainz, Mannheim und Stuttgart. Nebenbei bemerkt: er ist gebürtiger Stuttgarter. — „Haben Sie, Herr Dr. Klaiber, eine besondere Lieblingsoper?" — „Nein. So möchte ich das nicht spezifizieren. Ich liebe einerseits Mozart, andererseits die Moderne." — „Sie sagten vorhin, Sie hätten noch kaum ein Privatleben hier. Aber irgend ein hobby werden Sie vermutlich doch, vielleicht auch nur heimlich, haben?" — „Sie werden es nicht glauben: der Unterricht an der Akademie für Musik und Theater ist mein Steckenpferd, wenn man das so sagen darf." Dies war die Begegnung mit Dr. Joachim Klaiber. Als ich mich verabschiedete, fiel mein Blick auf die Nummer an seiner Zimmertür. Es war eine Dreizehn. Toi, toi, toi, dreimal schwarzer Kater!

A propos: schwarzer Kater. Ohne ihn ist Helene Bader, die schwarzhaarige Zwischenfachsängerin mit dem feurigen Spanierblick, nicht denkbar. Als sie noch am Staatstheater Karlsruhe engagiert war, heftete er sich an ihre Fersen. (Glückliches Tier!) Salzburg, Brünn und Gladbach-Rheydt waren die anderen Stationen Frau Baders. Sie erinnert sich mit Freuden der „Figaro"-Inszenierung Otto Falckenbergs in Salzburg und der Aufführung von Wolf-Ferraris Oper „Susannes Geheimnis", die ihre Lehrerin Bahr-Mildenburg in Szene setzte. Schauspiel-Unterricht hatte sie ferner bei Emmy Krüger; Gesang studierte sie an der Münchner Akademie und bei Maestro Muratti. „Darf ich Ihnen eine Zigarette anbieten?" — „Danke nein, ich muß meine Stimme schonen. Ich bin etwas erkältet, das feuchte, neblige Wetter habe ich wohl noch nicht ganz vertragen. Ich bin Münchnerin, also aus dem ‚feindlichen Ausland'. Meine Passion: Skilaufen." — Helene Bader spielt gern Klavier und begleitet oft, sich und andere. Zur Bühne drängte es sie schon als Kind, damals tanzte sie noch. Sie liebt die Italiener und Wagner. Und sie freut sich schon auf die Eröffnung des Opernhauses. Sie wird im „Rosenkavalier" die Marschallin sein.

Die beiden neu engagierten Sänger, Walter Schneemann und Theo Zilliken, traf ich in der Kantine. Vor einem Glas Bier. Schneemann zeigte darauf und meinte: „Unser Haussekt." Und zu mir gewandt: „Nicht zu viel schreiben." Schön, machen wir es kurz.

Walter Schneemann ist gebürtiger Magdeburger. Vier Jahre hat er dort auf der Bühne gestanden. Hannover ist für ihn das zweite Engagement. Er ist als lyrischer und jugendlicher Heldentenor verpflichtet. Im neuen

Haus wird er sich als Albert Herring vorstellen. (In Herrenhausen sang er ihn allerdings auch schon einige Male.) Die liebsten Komponisten sind ihm die Italiener. Seine Lieblingspartie: der Bajazzo. Der dunkelhaarige, mittelgroße, humorige Sänger mit der italienischen Tenorlage, den seine Kollegen frozzelnd „Herr Kammersänger" rufen, hat sich in Hannover, wie er sagt, sehr gut eingelebt. Er ist verheiratet. Seine These: „Jeder Bühnenangehörige müßte grundsätzlich verheiratet sein." Widerspruch bei den umsitzenden Kollegen. Walter Schneemann raucht gern Zigaretten. „Genau wie Caruso", sagt er. Er begründet seine Raucherpassion aber medizinisch. Malaria. Mit Dankbarkeit verweist er darauf, daß er bei Generalmusikdirektor Johannes Schüler in den richtigen Händen sei.

Helene Bader, Walter Schneemann, Theo Zilliken.

Zeichn. (2) Kaltenbach.

Theo Zilliken, der große, blonde lyrische Kavalierbariton, ist, was die Musik angeht, erblich belastet. Beide Eltern haben Gesang, die Mutter noch dazu Klavier studiert. Er stammt aus Cochem an der Mosel, hat sieben Semester an der Musikhochschule Köln bei Professor Glettenberg studiert und interessiert sich sehr für das Konzertfach. Auch als Oratoriensänger möchte er sich versuchen. Die Hannoveraner werden ihn in der Sylvesternacht in der „Fledermaus" zum ersten Mal hören können. Für moderne Opern ist er sehr aufgeschlossen. Aber: „Um sie ganz zu verstehen, will ich erst die alten Meister kennenlerne... Das ist eine Elementarlehre", sagt er. Bevor er ins Engagement nach Hannover kam, war auch er in München-Gladbach-Rheydt. „Haben Sie sich in Hannover schon eingelebt?" — „Offen gestanden, ich fühle mich noch etwas einsam und muß mich erst an die niedersächsische Atmosphäre gewöhnen." Nun, es wird ihm gelingen. Mit einem guten Glas Wein und einer guten Zigarre, seinen stillen Leidenschaften. „Aber, Herr Zilliken, ist das für Sie als Sänger nicht schädlich?" — „Mit Maß und Ziel ist nichts schädlich. Es regt an."

VOR UND NACH DER
Oper
EMPFEHLEN SICH:

DIE GONDEL
Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens –
berühmte Küche

GONDEL-BAR
Unser Mixer – ein Genie

OPERN-KONDITOREI
Ruhiger Aufenthalt – Spez.: Pasteten,
Theater-Platten, Pilsener Urquell

TERRASSENCAFÉ
Unterhaltungsmusik – Gute Küche
4/20 Herrenhäuser Pilsener DM 0,45

KLEINES RESTAURANT
Schnell-Imbiß – Gepflegte Biere

GEORGS·PALAST

OPERN-BESUCHER EINTRITTSFREI!

VOM GALERIEGEBÄUDE INS GROSSE HAUS

Technische und künstlerische Probleme waren zu lösen

MANFRED JENKE

625 Quadratmeter groß war die Bühne im alten Lavesbau, 180 Quadratmeter maß die Notbühne im Galeriegebäude, und wiederum 625 Quadratmeter umfaßt allein die jetzt fertiggestellte Bühnenfläche des Großen Hauses. Aber sie wird im zweiten Bauabschnitt noch wesentlich erweitert werden. Acht Meter hoch und zwölf Meter breit war früher die Bühnenöffnung. In den Jahren des Herrenhäuser Notbehelfs mußte man sich mit acht mal sieben Metern Bühnenrahmen begnügen. Jetzt, im neuen Hause an der Georgstraße, wird es möglich sein, die Bühnenöffnung beliebig zu verändern. Bei Interieurszenen wird man die Höhe von zehn Metern an auf jedes vom Bühnenbildner gewünschte Maß vermindern können, während die seitlich abschließenden Beleuchtertürme um jeweils drei Meter nach innen verschiebbar sind, so daß sich Vitriationsmöglichkeiten von vierzehn bis acht Meter Bühnenbreite ergeben.

Doch nicht allein das wird Regisseuren und Bühnenbildnern im Opernhaus künftig größere Bewegungsfreiheit gestatten. Das Spielgeschehen wird sich nicht nur auf der Hauptbühne, sondern auch auf seitlichen Vorbühnen entfalten, die den Zwischenraum Rang — Bühne mit in die Spielfläche einbeziehen. So ergibt sich ganz logisch der Fortfall des alten, starren Bühnenrahmens der Guckkastenbühne; und es ist nur eine Bestätigung des neuen Prinzips, wenn der große braunsamtene Hauptvorhang sich im Halbrund, der Linienführung des Zuschauerraumes angepaßt, ohne seitlich sichtbare Begrenzung bis dicht hinter die Ränge zieht. So sind beide Forderungen an einen modernen Theaterbau erfüllt: die Raumeinheit von Parkett und Rängen bleibt so weit wie möglich gewahrt, während die Einbeziehung des Zuschauers in das Bühnengeschehen nach Öffnen des Vorhanges um so eindringlicher geschieht, als der trennende Bühnenrahmen ja weggefallen ist. Aber hier ergibt sich schon die erste — schwierige — Aufgabe für die Regisseure und Bühnenbildner unseres Theaters: wie werden sie die in neutralem Braun gehaltenen Seitenwände links und rechts der Bühne organisch in Spielgeschehen und Bühnendekoration einordnen? Das ist eine ebenso neuartige wie schwierige Aufgabe, und es wird reizvoll sein zu beobachten, wie sich die verschiedenen Temperamte mit ihr abfinden.

Diese Frage führt schon mitten in die Überzahl von Problemen, denen man sich nach der Übersiedlung vom Galeriegebäude ins Große Haus gegenübersieht. Würde es sich dabei um einen Neubeginn handeln, mit neuen, der früheren Verhältnisse ungewohnten Darstellern, mit einem

Inszenierungskostenetat, der es den Bühnen- und Kostümbildnern ermöglichte, aus dem Vollen zu schöpfen — dann wäre manches leichter. Aber so beginnt zunächst für alle künstlerischen Leiter des Hauses die schwierige und viel Feingefühl erfordernde Aufgabe, die Darsteller an die Akustik des neuen Raumes zu gewöhnen. Da gibt es wahrlich keine größeren Gegensätze als den steinernen, schlauchförmigen Raum in Herrenhausen und das mit schallaufsaugenden Stoff-Holzwänden ausgestattete Innere des Hauses an der Georgstraße.

Abend für Abend ist in den letzten Wochen hier geprobt worden, wenn das Klopfen und Sägen der Bauarbeiter im Hause verstummt war. Vormittags wurde dann auf der Bühne gehämmert: bei den Stellproben der Bühnenbilder für die aus dem Galeriegebäude übernommenen Inszenierungen. Bei den neueren, aus der vergangenen Spielzeit übernommenen Stücken war das verhältnismäßig einfach: sie sind zum größten Teil schon auf die veränderten Bühnenverhältnisse im Großen Haus zugeschnitten. So etwa die runde Spielfläche der „Schönen Helena", bei der nur die seitlichen Paravents um einige -zig Zentimeter nach außen versetzt, die seitlichen Beleuchtertürme jedoch nach der Bühnenmitte hin verschoben zu werden brauchten, damit das Bild „stand". Freilich mußte der neue große Bühnenhimmel erst durch ein paar freundlich-ironische Wolken aus Drahtgeflecht seiner kühlen Ernsthaftigkeit entkleidet werden, um gegen die zarte Duftigkeit des Schulzschen Bühnenbildes nicht allzu feierlich zu wirken.

Es sind so viele kleine Nuancen, die bei diesem Umzug zu beachten waren. Dem Zuschauer werden sie vielleicht gar nicht auffallen, obwohl er merkt, daß Menelaus in der „Schönen Helena" nicht mehr aus dem Seiteneingang des Orchesterraumes, sondern über die neue seitliche Vorbühne kommt. Manches, was auf der Herrenhäuser Bühne — wie auch im Ballhof — „ankam" und wirkte, scheint hier unmotiviert oder undeutlich, weil der große Raum musikalisch wie darstellerisch höhere Anforderungen stellt. Schwer zu ermessen, welche Arbeit es den Regisseur Günter Roth gekostet hat — und noch kosten wird — die siebzehn Wiederaufnahmen von Inszenierungen aus den letzten fünf Spielzeiten (zu den ältesten gehören „Madame Butterfly" und „Fidelio") nahtlos in das Große Haus zu übertragen!

Man kann darüber streiten, ob die Technik dem Theater nun Nutzen oder Schaden gebracht habe. In Hannover ist es wohl so, daß sich zwar auf der Notbühne (die der Ballhof einst besaß) ein ganz eigener Theaterstil herausgebildet hat, daß aber den Aufführungen im Galeriegebäude (bei aller Gewandtheit ihrer Regisseure) fast immer etwas Beengtes, zuweilen Gehemmtes anhaftete, ein Eindruck, der durch den langen, schmalen Raum noch unterstützt wurde. Hier — wie überhaupt auf der Opernbühne — ist der Notbehelf immer der freien Entfaltung des Spiel-

geschehens hinderlich gewesen. Aus dieser Überlegung wird man es nicht verurteilen dürfen, wenn zum Beispiel eine Lautsprecheranlage geschaffen wurde, die es ermöglicht, von der Bühne her eine naturgetreue Geräuschkulisse zu vermitteln. Oder, daß der Orchesterraum derart gestaltet wurde, daß durch Hochfahren seines vorderen Teiles eine Art „Wandelgang" zwischen Dirigent und Publikum geschaffen werden kann, der sich beispielsweise in Operettenaufführungen sehr reizvoll verwenden läßt. Beim Hochfahren des zweiten Segmentes hingegen vergrößert sich die Vorbühne um einige Meter, so daß die Rampe nun nicht mehr halbkreisförmig zur Bühne hin ausgebuchtet ist, sondern in den Zuschauerraum vorspringt. Auch hierdurch lassen sich interessante Wirkungen erzielen. — Wir zweifeln nicht, daß die Regisseure unseres Theaters diese dankbare Erweiterung ihres Betätigungsfeldes zu nutzen verstehen. Aber wir hoffen auch, daß sie sich der Gefahren bewußt sind, zu denen das artistische Element solcher Bühnengestaltung manchen verfahren kann.

„STURM" ZUM VIERTEN RANG UNNUMERIERT

Ein Blatt der Erinnerung an das alte Opernhaus

CLAUS HARMS

Eins ist gewiß: es war die schönste, reichste, erfüllteste Zeit unserer Jugend, voller Romantik und Geheimnis, voller Erwartung und Begeisterungsfähigkeit für die Sache der Kunst und des Theaters — damals, als wir, eine Gemeinschaft von Enthusiasten, Schülern und Studenten — fast allabendlich den „Olymp" unseres geliebten Opernhauses im „Sturm" eroberten. Damals, als man noch in der Mathematik-Stunde heimlich die Reclam-Texte unter der Bank las und beim alt-ehrwürdigen Hofoptiker Becker in der Georgstraße im jugendlichen Überschwang die sorgfältig mit vier Reißzwecken befestigten Wochenprogramme heimlicherweise abriß (um, schließlich in flagranti erwischt und hochnotpeinlich verhört, den alten Herrn, der selbst bis ins hohe Alter ein leidenschaftlicher Theaterbesucher war, bald davon zu überzeugen, daß es hier um alles andere als um ein strafwürdiges Delikt ging) . . .

Nun, diese Zeit ist unwiederbringlich dahin, sie wäre auch unter anderen Voraussetzungen nicht wieder lebendig zu machen. Die Art, Kunst zu erleben, hat sich bei der Jugend doch entscheidend verändert. Und doch mag der Augenblick, in dem Hannover voll stolzer Genugtuung wieder sein altes Opernhaus in Besitz nimmt, Anlaß sein für eine kurze Rückerinnerung an die besondere Atmosphäre jener Jahre.

Wißt ihr noch, wie es war, ihr heute in alle Winde zerstobenen Kameraden und Kameradinnen von damals? Ab 12 Uhr gab es Schülerkarten,

und dann standen wir schon das erste Mal Schlange vor der Kasse des gestrengen Fräulein Petersen, um für 30 oder 40 Pfennige unseres sauer ersparten Taschengeldes das Anrecht auf den Theaterhimmel zu erwerben. (Wahrhaftig, wir haben die Logenbesitzer nicht beneidet!)

Am Nachmittag versammelten wir uns dann zwei, manchmal schon drei Stunden vor Beginn vor jenen geheiligten Aufgangstüren rechts und links des Hauptportals. In ihnen eingezeichnet bemerkte man, teilweise in sinniger Herzform, hymnische oder neckische Verehrungs-Verschen für die angebeteten Theater-Lieblinge. Hier warteten wir in Kälte und Hitze, Sturm, Regen und Schnee geduldig auf den großen Moment, wo sich die Türen öffneten und es nun allein auf die lang erprobte „Sturm"-Technik ankam, die steilen Windungen der fensterlosen Treppe zur Galerie, möglichst 4 stufen-weise, im Rekord zu nehmen. Es gab da viele seltsame Spielarten . . .

Außer Atem, noch in Hut und Mantel, belegten wir unseren Platz entweder auf den nicht numerierten Mittel- und Seitenbänken oder auf den Stufen, die Mitte und Seite trennten. Oder man zog einen Stehplatz hinter der „großen Stange" vor. Die Liebespärchen hatten es weniger eilig, sie nahmen gern irgendwo im schwach beleuchteten Hintergrund vorlieb. Mit Logenschließern und Garderobenfrauen stand man zweckmäßigerweise auf gutem Fuß, und die sprichwörtliche, zum Schneiden „dicke Luft" der oberen Regionen konnte unserer Begeisterung keinerlei Abbruch tun. (Wer von euch, die ihr diese Zeilen lest, war dabei, als wir bei sage und schreibe 28 Grad Hitze in Hemdsärmeln 5 Stunden lang den „Parsifal" genossen — jawohl: trotzdem genossen?)

Auch wir kannten ein Lampenfieber: das Vorstimmen des Orchesters etwa oder das Hochziehen des eisernen Vorhangs, das sich unter geheimnisvollen Klingelzeichen vollzog.

Und dann endlich begannen zwei oder drei Stunden der Verzauberung, der Entrückung aus dem Alltag.

Dank, alter guter vierter Rang! Mögest auch Du wieder erstehen!

Musik gehört in jedes Haus!

Für den Musikfreund

Musikinstrumente · Zubehör · Musikalien

im großen Fachgeschäft

Wilh. Oberpottkamp

Hannover Georgstraße 10 Tel. 2 08 46

Reparaturen in eigenen Spezialwerkstätten

DANK AN DAS GALERIEGEBÄUDE

Ein Rückblick und eine Mahnung zur Eröffnung des „Großen Hauses"

OSMAR SCHÖNROCK

Die Übersiedlung der hannoverschen Oper vom Galeriegebäude in das alte, wiedererstandene Haus an der Georgstraße gibt Veranlassung, noch einmal kurz die schwere und widerspruchsvolle Zeit seit 1945 vor sich abrollen zu lassen. Dabei soll einmal nicht von den Leistungen dieser Bühne die Rede sein, die an dieser Stelle von berufener Seite oft gewürdigt worden sind, vielmehr sollen Eindrücke der Besucher und ihrer Beziehungen zu „ihrem" Theater wiedergegeben werden. Eindrücke aus Beobachtungen und Unterredungen, die mich manchmal nachdenklich gestimmt haben.

Zu den wenigen positiven Erinnerungen aus der Zeit der Gefangenschaft im Sommer 1945 gehörte die Nachricht, daß die hannoversche Oper schon seit Juli 1945 wieder spiele. Damals wußte ich noch nicht, daß ich mich einige Monate später — angefüllt mit Skepsis bis oben hin — dank einem freundlichen Zufall auf dem Wege zum Galeriegebäude befinden sollte, um mir „Martha" anzusehen. Was wurde daraus? Ein musikalisch sauberer Abend, dem Spielleiter und Bühnenbildner entzückende Lichter aufgesetzt hatten, wie sie nicht einmal in dem alten Haus an der Georgstraße üblich waren. Beglückt ging ich heim: das war ein Anfang, der hoffen ließ. Was bedeuteten dagegen die unerfreulichen Begleiterscheinungen: ein weiter Weg in einer überfüllten Straßenbahn, ein kalter Zuschauerraum, lang wie eine Kegelbahn, dem die Schäden des Krieges nicht gut zu Gesicht standen und der in seiner behelfsmäßigen Freudlosigkeit gut zu der Schar der vermummten Gestalten paßte, die ihn füllte. Verschwunden waren jene festlichen Attribute, ohne die vordem ein solcher Abend nicht möglich erschienen wäre. Geblieben war der Wunsch, sich aufzurichten an den Schöpfungen der Dichter und Musiker, zu denen man pilgerte wie eine Gemeinde, die die Not gelehrt hatte, sich auf das Wesentliche zu besinnen.

Es war die große Zeit eines vielgelästerten Publikums, von dem immer wieder gesagt wurde, es laufe hinter jedem Gaukler her, nur weil es sein Geld anderweitig nicht loswerden könne. Zugegeben, daß viele Unberufene erschienen waren, um Kapital aus der inneren Not dieser Menschen zu schlagen, und viele Unbeholfene das nicht immer erkannten. Und doch behaupte ich, daß ein echtes Verlangen nach dem Hinausgehobensein über sich selbst, nach der Auseinandersetzung mit der Problematik unserer Tage auf der Ebene künstlerischer Ausdrucksmittel sich zu keiner Zeit so eindeutig manifestieren konnte wie in den Jahren

1945 bis 1948, wobei es unerheblich bleibt, daß die materielle Not dieser Jahre überhaupt erst die Voraussetzung dafür schuf. Wer vor der Währungsreform erlebt hat, aus welchen Entfernungen und unter welchen Erschwernissen die Zuhörer zu Gastspielen in einer Kleinstadt strömten, weiß, daß das nicht mit einem geringschätzigen Hinweis auf die Erscheinungen im Kunstbetrieb jener Jahre abgetan werden kann.

Dann kam die Währungsreform, und gleich einer Flut brauste über die schlechtgekleideten, unterernährten Menschen das zur Begierde angestaute Verlangen nach all den langentbehrten, notwendigen Dingen des täglichen Lebens. Ihr folgte der Wiederaufbau der Läden mit den lockenden Auslagen, der Gaststätten mit den oftmals gediegen ausgestatteten Räumen — kurzum, das Auge gewöhnte sich bald wieder an die Dinge, die unser Geist dann in den Bereich des Selbstverständlichen einordnete und damit jene Wandlung im Urteil hervorrief, die viele die Stätte vergessen ließen, in der sie manche erbauliche Stunde verbracht hatten. Ich meine jetzt jene Kreise, denen glückliche Umstände erlaubten, über den notwendigen Bedarf hinaus sich die Dinge zu eigen zu machen, die um so schöner zu sein pflegen, je entbehrlicher sie sind. Was bekam man nicht alles zu hören, wenn man auf die in ihrem Bestehen gefährdeten Theater hinwies!

Es ist heute müßig, auf all die oft gedankenlos hingeplapperten Meinungen einzugehen. Nur eine sei herausgestellt, die behauptete, daß gegenüber den Inszenierungen von einst doch alles nur ein Behelf sei, wie man an den dürftigen Ausstattungen immer wieder feststellen müsse. Die das sagten, wollten davon etwas kennen und gehörten durchaus nicht immer zur älteren Generation. Eine aus Liebe zur Sache geborene Kritik kann nur fruchtbar sein, aber dieser aus Trägheit und Intoleranz geprägten Auffassung kann nicht nachdrücklich genug widersprochen werden, denn der seit Kriegsende gewonnene Inszenierungsstil ist etwas, was bleiben muß, wollen wir nicht noch einmal den Weg gehen wie in den Jahren 1920 bis 1928.

Zu Beginn dieser Jahre setzten sich erstmalig Bestrebungen allgemein durch, das Bühnenbild ganz einer Inszenierungsidee unterzuordnen und es dabei notfalls weitgehend von allen zeit- und ortsbedingten Bindungen zu lösen. Es wurde sozusagen dem Ensemble eingeordnet und half, auf die geistige Substanz eines Werkes als das Wesentliche hinzuweisen, statt wie einst ein kostbar aufgeputzter Star davon abzulenken. Daß hier und dort übers Ziel hinausgeschossen wurde, kann nur als ein Beweis für die Vitalität dieser Strömungen gewertet werden.

Die etwa 1925 beginnende Wandlung wurde mir besonders deutlich in der im Oktober 1927 herausgebrachten Aufführung von Shakespeares „Othello" im damaligen Schauspielhaus. Desdemona starb in einem

Prunkgemach, ihrer gesellschaftlichen Stellung angemessen. Zufällig hatte ich vorher im Kieler Theatermuseum das Modell zu der Jeßnerschen Inszenierung am Staatstheater Berlin (etwa aus dem Jahre 1923?) gesehen: ein weißes Himmelbett, in einen Lichtkegel gestellt, sonst grenzenlose Nacht ringsum. Ich erkannte schmerzlich, welches phantasielose, jeder geistigen Dichte entbehrende Theater wir wieder spielen gelernt hatten.

Erst im Zusammenbruch fand ein Darstellungsstil ein Ende, dessen künstlerischer Wert oft im umgekehrten Verhältnis zu seinem materiellen Aufwand stand. Die im Bombenhagel zerstörten Bühnenhäuser bzw. ihre Behelfstheater wurden trotz Raum- und Materialmangel die Keimzellen neuer, nachschöpferischer Leistungen, wo Künstler mit Phantasie und Können die Schwierigkeiten bald überwanden und zu einem Stil von so eigenwilliger und doch überzeugender Aussage fanden, wie wir ihn im Ballhof als beispielhaft und des öfteren auch im Galeriegebäude bewundern konnten. Daß diese positiv zu wertenden geistigen Ströme im Theaterleben, die durch eine Notzeit ausgelöst wurden, nicht wieder versickern mögen in dem breiteren Bett einer im übrigen sehnlichst erwarteten sozial befriedigteren Zeit, ist ein Wunsch, den jeder Theaterfreund verstehen wird. Wer wird nicht froh sein, wenn Oper und Schauspiel wieder in festlichen, dem hohen Rang ihrer Aussage gemäßen Räumen dargeboten werden können! Aber hinter dem Vorhang möge jener Geist lebendig bleiben, der sich in der Äußerung eines Bühnenbildners aussprach, als er meinte, es mache ihm Sorge, im neuen Opernhaus seine Bilder unterzubringen. Er wird es können — denn wenn seine magische Welt aufleuchtet, versinkt die allzu reale vor dem Vorhang. Und doch beleuchtet dieser Ausspruch eine Gefahr, die nicht akut werden darf.

Nun wissen Sie auch, liebe Volksbühnenfreunde, warum über dieser kleinen Betrachtung steht: Dank an das Galeriegebäude! Es steht in der Reihe der vielen deutschen Nottheater als die Geburtsstätte einer neuen Freiheit der szenischen Künste, ganz gleich, ob die anderen Theater „Ballhof" heißen oder in Darmstadt, Frankfurt oder im Osten Deutschlands stehen und noch eine Reihe von Jahren stehen werden. Sie alle verdienen die ganze Liebe ihres Publikums, dem sie nach dem Zusammenbruch die ersten, dankbar begrüßten Stätten bitter notwendiger Erbauung boten und das sich wieder zahlreich versammeln möge zu einer Gemeinde, die auch in schlechten Zeiten zu ihnen hält und aufgeschlossen ist für die vielfältigen Erscheinungsformen künstlerischer Aussage. Die lebhafte Anteilnahme des hiesigen Publikums am Aufbau des Opernhauses ist ein zuversichtlich stimmendes Vorzeichen für die kommende Entwicklung.

DIE „KOMÖDIE FÜR MUSIK"

Zur Neuinszenierung von Richard Straußens „Rosenkavalier" im Opernhaus

WALTER HAPKE

Schon der Titel ist verführerisch, lockend, verheißungsvoll. Er erweckt Ahnungen, Erwartungen, fast Empfindungen, und doch bleibt er unbestimmt genug, so daß alle Erfüllung nur die Angelegenheit der Darstellung, also der musikalisch-theatralischen Wirklichkeit sein kann. Der Werktitel wäre unvergleichlich, wenn ihm im Bereich der deutschen Oper nicht Stücke vorangegangen wären wie Schikaneders und Mozarts „Zauberflöte", Kinds und Webers „Freischütz", Wagners „Meistersinger von Nürnberg", und wenn nicht noch folgen sollten „Die Frau ohne Schatten" von Hofmannsthal und Strauß und auch „Mathis der Maler" von Hindemith. Aber in dieser Reihe bleibt das Besondere an dem Wörtchen „und", das die Autoren verbindet, wie nur im Falle Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß ein dramatischer Dichter höchsten Ranges sich zu dem Musiker gesellt. Obwohl Deutschland viele Dichter hervorgebracht hat, deren Beziehung zur Musik zu den elementaren Voraussetzungen ihres künstlerischen Charakters gehört, hat keiner von ihnen außer Hofmannsthal daraus eine schöpferische Aufgabe zu machen gewagt. Oder wenn es einer versuchte, hatte er noch keinen Partner von der musikalischen Potenz eines Richard Strauß.

Die produktive Gemeinschaft des Dichters Hofmannsthal und des Komponisten Strauß muß in diesem und anderem Sinne als eine der folgenreichsten und beglückendsten Tatsachen in der deutschen Operngeschichte gelten. Was aus ihr an Werten hervorging, hat das Gepräge überzeitlicher Leistungen, deren Vermittlung Auftrag und Anliegen der Opernbühne bleibt, solange die Oper noch Oper ist.

Hofmannsthal hat seine Dichtung eine Komödie „für" Musik genannt, nicht mit Musik. Man kann das gar nicht wichtig genug nehmen. Denn es zeigt, daß der Dichter von vornherein auf die Möglichkeiten der Musik hin entworfen und gedacht hat. Die Musik sollte seinem Werke nicht ein Zusatz, eine Vertonung von Worten, eine stimmungsmäßige Klangausmalung von szenischen Vorgängen sein, sondern er bemühte sich, dem Komponisten ein Libretto in die Hand zu geben, das in seinen Eigengewichten unzureichend genug war, um von der Musik durchdrungen und durchflutet zu werden: erst so wurde es das ganze Werk, als das es ein organisches Gebilde ist, bei dem man kaum mehr fragen mag, wo die Kraft des Wortes, der theatralischen Situation aufhört und die der Musik, der gesungenen Melodie anfängt und umgekehrt.

Die Sicherheit im Arbeitsprozeß gewann Hofmannsthal, abgesehen von der Eigenart seiner dichterischen Begabung, aus dem Umstand, daß

Strauß gerade vorher aus der dramatischen Dichtung „Elektra" eine Oper gemacht hatte, deren erfolgreiche Existenz auf der Bühne des Sprechtheaters beendet war, da sie nunmehr ohne die Musik überhaupt nicht einmal zu lesen und zu denken war. Wenn Strauß sich hier in einem vom Dichter gebilligten Verfahren ein „Libretto" geradezu angeeignet hatte, so sollte er vom „Rosenkavalier" angefangen bis zu Hofmannsthal Tode ein Buch nach dem anderen von dem Freunde entgegennehmen, das „für Musik", und das heißt hier eben für Richard Strauß, geplant und vollendet war. Der Dichter hat es bei seiner Arbeit nie abgelehnt, Ratschläge und Wünsche des Komponisten anzunehmen, aus deren Erörterung ein meist brieflich festgehaltener Dialog wurde, der in der Fülle seiner Gedanken für die Nachwelt noch erreichbar ist und zeigen kann, wie es zugeht, wenn sich zwei Künstler von diesem geistigen Rang aussprechen, um ihrem gemeinsamen Werk die gültige Form zu sichern. Daß in diesem Gespräch Strauß meist der „praktischer" denkende ist, verwundert nur den, der nicht berücksichtigt, daß er eben nicht nur Komponist, sondern auch Opernkapellmeister, also auch Interpret von umfassenden Erfahrungen war, der die undefinierbaren Gesetze der Musikbühne stets in ihrer Beziehung zur Auffassungskraft des Publikums bejahte. Freilich dachte er an jene ideale Besucherschaft, für die es sich lohnte, auf lange Sicht zu arbeiten und mehr zu geben, als im Augenblick einer Uraufführung oft erwartet oder verlangt wurde. Dieses „mehr" ist aber gerade das entscheidende Kennzeichen, das aus Richard Strauß einen der Großmeister der deutschen und somit der abendländischen Musik werden ließ.

Dazu kommt die Fülle seiner Werke: er komponierte wie die Musiker des Barock und der Klassik, also unaufhörlich; dazu kommt noch jenes Geheimnisvolle, daß im Einzelwerk stets der ganze Strauß steckt und trotz der Beschränkung auf das besondere Thema als der unverwechselbare an der reich und unaufhaltsam eindringlich strömenden Kraft seiner Tonsprache erkannt werden muß. Das ist sein Stil, aus einer verantwortungsvoll bejahten Erbschaft einer durch die Jahrhunderte der europäischen Musik gehenden Entwicklung fortgebildet, in der Kraft, Energie und Zielbewußtheit der großen Persönlichkeit. Sie kann sich auf ein Formbewußtsein und auf ein gestalterisch vielseitiges Vermögen stützen, wie es nur bei den größten Meistern vorhanden ist. Anders als Wagner, der in seinen Bühnenwerken eigentlich immer nur sich selbst, seine Leiden und Leidenschaften gibt, tritt Strauß, auch darin Mozart verwandter, zurück hinter seinen Gestalten. Er formt nicht seine eigenen Empfindungen, sondern in einer fast beispiellosen musikalischen Psychologie läßt er seine und seines Dichters Menschen anscheinend sich selbst aussingen. Er bringt nicht Marionetten auf die Bühne, die an den Drähten eines starren musikalischen Formschemas hängen, sondern es

sind singende Charaktere, deren Melodien, zumal durch den sie tragenden Orchesterklang, jenes Offene, an den Grenztönen nicht Abbrechende zu haben scheinen, das in die Gebärde, in die Bewegung weiterfließt oder nur aus ihr her in festumrissene Linien zusammenschießt. Mit dieser Eigenart der Strauß-Oper hängt es zusammen, daß hier Spielleiter und Bühnenbildner ein hochentwickeltes Gefühl für alles „Atmosphärische" und nervlich genau „Ausschwingende" bewähren müssen, denn die „Nervenkontrapunktik", die Strauß nach seinem eigenen Wort in seinen Partituren verwirklicht, bedarf ihres sichtbaren Widerspiels.

Der bezaubernde Klang des Straußschen Orchesters, der Gesangsmelodie hat schon manchen Opernbesucher verführt, über der Schönheit dieser Tonsprache ihr eigentliches Verstehen zu versäumen. Freilich ist sie ein Sinnliches in unabläßlich wechselnder Farbigkeit und in einer jeden Widerstand brechenden rhythmischen Kraft. Aber immer auch sagt sie etwas, was noch weit über das leuchtende Scheinen hinausgeht. Wenn im „Rosenkavalier", noch bei geschlossenem Vorhang, die Hörner rufen, jugendlich kühn und stolz anspringend, wenn unmittelbar darauf zärtlich und leidenschaftlich zugleich die Streicher und Holzbläser drängend „antworten", so ist das eine musikalische Umarmung; und die beiden Menschen, die sich da lieben, heißen Octavian und Marschallin. Ihnen gehört dieses ganze, knapp formulierte Vorspiel des Orchesters, ihnen und ihrer Liebesnacht, die die Voraussetzung zu der folgenden Komödie ist. Man könnte Takt für Takt dieser Musik beschreibend nachgehen und hätte ein Doppelbildnis nachzuzeichnen, das mit absoluter seelischer Genauigkeit den jungen, einen vermeintlichen Sieg auskostenden Kavalier und eine schöne, ihre Liebe überschwenglich, ja etwas unnatürlich verströmende hingebungsvolle Frau einfaßt. Doch dem, der hört, wird der Klang deutlicher und vielsagender als seine detaillierteste Beschreibung. Er merkt auch, daß in dieser Musik nicht Statuen vor ihm stehen, sondern in der schwelgerischen Melodik zwei Menschen sich ausdrücken. In dem Übertreibenden spricht der Komponist mit, der in humorvoller Weisheit hier schon andeutet, auf was das alles am Ende hinauslaufen wird. Das ist nicht Illustration, nicht Photographie, das sind zwei Wesenheiten, beobachtet und gestaltet durch den Künstler. In dieser Musik sind sie da. Das geht so durch das ganze Werk, auch bei offener Szene, und wenn all die anderen Figuren hinzutreten, selbst wenn sie nur im Hintergrund des Spiels verharren, wird diese Welt nur noch reicher.

Musik bedeutet nicht, sondern sie ist, das gilt fast für alle Augenblicke dieser Oper. Nur muß man wachen Ohres immerfort dabei sein, dann wird das ganze Spiel durchscheinend sowohl in all seinen seelischen Feinheiten, Kompliziertheiten, Konflikten und Lösungen als auch in seiner mit den Mitteln des musikalischen Theaters vorgetäuschten

historischen Welt des Wien der Epoche Maria Theresias. Auch das Musikfremdeste, ja — feindliche hat Strauß sich anzueignen gewußt. Widerstände reizen ihn immer. Um die Atmosphäre zu verwirklichen, scheut er nicht vor dem Walzer zurück, obwohl der zu Maria Theresias Zeit noch nicht erfunden war, aber er braucht ihn, und das Wunder gelingt: am Ende stimmt auch das.

Die äußere Handlung, so amüsant sie zu überwiegendem Teil ist, wird im Grunde bedeutungslos. Hofmannsthal hatte die Vorgänge mit einem Satz umrissen: „Ein dicker, älterer, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem jungen, hübschen ausgestochen." Welch eine Banalität wäre das, wenn nicht dieser Dichter und dieser Musiker eine solche Oper daraus gemacht hätten. Die Szenen, die Ereignisse, die Worte, das Schweigen verwandeln sich in Musik, drei Akte hindurch, von denen jeder seine eigene Welt umfaßt. Die Verwandlung geschieht vor aller Augen und Ohren. Das ist das Mysterium der Oper, ihr eigentliches, tiefstes Geheimnis, das kein Disput über die Opernkrise oder über die aestetische Zwittergattung dieser Kunstform aus der Welt schaffen kann. Das Spiel der Bühne wird zum Fest, zum Traum, der stammt jedoch nicht aus der Traumfabrik, sondern fern vom Trivialen und Konventionellen behauptet sich die Kunst des ewigen Theaters, das unter den Händen von Hofmannsthal und Strauß in dieser Komödie für Musik „Der Rosenkavalier" reicher geworden ist um eine seiner schönsten Erfüllungen. Der Duft der silbernen Rose in seinem Geriesel von Klängen entsteigt einer unverwelklichen Blume: er ist „wie ein Gruß vom Himmel", der nicht nur mehr der des Theaters ist.

„DER FREUNDSCHAFT GÖTTLICHE GEBURT"

Zur Neuinszenierung von Schillers „Don Carlos" im Opernhaus

CARL WERCKSHAGEN

Wenn Schillers „Don Carlos" auch nicht zu den dramatischen Frühwerken des Dichters zu rechnen ist, so wissen wir doch, daß der dreiundzwanzigjährige Schiller den Plan zur Dichtung des „Don Carlos" entworfen hat, der ihn allerdings noch lange Jahre hindurch beschäftigen sollte. Die ursprüngliche Konzeption des „Don Carlos" ging auf die Absicht des Dichters zurück, ein Tendenzstück gegen die Inquisition zu schreiben, und mit glühender Begeisterung hat der junge Dichter diesen Plan in sich genährt. Und wenn Schiller mit zunehmender Reife eine Änderung seiner schwärmerischen Einstellung zur Figur des Don Carlos vollzogen

hat, so läßt er doch in der Gestaltung seines dramatischen Gedichts nirgends eine Abschwächung dieser ursprünglichen Tendenz sichtbar werden. Ja, eine der großartigsten und zweifellos die entscheidende Szene der Dichtung, das bedeutungsschwere Gespräch zwischen König Philipp von Spanien und dem Großinquisitor des Königreichs, wirft noch einmal jäh und blendend alles Licht auf die innerste Frage Dramas, ob der freie Glaube, der freie Gedanke, das freie Gewissen oder die despotische Glaubenstyrannei das Schicksal Spaniens bestimmen sollen. Im Munde König Philipps, der wahrhaft tragischen Figur des Stücks, heißt die Frage: „Er ist mein einz'ger Sohn — wem hab' ich gesammelt?" — und er erhält vom Großinquisitor die vernichtende Antwort: „Der Verwesung lieber als der Freiheit." Diese Frage und diese Antwort geben das fürchterliche Fazit des Konfliktes und erlauben keinen Zweifel an der sittlichen und gemeinsittlichen, politisch-sittlichen Tendenz der Dichtung.

Schiller hat mit „Don Carlos" ein Bekenntnis seines Staatsideals geben wollen — aber dieses Bekenntnis ist alles andere als das eines politischen Utopisten, der sich guten Glaubens für eine lebensunfähige Idee einsetzt und opfert. Wenn Schillers politischer Idealismus mit dem Handeln und Bekennen seines Marquis Posa gleichgesetzt werden soll, dann muß diese dramatische Figur in ihrem ganzen Umriß betrachtet werden, um Mißdeutungen ihres Charakters zu vermeiden.

Posas Handeln setzt aus einem sehr realen politischen Anlaß ein: die Unterdrückung der Niederlande durch die spanische Fremdherrschaft ist bis zur Unerträglichkeit gesteigert. Posa ist bemüht, den spanischen Kronprinzen Don Carlos mit der niederländischen Sache zu verbünden und an die Spitze des Freiheitskampfes der Niederländer zu stellen. Posa und Carlos geloben einander Freundschaft; diese Freundschaft ist nicht rein schwärmerischer Natur, sondern sie umschließt den Glauben eines Menschen an den anderen, das vollkommene Vertrauen zweier Männer zueinander, das die erste menschliche Voraussetzung einer neuen politischen Wirklichkeit bildet. In dieser Freundschaft als der bedingungslosen Zusammengehörigkeit zweier Menschen liegt der Keim der Kraft, die den Despotismus überwinden wird, weil dessen Macht auf der Unterdrückung der menschlichen Freiheit und dem Glaubenszwang beruht, statt vom freien menschlichen Glauben getragen und von freiwilliger Hingabe und Treue geschützt und gesichert zu sein.

Der Freundschaftsbund zwischen Carlos und Posa erleidet eine Krise, — und nach den verhängnisvollen Verknüpfungen von Intrigen, Verwechslungen und Zufällen scheint es fast, als müßte das Drama „Kabale und Freundschaft" benannt sein. Don Carlos, von der Leidenschaft seiner Liebe zur Königin überwältigt, vergißt die politische Aufgabe, die ihm

gestellt ist, und eine unselige Verkettung der Ereignisse läßt ihn schließlich an der Aufrichtigkeit des Freundes zweifeln; doch das höchste Opfer, das der Marquis zur Rettung des Prinzen auf sich nimmt, macht diesem die Makellosigkeit der Freundestreue Posas offenbar. Im Augenblick der Entscheidung wächst auch Don Carlos zur vollen Größe des Charakters empor; „das kühne Traumbild eines neuen Staates, der Freundschaft göttliche Geburt" steht auch ihm fest und unverrückbar vor der Seele. Seine Aufgabe ist die politische Tat, hinter der auch der Anspruch auf sein persönliches Liebesglück zurückstehen muß. Die Freundschaftsprobe ist nicht gescheitert. Posa und Carlos fallen — auch sie zählen zu den ersten Opfern im Freiheitskampf der Niederlande. Aber ihr Tod ist keine Niederlage, sondern ein Sieg, denn ihr Glaube ist nicht überwunden. Diesem Glauben, der auf die menschliche Treue gegründet ist, gehört die Zukunft; daher ist „Don Carlos" vom Dichter mit Recht ein „dramatisches Gedicht" und nicht ein Trauerspiel genannt worden.

Es mag die Frage offen bleiben, ob es ein Fehler im politischen Spiel des Marquis von Posa zu nennen ist, daß er bei der Zusammenkunft mit König Philipp, seinem Gegner, „eine Feuerflocke Wahrheit in des Despoten Seele kühn geworfen", seine Ideale rückhaltlos aufgedeckt und auf seinen Knien vom König Gedankenfreiheit, und das will im Zusammenhang des Gesprächs besagen: Gewissensfreiheit, Glaubensfreiheit für Spanien und die unter spanischer Herrschaft stehenden Völker, gefordert hat. Jedenfalls ist der König, der zuvor von der Vorsehung die Freundschaft eines wahren Menschen erfleht hat, von dieser Begegnung nicht unberührt geblieben; der Marquis hat in ihm den Begriff einer wahren Herrscherwürde wachgerufen, die sich nicht auf heuchlerische und furchtsame Fürstendiener, sondern auf aufrechte, in ihrem Glauben freie, in ihrer Freiheit glückliche Menschen stützt. Philipp kennt die quälende Einsamkeit des Herrschers, der keinen wahrhaften Menschen um sich weiß. Er wirbt um den einen Menschen, der ihm mutig und offen seinen Glauben bekannt hat; doch er muß diesen Menschen verlieren, weil er selbst nicht bereit ist, als Herrscher der Menschen „geheiligt Recht" wiederherzustellen. Und er verliert mehr als einen Menschen — er vierliert den Glauben an Zukunft und Bestand seines Herrschertums. Gegenüber dem durch Opfer geheiligten Freundschaftsbund von Carlos und Posa ist er, der Mächtigste, ohnmächtig geblieben; er fühlt sich verachtet von dem Menschen, den er als einzigen für sich gewinnen wollte. Er geht seinen Weg weiter wie ein Toter unter den Lebenden — auch wenn er eine Brandstatt hinter sich zurücklassen wird. Er weiß, daß er der Geschlagene ist, daß eine Epoche der Gewaltherrschaft und des Glaubenszwanges in ihm ihr Ende erreicht hat. Es wird die Könige nicht nach seiner Nachfolge verlangen.

CAMUS ODER DER GESCHEITERTE NIHILISMUS

Bemerkungen zu Karl Heinz Streibings Inszenierung des „Belagerungszustands"

REIMAR HOLLMANN

Als der Franzose Albert Camus vor etwa drei Jahren zum erstenmal weiteren Kreisen in Deutschland bekannt wurde — durch seinen „Caligula" —, da begann in den Zeitungen eine heftige Fehde gegen ihn, Er ist auch heute noch in Deutschland genau so umstritten wie Jean Cocteau. Aber während Cocteau meist aus künstlerischen Gründen angegriffen wird, gilt Camus vielmehr als politisch, als weltanschaulich gefährlich. Das geht über die Abstempelung als Existentialist, als Nihilist weit hinaus. Darum wird er erbitterter bekämpft als Jean-Paul Sartre. Man hat ihm vorgeworfen, er habe die Idee der französischen Résistance, des Widerstandes gegen die Besatzung, verraten und Hitler nachträglich gerechtfertigt.

Es lohnt schon, sich mit dieser Behauptung einmal näher zu befassen. Sie ist doppelt aufschlußreich, weil der Feldzug gegen den „Caligula" teilweise von denselben Männern eingeleitet worden ist, die heute den „Belagerungszustand" gelten lassen. Sie sprechen von einer Wandlung, von einer Inkonsequenz des Dichters und Denkers Camus. In Wahrheit haben sie ihn damals nur mißverstanden. Denn es ist unschwer festzustellen, daß sich durch alle seine Werke, soweit sie bisher zu uns gelangt sind, ein und dasselbe Motiv zieht: das Aufeinanderprallen der Extreme des schrankenlosen Individualismus und der totalen Organisation. Der bindungslose Einzelne muß genau so geändert werden wie die dumpfe Gesellschaft. Eine neue Bindung muß gefunden werden, in der die Menschen miteinander leben können.

Schon der „Caligula" war durchaus kein nihilistisches Stück. Im Gegenteil: er zeigte das Scheitern des Nihilismus. Er zeigte, wie der hemmungslose Individualismus zur Macht gelangen, sich im Machtrausch baden kann — wenn die Masse sich in die Organisation einspannen läßt. Caligula war die lebende Verkörperung des Bösen, das fleischgewordene Prinzip der Schrankenlosigkeit. Er sucht die Freiheit um jeden Preis, die Freiheit von jeder Bindung, um den anderen zeigen zu können, daß seine Macht unbegrenzt ist. Er weigert sich, irgend etwas anzuerkennen außer seinem eigenen Tun. Und wenn er scheitert, so ist das zugleich das Scheitern des Nihilismus.

Im „Belagerungszustand" (und vorher schon im Roman „Die Pest") findet Caligula seine allegorische, sozusagen metaphysische Entsprechung. Hier tritt nicht mehr eine Person, sondern ein Prinzip auf die Bühne. Die Pest, die sich als der „Erfinder der totalen Organisation" bezeichnet; die alle Verschiedenartigkeit haßt; die ihre Weltanschauung der Verachtung

in dem Satz zusammenfaßt: „Selig sind die Stumpfsinnigen, denn sie bereiten mir den Weg".

Die Pest: sie ist das Gleichnis jeder Art von Schreckensherrschaft. Der Belagerungszustand: das Gleichnis jeder Art von Gefangenschaft. Camus beruft sich auf ein Wort aus Daniel Defoes „Tagebuch eines Jahres der Pest" (seiner Quelle für Roman und Bühnenstück): „Man kann ebenso gut die eine Art von Gefangenschaft durch eine andere ersetzen wie etwas wirklich Existierendes durch etwas nicht Existierendes". Das heißt nichts weiter als: die Kunst spricht in Symbolen. Darum ist es auch gleichgültig, ob die „Pest" im Oran unserer Tage oder der „Belagerungszustand" im historischen Cadiz spielt. Beide sind nur willkürlicher Schauplatz. Was Camus zeigen will, das kann sich überall und zu allen Zeiten begeben.

Furcht und Selbsterhaltungstrieb bereiten der Schreckensherrschaft den Boden. Die Menschen beginnen wie Roboter zu reagieren. Das ist, in letzter, erbarmungsloser Konsequenz, die gleiche Erscheinung wie in der

Lähmung und Entsetzen ergreift die Stadt: mitten in seiner Pantomime hat den Komödianten die Pest überfallen. Zeichnung: Knoke.

mechanisierten Welt von Millers „Tod des Handlungsreisenden", wo der Mensch ja auch zum Funktionär, zur Gebrauchsware herabgesunken ist. Es sind die schrecklichen Anzeichen der abendländischen Apokalypse, der Georges Bernanos immer wieder seine Mahnrufe entgegengeschleudert hat.

Aber Camus geht im „Belagerungszustand" einen Schritt weiter. Er bleibt bei der Analyse, bei der Skelettierung des modernen Daseins nicht stehen. Er weiß einen Weg. Die Maschinerie hat einen Fehler: sobald ein Mensch aufsteht, der die Furcht überwindet, beginnt sie zu ächzen. Das Dasein ist sinnlos, so lehrt Camus. Aber sobald man die Sinnlosigkeit erkannt hat, wird man mit ihr fertig. Sein Sisyphus (im Essay „Der Mythus von Sisyphus") und sein Arzt Rieux (in der „Pest") haben ihre Hoffnungslosigkeit begriffen — und sind ihrer dadurch Herr geworden. Die Furcht zu überwinden: das ist die wahre Freiheit. Sie wird aber immer nur die Sache von einzelnen sein. Es ist ein neuer Individualismus, ein Individualismus mit einer inneren Sendung. „Wenige werden die Welt retten", sagt André Gide. Die Sendung ist zunächst, dem Prinzip der „Ordnung um jeden Preis" entgegenzutreten, jenem Prinzip, nach dem das Verbrechen aufhört Verbrechen zu sein, sobald es Gesetz geworden ist. Das Gefühl, aus dem diese Individualisten handeln, ist der Stolz — ein „Gemisch aus Furcht und Mut". Erst aus diesem Gefühl findet der Arzt Diego zur Kraft der Liebe zurück, und so ist sein Opfertod das Ende der totalen Organisation.

Dennoch: die Schreckensherrschaft ist verschwunden, aber das alte System kehrt zurück. Resignation, sicherlich. Aber Nihilismus? Nein, nur illusionslose Erkenntnis. Eine Erkenntnis, die besagt: es ist nötig, daß der Mensch von Zeit zu Zeit durch ein Naturereignis aus seinem Schlaf gerüttelt werde. (Caligula will dem Ausbleiben dieser Naturereignisse aus eigener Machtvollkommenheit nachhelfen.) Gerade daß am Schluß des „Belagerungszustands" alles wieder beim alten ist, gerade darin liegt die Warnung des Stücks: wiegt euch nicht in Sicherheit. Seid wach und kämpft um eure Freiheit.

Die Pest: sie ist das Sinnbild einer Situation ohne Kompromiß. Der „Grenzsituation", wie der Existentialismus sie nennt, jenes Schnittpunkts von Zeit und Ewigkeit, der die Menschen zur Entscheidung zwingt. Vor dem Schicksal werden alle Menschen gleich. Das heißt zugleich, daß Camus mit seinem Stück keine konkrete, aktuell deutbare politische Absicht gehabt hat. Die Form des Bürokratenstaats ist für ihn nicht Ursache, sondern Ausdruck der Krankheit unserer Zeit. Diese Krankheit kann sich auch auf andere Weise spiegeln. So ist die Antwort zu verstehen, die Camus dem Kritiker Gabriel Marcel gegeben hat: „Sie möchten von einem Terrorsystem schweigen, um ein anderes besser bekämpfen zu können".

Kalt und höhnisch überblickt der Erfinder der „totalen Organisation", assistiert von seiner wendigen Sekretärin, sein seelisches Vernichtungswerk: Ewald Gerlicher und Elfriede Rückert in einer der eindrucksvollsten Szenen der Aufführung.

Der „Belagerungszustand" hat mit der „Pest" nicht viel mehr als das Thema, die Situation gemein. An die Stelle des kommentierenden Chronikcharakters ist hier eine eigenartige dramatische Form getreten, die in ihrer Vielfalt, ja Formlosigkeit bei der Pariser Uraufführung Anstoß erregt hat. Aber seltsam: noch kaum jemand hat sich bisher Gedanken darüber gemacht, daß Camus sich hier mit einem seiner ausgesprochenen weltanschaulichen Antipoden trifft: mit T. S. Eliot. Eliot sucht antike Tragödie, mittelalterliches Mysterienspiel und modernes Konversationsstück zu einer neuen, höheren Einheit zu verbinden. Camus holt noch weiter aus: er vereinigt lyrische, epische und dramatische Elemente. Er bringt Monologe, stummes Spiel, Chor- und Ensembletheater, Konversation und Pantomime. Die Allegorie steht neben dem Symbol. In diesem seltsamen Beieinander offenbart sich die Überzeit- und Überörtlichkeit, damit die Allgemeingültigkeit des Geschehens. In einer absurden Welt kann es auch für den Dichter nur eine Absurdität des Stils geben: damit widerlegt Camus die Worte seines Caligula, man müsse selbst die Kunst organisieren. Den Vorzug des besser Durchdachten hat das Böse für sich gepachtet.

Es ist wohl schon nicht wenig, wenn der Inszenierung Karl Heinz Streibings hier bescheinigt werden kann, daß sie die Vielschichtigkeit des

Werks in imponierendem Zugriff zu gliedern und zu raffen wußte. Von den reflektierenden Chorszenen, die in der Eindringlichkeit ihrer Sentenzen bisweilen an T. S. Eliot gemahnen, über die lyrisch ausschwingenden Begegnungen des Liebespaars bis zu den dramatisch gesteigerten Montagen der Simultanbühne schien sich die Aufführung fast von Bild zu Bild an beklemmender Wucht zu steigern. Da war die dialektische Schärfe des funkelnden Diskussionsstücks — und zugleich die theatralische Durchschlagskraft der echten Bühnendichtung. Und vor allem hatte Streibing eins begriffen: daß der Reiz der Camusschen Sprache im Aphorismus liegt; ja, er gab selbst den einzelnen Auftritten so etwas wie aphoristische Kürze — ohne die Anschaulichkeit zu kurz kommen zu lassen. Freilich hatte ihm Rudolf Schulz mit der Knappheit seiner Versatzstücke und der Klarheit seines Aufrisses den geistigen Raum geschaffen: den Käfig, innerhalb dessen sich die Menschen nur stufenweise auf- und abwärts bewegen können. Das heißt: im Prinzip sind alle dem gleichen Geschick unterworfen; es gibt nur Gradunterschiede, nur Nuancen. Das ist eine Welt, von der man glaubt, daß jeder die Pest in sich trägt und daß es nur des äußeren Anstoßes bedarf, um sie zum Ausbruch zu bringen.

Die Wichtigkeit des Chors und der Massenszenen auf dem Markt darf dabei nicht übersehen werden. Denn wenn das Ausnahmebeispiel des schöpferischen Individualisten verständlich werden soll, dann muß es sich von der Folie eines Aufgebots von „Stumpfsinnigen", wie die Pest sie nennt, abheben. Es ist dabei durchaus kein Widerspruch, wenn nun innerhalb dieser Masse wieder einzelne ausgeprägte Erscheinungen auftreten. So gibt es, wie bei Eliot, die Chorführerin, die immer wieder das gesunde Empfinden der Frau dem verstiegenen Denken der Männer entgegenhält — eine Tendenz, die in der Neuzeitdichtung von Shaw bis Arthur Miller immer weiter um sich greift. Hansi Keßler macht das sprachlich formklar, geistig überlegen in der Gestaltung, zuchtvoll in der Gebärde. Da ist der Fischer, der in Lyrismen schwärmt: Benno Sterzenbach gibt ihm ein wenig zu jünglingshafte Verklärtheit, die mit der vitalen Männlichkeit seines Auftretens nicht ganz harmoniert. Da ist dann ferner der alles verneinende Zweifler Nada, der die Wahrheit nur noch im Alkohol sucht und als Gehilfe des totalitären Systems sozusagen „den Tyrannen übertyrannt", indem er da zu abstrahieren beginnt, wo das Prinzip des Bösen noch realistisch sieht: Günther Neutze leiht dafür wieder seine ätzend scharfe Charakterisierungskunst, seinen bitteren Lakonismus, seine lässige Verächtlichkeit, die er hier sehr wirksam bis zu selbstgefälliger Schlappheit steigert.

Die wohl undankbarste Aufgabe fällt dem Liebespaar zu. Ideendramatik wie die der modernen Franzosen ist immer am stärksten in der Kritik, am schwächsten in der Charakteristik des positiven Gegenpols. Darum

bedarf es besonderer schauspielerischer Intelligenz, um der Darstellung des Bösen ausreichend starke Farben entgegenzusetzen. Da ist die Besetzung der Rolle des Arztes mit Gerhard Just durchaus richtig: er hat ganz die männlich gebändigte, ruhig verströmende Wärme und die wache, erkennende Vernunft. So überzeugt er mehr als die etwas mühsam emporgezüchtete Leidenschaftlichkeit Almut Rothweilers, die das, was sie als Grundempfindung umsetzen müßte, nur als Nuance nachdrückt.

Doch findet der Abend in seinem entscheidenden Punkt durchaus seine künstlerische Legitimation. Denn in der Rolle der Pest vollbringt Ewald Gerlicher eine Leistung, die den Reifeprozeß aufzeigt, den dieser Schauspieler in den letzten Jahren durchgemacht hat. Diese Pest, in der Maske beängstigend gedunsen, schlitzäugig, brutal, ist alles andere als ein Theaterbösewicht. Gerlicher gibt ihr die ausladende Bedenkenlosigkeit und dröhnende Gewöhnlichkeit der emporgekommenen Subalternität, die überhaupt nicht mehr in ethischen Kategorien denkt. In seiner drohenden Unbeweglichkeit liegt der feiste Dünkel und der hochfahrende Gleichmut des Machthabers, der sich der Dummheit seiner Untergebenen zu bedienen und zu rühmen versteht. Gerade der Schuß von Bürgerlichkeit, der hier geblieben ist, rundet das Bild zu seiner bestürzenden Echtheit. Und dann Elfriede Rückert als messerscharf pointierende Sekretärin im schwarzen Gewande des Vollstreckers, ein Roboterwesen, das sich von der Furchtlosigkeit des Menschen nachher doch beeindrucken läßt: das ist schon außerordentlich. Eine Schauspielerin der blitzschnellen Charakterisierung, der geballten Spannung auch dann, wenn sie nicht zu sprechen hat, eine Schauspielerin der ausgesparten Empfindung, die mit Gefühllosigkeit nichts zu tun hat. Sie ist wirklich die Sekretärin im Büro des Schicksals.

In vielen kleinen Rollen noch, auch mit jungen, unerprobten Kräften, bestätigt Streibing die Richtigkeit seiner Konzeption. Damit hat Hannover wiederum ein wesentliches Stück in einer wesentlichen Aufführung gesehen. Ein Stück, das aufrüttelt und warnt und mit der Illusion zugleich auch den Nihilismus zertrümmert. Eine Aufführung, die es wert wäre, über den engeren Umkreis der Stadt hinaus gerühmt zu werden.

Bis zum 15. Dezember

muß Ihre Bestellung auf unsere Zeitschrift bei dem für Ihren Wohnbezirk zuständigen Postamt vorliegen, wenn Sie unsere Hefte ab 1. Januar 1951 zu erhalten wünschen. Die Zustellung erfolgt dann, wie wir schon mehrfach mitgeteilt haben, monatlich durch die Post. Dafür sind nur die für uns mit der Postsendung verbundenen Selbstkosten von

35 Pfennig für 3 Monate

und 3 Pfennig Zustellgebühr je Heft zu entrichten, die von der Post eingezogen werden.

Füllen Sie beiliegende Karte jetzt bitte sofort aus, damit keine Verzögerng in der Belieferung eintritt.

„ICH BIN WIE IBSEN EIN MASKENABREISSER"

Dem Denker und Dichter G. B. Shaw zum Gedenken

REIMAR HOLLMANN

I

Wie Dömken Shaw sieht.

Bisweilen wird über G. B. Shaws Stücke behauptet, das Beste an ihnen seien die Vorworte. Das klingt sehr wenig respektvoll. Aber Shaw, der große Respektlose, wäre wohl über nichts ungehaltener, als wenn man nun ausgerechnet ihm mit Respekt gegenüberträte. Nur in einem Punkt, so scheint mir, ist der Respekt angebracht: Shaw hat einmal erklärt, er finde sich biographisch nicht im mindesten interessant. Und so sollen denn biographische Anmerkungen nur da eingeflochten werden, wo sie zum Verständnis der Zusammenhänge unbedingt notwendig sind.

II

Die Bemerkung über die Bedeutung der Vorworte kommt der eigenen Kunstauffassung des Dichters erstaunlich nahe. Er selbst hat geäußert, er habe „um der reinen Kunst willen keinen einzigen Satz zu schreiben der Mühe wert gefunden". Das ist wichtig zu wissen. Denn es ist nicht nur seine Kunstanschauung. Es ist seine Lebensanschauung. Ihr Kern: die Vernunft. Das Denken steht vor dem Tun, die Erkenntnis vor dem Handeln, der Geist vor der Macht. Und so ist, was an seinen Stücken als Schwäche erscheint, der Mangel an dramatischer Aktion, nichts anderes als die symbolische Spiegelung seines Weltbilds. Shaw ist Moralist. Aber es geht ihm um eine Korrektur des Denkens, der traditionsbestimmten irrigen Begriffe. Weniger um eine aktive Beeinflussung der gesellschaftlichen Situation.

III

So ist auch der soziale Aspekt in Shaws Werken zu verstehen. Alfred Kerr hat dafür die treffende Formulierung gefunden, bei Shaw spüre man weniger die Güte für die Enterbten als den Groll wider die Bevorzugten. Sein Programm ist — wie vor ihm das Ibsens, Wildes,

Zolas —, der unentwickelten Menschheit die Maske vom Gesicht zu reißen, die Heuchelei der gesellschaftlichen Konvention anzuprangern. Armut und Mangel an Muße: das sind für ihn die Ursachen der mangelden menschlichen Freiheit. Aber wichtiger als ihre Beseitigung ist ihm das Wissen um die falsche Rangordnung, die ihnen entsprungen ist. Das Schlimme ist für ihn nicht, wenn ein Mensch arm ist, sondern daß der Reichtum in den Augen der Öffentlichkeit einen Vorzug darstellt.

IV

Das Denken steht vor dem Tun. Das erklärt auch Shaws Vorliebe für die Porträtierung historischer Persönlichkeiten. Aber nun nicht in dem Sinne, daß er ihre Größe herabsetzen will. Nicht ihnen will er die Maske abreißen, sondern der kurzsichtigen Menschheit in ihrer Umgebung, die sie heroisiert. Sein immer wiederkehrendes Thema: die Beseitigung der Legende. Die heilige Johanna, Cäsar, Napoleon: sie alle sind nur Menschen mit dem nüchternen Sinn für die Vernunft. Das Wunder ist nur Symbol: ein Ereignis, das Glauben schafft. Für die kleinen wie die großen Gestalten der Weltgeschichte gilt der gleiche Antrieb: die Vernunft. So entkleidet er selbst das Don-Juan-Motiv aller romantischen Verbrämung.

V

Die Maske abzureißen, so sagt Shaw, sei für ihn wie für Ibsen das Ziel. Aber seine rationale Klarheit, seine ironische Skepsis bewahren ihn davor, wie Ibsen eine These ideologisch zu schematisieren. So kommt es, daß der Ibsenist schon in einem seiner ersten Stücke, dem „Liebhaber", die Emanzipation sarkastisch verspottet — so sehr er immer die wirklichkeitszugewandte Vernunft der Frauen der Verstiegenheit der Männer entgegengehalten hat. Er ist puritanischer Moralist. Aber er ist durch und durch Rationalist — man hat ihn den „letzten Mann der Aufklärung" genannt —, und so läßt er immer den Weckruf aus der Erstarrung der Tradition ertönen. Auch einer Tradition, die sich auf ihn selbst berufen könnte. Gewiß heißt es bei ihm: „Die Kunst ist ein Werkzeug der Bildung geworden, eine Unterrichtsmethode, ein unentbehrliches Zubehör der Religion". Aber zugleich ruft er aus: „Ich lege meinen ewigen Fluch auf jeden, der jetzt oder irgendwann später einmal aus meinen Werken Schulbücher machen sollte und mich damit so verhaßt machen würde, wie es Shakespeare in der Schule ist".

VI

Von seinem englischen Vater ist Shaw der moralisierende prostestantische Eifer eingeboren. Als politischer Leitartikler hat er begonnen, und Zeit seines Lebens war seine Vorliebe für den Journalismus, für den

sozialkritischen Essay offenkundig. Erbteil der irischen Mutter ist der beißende satirische Witz, die glitzernde, sprühende Ironie, die diesem Stamme von Swift über Wilde bis Chesterton eignen. Und so ist sein dramatisches Feld die Gesellschaftskomödie, die menschliche Schwächen enthüllt. In seinen reifsten Werken offenbart er dabei neben der Kraft der Vernunft auch deren Grenze, die Relativität menschlichen Tuns: in der „Heiligen Johanna", in „Zurück zu Methusalem" — oder auch im „Pygmalion", wo er den Unwert einer nur abstrakten, mechanischen Erziehungs- und Denkweise aufzeigt.

VII

Man sieht: bei aller intellektuellen Brillanz hat Shaw den Blick für das Organische des Lebens offen behalten. Er ist kein bloß dozierender Pädagoge. Nein, man könnte ihn als Arzt bezeichnen (so bitterböse Worte er auch, im „Arzt am Scheidewege", gegen die Ärzte gefunden hat). Das Abreißen der Maske: was ist es denn anderes, als Diagnosen zu stellen? Die „life force", die Lebenskraft, ist für ihn die Macht, die der Natur noch einmal Geltung zu verschaffen sucht. Und ihr vorläufig letzter Versuch, so meint er, sei der Mensch. „Für mich liegt die Tragödie und Komödie des Lebens in den manchmal fürchterlichen, manchmal drolligen Folgen unserer ununterbrochenen Versuche, unsere Einrichtungen auf die Ideale zu gründen, die unserer Einbildungskraft von unseren halbbefriedigten Leidenschaften eingegeben werden, statt auf eine echte wissenschaftliche Naturgeschichte."

VIII

Dennoch: das Denken steht vor dem Tun. Und so steht, in Shaws Komödien, das Reden vor dem Leben, die Überlegung vor der Empfindung. Auch noch in einer seiner zartesten Dichtungen, der „Candida", wo die Logik der Komposition so weit geht, daß der Dichter an seiner Frauengestalt einen einzigen, freilich entscheidenden Fehler übersehen hat: ihre Fehlerlosigkeit.

IX

Aber das ist nicht erstaunlich, und es ist im Grunde sogar eine liebenswerte Schwäche an einem Dichter, der über den Denkprozeß zum Theater gekommen ist. Der auch im Theater zuerst und immer die erzieherische Aufgabe gesucht hat. Schon seine erste Komödie, „Die Häuser des Herrn Sartorius", ist auf solche Art entstanden. 1891 wurde in London, nach dem Vorbild des Pariser „Théatre libre" und der Berliner „Freien Bühne", das „Independent Theater" gegründet, das Ibsen und Zola spielte und sich nun, auf der verzweifelten Suche nach eigenen englischen sozialkritischen Stücken, an den Theaterkritiker Shaw wandte. Schon damals wies Shaw den Vorwurf zurück, er bringe

keinen Mörder auf die Bühne: das Elend der Slums sei Dramatik genug. Einer unserer besten Shaw-Kenner hat darauf hingewiesen, daß es bei diesem Dichter gar keine Schurken gibt. Aber das stimmt haargenau zu einem Weltbild, in dem alle Verbrechen aus der Unvernunft geboren werden: da gibt es nur Gecken und Hohlköpfe. Da herrscht nicht die Dramatik, sondern die Dialektik, nicht der Kontrast des Zusammenpralls, sondern die Nuance des Dialogs.

X

Die Maske abzureißen, den Spiegel vorzuhalten: das ist eine Aufgabe, die das Theater der Neuzeit von Shakespeare über Schiller und Hebbel bis zu Ibsen immer wieder gesucht hat. Viele jüngere Dichter, die nur die Hälfte der Jahre des weisen irischen Methusalem erreicht haben, sind schon historisch geworden. Aber der große Alte, der uns nun vier Jahre nach Gerhart Hauptmann verlassen hat, ist mit der Zeit gegangen. Bis in seine letzten Stunden ist er nicht müde geworden, seiner Zeit den Spiegel vorzuhalten: noch auf dem Sterbebett hat er an einer halbvollendeten Komödie, „Warum sie nicht wollte", gearbeitet. So ist er über den Tod hinaus modern geblieben, so zeitgebunden manches seiner Motive uns mittlerweile anmuten mag. Als Shaw 92 Jahre alt wurde, hat er gesagt, nach seinem hundertsten Geburtstag werde er unsterblich sein. Er hat ihn nicht erlebt — und ist dennoch unsterblich: als kämpferische Persönlichkeit, als einer der unentwegtesten Propagandisten der Freiheit.

XI

Ob diese Gedanken dem Wesen seiner dichterischen Gestalt ein wenig nahe kommen? Auch auf diese Frage hat der immer Schlagfertige seine Antwort bereit: „Das Geheimnis im Herzen des Dichters kennen sie nicht", endet seine „Candida".

*

AUS DEM „KAISER VON AMERIKA" (1928)

Frankreich und Deutschland? Diese wunderlichen alten geographischen Bezeichnungen, deren Sie sich aus alter vertrauter Gewohnheit bedienen, beunruhigen uns nicht. Ich vermute, unter Deutschland verstehen Sie die Reiche der mehr oder weniger bolschewisierten Sowjetrepubliken zwischen dem Uralgebirge und der Nordsee. Nun, die gescheiten Leute in Moskau und Berlin und Genf versuchen, alle diese Staaten zu vereinigen, und wir haben mit ihnen unzweideutig vereinbart, daß sie gegen unser Vorgehen nichts einwenden werden, wenn wir mit ihrem Vorgehen einverstanden sind. Frankreich, womit Sie zweifellos die Regierung in Neu-Timgad meinen, ist zu sehr in Afrika beschäftigt, um sich darüber zu beunruhigen, was am Ausgang Ihres kleinen Kanaltunnels geschieht. Solange Paris mit Amerikanern vollgepfropft ist und die Amerikaner Geld haben wie Heu, ist im Westen vom französischen Standpunkt aus alles in Ordnung.

KRITISCHER RUNDBLICK

Schöpferische Freundschaft: das Gastspiel Höller-Hölscher

Wir wissen aus früheren Zeiten, wie fruchtbar die Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Interpreten sein kann. Die berühmtesten „Fälle" sind wohl die „Sternenfreundschaft" zwischen Beethoven und dem Geiger Clement und die zwischen Brahms und dem Geiger Joachim. Die Früchte dieser Zusammenarbeit sind die unsterblichen Geigenkonzerte von Brahms und Beethoven. Karl Höller, den 43 jährigen süddeutschen Komponisten, der im letzten Volksbühnenkonzert im Beethovensaal Hannovers als Gastdirigent mitwirkte, verbindet seit langem ein reger künstlerischer Gedankenaustausch mit Ludwig Hölscher. Die großen virtuosen Erfahrungen dieses Cellisten haben in der Solostimme des 2. Konzerts für Cello und Orchester von Höller ihren Niederschlag gefunden. Es ist eine glückliche Synthese in diesem Werk zwischen Tradition und Fortschritt. Höller ist nie ein Mann der Extreme gewesen. Er hat als Komponist heute mehr denn je eine wichtige Funktion in unserem Musikleben, dem raditionellen Publikum die neuen Probleme in der Orchestersprache „schmackhaft" zu machen. Höller bringt das um so zwingender fertig, als sein Schaffen deutlich an Reger anknüpft und den Weg in die Zukunft durch Anregungen Debussys und Hindemiths zu befruchten weiß. Das will nicht heißen, daß er ein Epigone ist. Er ist eine viel zu bedeutende schöpferische Persönlichkeit, als daß es ihm nicht gelänge, die „Historie" mit starken eigenen Impulsen zu tränken. Hölscher spielte mit hinreißender Virtuosität, mit einer Beseelung der reichen Kantilenfreudigkeit des Werkes, daß es für die zahlreichen Zuhörer ein reiner Genuß war, zuzuhören. Dem Feuerkopf Höller als Dirigent gelang es, das Niedersächsische Sinfonieorchester ganz und gar in seinen Bann zu zwingen. In einer konzertanten Haydn-Sinfonie überzeugten die Bläsersolisten (Oboe und Fagott) mehr als der junge Geiger-Konzertmeister und der Cellist, die an Podiumssicherheit noch viel zulernen müssen, um solchen beträchtlichen solistischen Anforderungen gewachsen zu sein. Dr. Helmut Thierfelder trat mit schönem künstlerischem Erfolg für wertvolle Seltenheiten ein, für Respighis „Antike Tänze und Arien" und für zwei Legenden des finnischen Altmeisters Sibelius, Wiedergaben, die dem jungen strebsamen Orchester heute schon ein famoses Zeugnis ausstellen.

Erich Limmert

FRANZÖSISCHES THEATER

Einen interessanten Einblick in die Bestrebungen, das französische Theater sozusagen von „unten" her aufzufrischen, durch Förderung der Laienspielbewegung, gab vor kurzem im Amerikahaus, in einer in Zusammenarbeit mit dem Filmclub durchgeführten Veranstaltung, der 1932 emigrierte frühere Schauspieler und Obmann der Bühnengenossenschaft, Paul Ellmar, der heute als genauer Kenner sowohl des französischen wie des deutschen Theaters gelten kann und seit 1945 zu den eifrigsten Förderern einer kulturellen Zusammenarbeit zwischen den beiden Völkern zählt. Es wurde deutlich, daß im Gegensatz zu dem bei uns schon wieder üppig wuchernden Startum und dem Drang des Sich-Zur-Schau-Stellens in Frankreich ein wirklicher Ensemblegeist vorherrscht, vielleicht schon deshalb, weil dort nur ganz wenige und wirklich hervorragende Bühnen staatlich subventioniert werden, so daß sich die Notwendigkeit zu ernsthafter Gemeinschaftsarbeit schon fast ganz von selbst ergibt. Die Studentenbühnen, die von Dichtern wie Anouilh und Cocteau gefördert werden, sind ein reizvolles Beispiel dafür, wie lebendig in Frankreich die Wechselwirkung zwischen Kunst und Volk ist.

R. H.

HILDESHEIM

Die Hildesheimer Aufführung von Schillers „Wilhelm Tell", der man nach dem mißlungenen Start mit „Peer Gynt" nicht ohne Besorgnis entgegen gesehen hatte, wurde in doppelter Hinsicht zu einer erfreulichen Überraschung. Sie war Werkdienst im guten, künstlerischen Sinn. Intendant Zibell hatte sorgfältige dramaturgische und sprachliche Vorarbeit geleistet und das Pathos der Verse wohltuend gedämpft. Auf die naheliegende Unterstreichung aktueller Bezüge hatte man radikal verzichtet. Eine geschickte szenische Lösung mit Zwischenprospekten reduzierte die Umbauten auf ein Minimum. Aus der Vielzahl der Mitwirkenden wußten vor allem der männlich schlichte Tell Willi Domys und die interessante psychologische Studie, die Hans Brendgens aus dem Geßler machte, zu interessieren.

Cl. Hs.

*

Nach Braunschweig, der Stadt der deutschen Erstaufführung, hat sich nun noch eine zweite niedersächsische Bühne des Sensationsstücks „Endstation Sehnsucht" von Tenessee Williams in einer anerkennenswert sauberen Aufführung angenommen. In der Premiere zeigten sich die Zuschauer durchaus bereit, dieser noch härteren Enthüllungstechnik des Autors der „Glasmenagerie" zu folgen. Die gnadenlose Demaskierung des dumpfen Trieblebens, das neben Geschlechtsverkehr, Alkoholismus und Spielleidenschaft gar keine Regungen mehr kennt, und der gescheiterte Versuch, sich in einer selbstgezimmerten Traumwelt dagegen abzuschirmen, hinterließ offensichtlich tiefen Eindruck, der sich dann aber in einem stürmischen Beifall für die außerordentliche Leistung der Hauptdarstellerin Hildburg Frese entlud, die alle Stadien von berechnender Kühle über hilflose Verlorenheit bis zum offenen Irrsinn mit bannender Kraft der Empfindung durchlebte. Die Inszenierung Walter Bisons, in dem vielleicht ein wenig zu naturalistischen Bühnenraum Hans-Joachim Redlichs, steigerte sich von Bild zu Bild in ihrer Spannung, wenn sie auch in der Darstellung pathologischer Exzesse zu etwas absonderlichen Ausdrucksmitteln griff.

R. H.

ÜBERALL ZUCKMAYER

Carl Zuckmayers neuestes Werk „Gesang im Feuerofen" ist von 50 deutschen Bühnen zur Aufführung angenommen worden. Der Göttinger Uraufführung durch Heinz Hilpert sind inzwischen die Inszenierungen Heinrich Kochs in Hamburg und Herbert Maischs in Köln gefolgt. Braunschweig mußte, wieder einmal vom Pech verfolgt, die für Ende November geplante Premiere infolge Erkrankung mehrerer Darsteller auf den 13. Dezember verlegen. Hildesheim hat mit den Vorbereitungen begonnen. Wir werden im Januarheft in einer vergleichenden Betrachtung der sehr unterschiedlichen bisherigen norddeutschen Aufführungen die Bedeutung und den Wert dieses Werks für unsere Bühnen untersuchen.

RAMBERG-AUSSTELLUNG

Aus Anlaß der Eröffnung des Opernhauses in Hannover findet vom 26. November an im Wilhelm-Busch-Museum im Georgengarten eine Ausstellung von Aquarellen und Karikaturen des hannoverschen Malers und Zeichners Johann Heinrich Ramberg (1763 bis 1840) statt. Durch sein Hauptwerk, den Theatervorhang mit dem Sonnenwagen, ist er vielen hannoverschen Theaterfreunden noch in lebhafter Erinnerung. Rambergs eigentliche Begabung lag auf dem Gebiete der zeichnerischen Improvisation, in der sich sein lebhafter Sinn für Humor und Satire am ungehemmtesten aussprechen konnte. Besonders hat ihn die Karikatur angezogen. Er war auch einer der gesuchtesten Illustratoren in Deutschland.

„Die Volksbühne" erscheint monatlich / Herausgeber: Volksbühne Hannover e. V., Hannover, Altes Rathaus, Fernruf 2 66 83 / Für den Inhalt verantwortlich: Hermann Ludwig / Druck: Th. Schäfer, CDH 77, Hannover, Tivolistraße 4.

HEIN NEUNER
Norddeutsche Ze
ÜBERPARTEILICH u. UNA
HANNOVER
HANNOVER LIEST DIE
„Norddeutsche"

FÜR HERVORRAGENDE LEISTUNG

SALGE'S BIERSTUBEN

JAHRESSCHAU FÜR DAS DEUTSCHE GASTSTÄTTEN-, HOTEL- U. WAHRUNGSMITTEL-GEWERBE 1949

Eigentümer: Karl Schulze

HANNOVER, PODBIELSKISTRASSE 356

Seit 1875 Fernruf 6 55 51/52

in Nähe Lister Turm

Die Gaststätte, von der man spricht!

HERMANN FRIEDRICHS

GRAPHISCHE KUNSTANSTALTEN

Friedrichs

KLISCHEES
RETUSCHEN
ENTWÜRFE

HANNOVER AUGUSTENSTRASSE 12

FERNRUF 24856/57

TH. SCHÄFER

BUCH- U. STEINDRUCKEREI G. M. B. H.

HANNOVER

TIVOLISTRASSE 4

VOLKSBÜHNENBESUCHER

kaufen Ihre Bücher in der

VOLKSBUCHHANDLUNG

Georgstraße 33 Fernsprecher 2 70 01

HERRENHAUSEN

GASTSTÄTTE GROSSER GARTEN

Eingang neben den Kaskaden

Kalte und warme Küche

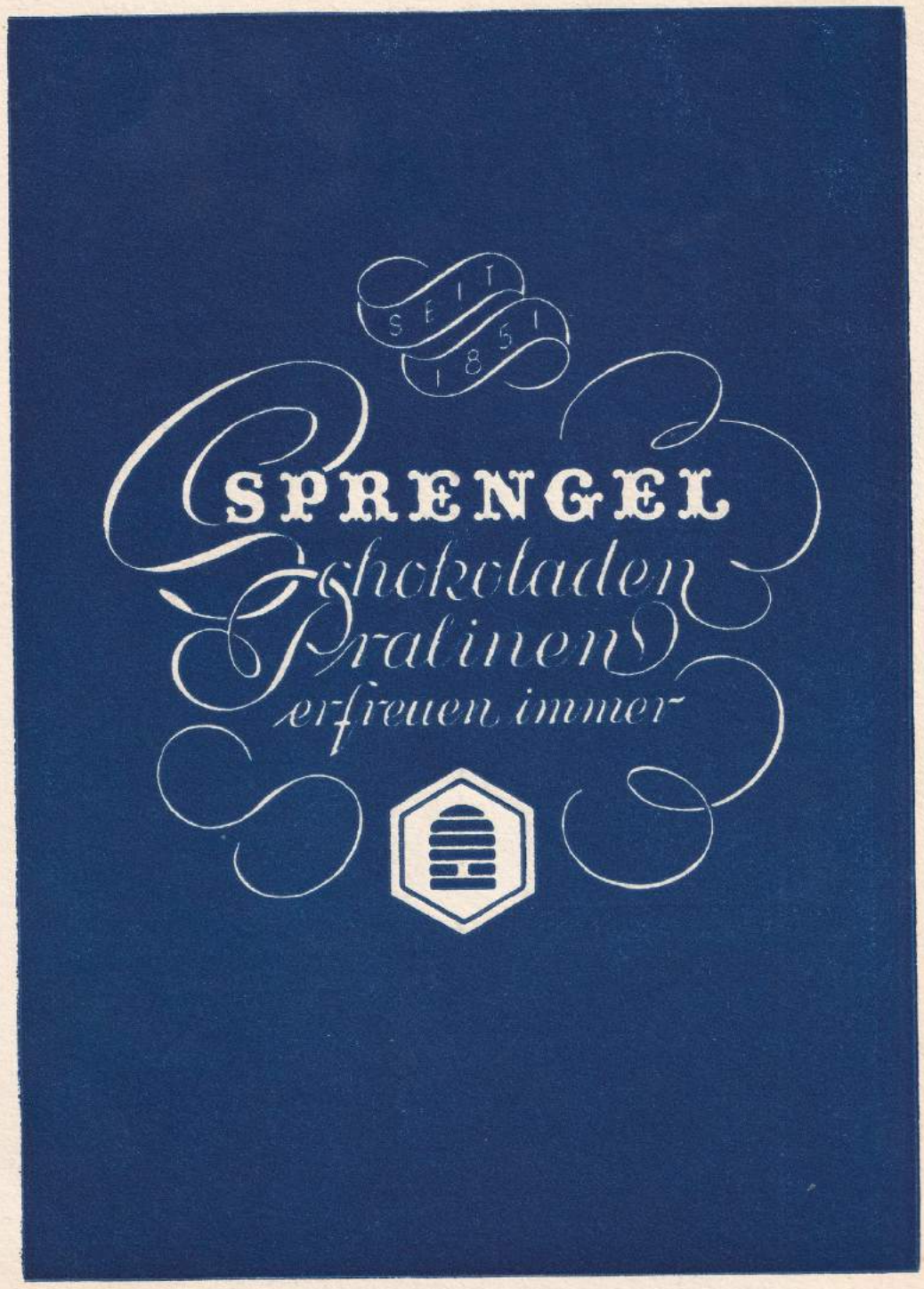
vor und während der Vorstellungen

Hotel „Rasthaus Roter Hahn“
Inhaber: Heinrich Hofrichter
Gute Küche — Terrassen-Kaffee
Tag und Nacht geöffnet
Hannover, Göttinger Landstraße
Ruf 4 17 74
Zimmer für geschlossene Gesellschaften
Parkplatz — Tankstelle — Garage

C. L. SCHRADER
BUCHDRUCKEREI
UND FORMULARVERLAG
HANNOVER
THEATERSTRASSE 14
FERNRUF 23651-52

Familien-
und Geschäftsdrucksachen
Broschüren und Kataloge
Mehrfarbendrucke

HABEN SIE VORGESORGT?
Geringe monatliche Beiträge sichern Ihnen die Durchführung einer dereinstigen würdigen Feuerbestattung.
AUSKUNFT UND BERATUNG DURCH
Volks-Feuerbestattung
Versicherungs-Verein auf Gegenseitigkeit
HANNOVER, SEDANSTRASSE 18 · FERNSPRECHER: 23018


SEIT
1851
SPRENGEL
Schokoladen
Pralinen
erfreuen immer