

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Badisches Landestheater Karlsruhe**

**Badisches Landestheater Karlsruhe**

**Karlsruhe, 1925,1(26.4./2.5.)-1930/31; mehr nicht digitalisiert**

Badisches Landestheater Karlsruhe, Nr. 19

**urn:nbn:de:bsz:31-62057**

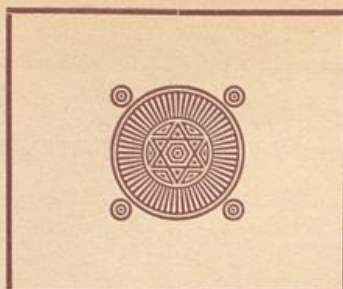
*BADISCHES  
LANDESTHEATER  
KARLSRUHE*



1929/30

Nr. 19

**Heinrich Hock**  
 Karlsruhe  
 Adlerstr. 19  
 Möbel-transport  
 Spedition  
 Lagerung  
 Wohnungs-  
 tausch  
 Auto-  
 transport  
 Fernsprecher Sammelnummer 2482



**Bahn & Bassler**  
 Natürl. Mineralbrunnen des In-  
 und Auslandes  
 zu Kurzwecken u. als tägl. Tischgetränk  
**Karlsruhe I. B.**  
 Sirtel 30, Tel. 255  
**Freiburg I. Br.**  
 Lagerhausstr. 19, Tel. 2967  
 Gegründet 1887

## WOCHENPLAN:

- Sonntag, 12. I. Nachmittags: 7. Vorstellung der Sonderniete für Auswärtige: Das Glöckchen des Eremiten. Komische Oper von Maillart 15 Uhr  
 Abends: \* B 12. Th.-Gem. 1301—1400. Louise. Musik-Roman von Charpentier 19 1/2 Uhr
- Montag, 13. I. Volksbühne 12. Faust II. Teil. Tragödie von Goethe 19 1/2 Uhr  
 Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf freigehalten.
- Dienstag, 14. I. \* G 12 Th.-Gem. 1—100 und 401—500. Louise. Musik-Roman von Charpentier. 19 1/2 Uhr
- Mittwoch, 15. I. \* A 12. Th.-Gem. 201—300 und 1401—1500. Die andere Seite. Drama von Sherriff. 20 Uhr
- Donnerstag, 16. I. Volksbühne 1. Faust II. Teil. Tragödie von Goethe. 19 1/2 Uhr  
 (Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf freigehalten)
- Freitag, 17. I. Sonderniete „Zeittheater“ (3. Vorstellung der Abteilung I.) Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik von Brecht-Weill. Kein Kartenverkauf! 20 Uhr
- Samstag, 18. I. Zu halben Preisen: Das Glöckchen des Eremiten. Komische Oper von Maillart. 20 Uhr
- Sonntag, 19 I. Nachmittags: Christinchens Märchenbuch. Weihnachtsmärchen von Ulrich von der Trenck. 15 Uhr  
 Abends \* E 12. Th.-Gem. III. S.-Gr. 1. Hälfte. Rigoletto von Verdi. 19 1/2 Uhr
- Sonntag, 12. I. (Im Städtischen Konzerthaus): \* Grand Hotel. Lustspiel von Frank. 19 1/2 Uhr
- Sonntag, 19. I. (Im Städtischen Konzerthaus): \* Kater Lampe. Komödie von Rosenow. 19 1/2 Uhr
- Montag, 13. I. (In der Städtischen Festhalle): 4. Volks-Sinfonie-Konzert. Solist: Paul Trautvetter 20 Uhr

### In Vorbereitung:

Oper: Die Briganten. Von Offenbach.  
 Schauspiel: Torquato Tasso. Von Goethe.

Bad. Hochschule u. Konservatorium  
 für Musik, Karlsruhe  
 Direktor: Franz Philipp  
 Badische Orgelschule  
 Musiklehrer-Seminar  
 Ausbildung in allen Zweigen der  
 Tonkunst  
 Musikwissenschaftl. Vorlesungen  
 Vorträge, Konzerte  
 Eintritt jederzeit

Gute  
 Klischees  
 W. Riegger  
 bei HERRENSTR. 48  
 TELEFON 2311

**Jos. Enderle**  
 Waldstr. 16/18  
 Gegründet 1887 Fernsprecher 127  
 Spezialgeschäft für Sanitäre  
 Einrichtungen u. Beleuchtung  
 Koch- und Heizapparate  
 für Gas und Elektrizität  
 Große Auswahl Billige Preise

Inhalt: Friedrich Carl Kobbe: Zur Erstaufführung der „Dreigroschenoper“  
Curt Weill: Korrespondenz über „Dreigroschenoper“  
Generalintendant Carl Ebert: Warum die „Dreigroschenoper“?

## Zur Erstaufführung der „Dreigroschenoper“

Ihre Ur- und Vorform, die „Bettleroper“ des John Gay, ist mehr als zweihundert Jahre alt. Dieser immer noch volkstümliche englische Dichter, ein Freund Popes und Jonathan Swifts (auf dessen Anregung übrigens der Entwurf zur Bettleroper zurückgeht), war Parodist, Possenreißer, Pamphletist, — und es spricht sowohl für seinen Geist wie für die Großzügigkeit seiner Zeit, daß er außerdem Privatsekretär der Herzogin von Monmouth, Hauslehrer des Herzogs von Cumberland und englischer Gesandtschaftssekretär in Hannover war. Er liegt in der Westminster-Abtei begraben, wo ihm der Herzog von Queensberry ein Denkmal setzen ließ... Seine Bettleroper ist Satire und Volksstück zugleich, eine hinreißende Mischung von sozialem Ethos, politischem Pamphlet, Räuberromantik, wildem Humor und naïver Rührseligkeit. Held ist der Banditenführer Macheath, ein würdiger Vetter unseres Rinaldo Rinaldini, Grandseigneur und Don Juan, großer Junge und Verbrecher von Geblüt. Die besten Erfolge verdankt er seinen Beziehungen zur Obrigkeit, zur Polizei, deren Bloßstellung satirischer Hauptzweck des Werkes ist. Er hat eine Braut, Polly, und neben vielen anderen Geliebten eine Favoritin Lucy, und es muß natürlich so kommen, daß die Eifersucht der beiden den geliebten Mann ans Messer liefert. Polly, die Tochter des Hehlerkönigs Peachum, ein Geschöpf, über das der ganze Zauber jener Räubermädchen und die ganze Poesie eines englischen Volksliedes ausgegossen ist, folgt ihrem Macheath bis zur Richtstatt, wo schon Lucy und vier weitere Bräute, jede mit dem obligaten Baby, des Missetäters harren. In dieser Lage erscheint der Galgen dem vielfachen Vater, Bräutigam und Liebhaber als einzige und letzte Rettung, aber es hilft nichts: er wird begnadigt und seinen sechs Frauen zurückgegeben... Das Ganze gibt sich in einem Vorspiel nach Art unserer Jahrmaktsmoritäten als die Dichtung eines Bettlers aus, der sich und seinesgleichen erbauen, belehren und unterhalten will: Volk spricht zum Volk. Alte englische Volkslieder und damals gerade neue Londoner Gassenhauer begleiten die wechselvollen Bilder, die nur locker, wie eine Revue, zusammengehalten sind. Besonderes Spottziel der Musik und auch einzelner Handlungsteile ist die Händel-Oper, die damals das gesamte Londoner Musikwesen beherrschte. Ihre Popularität erlitt durch diese Travestie einen schlimmeren Stoß, als er von ernster Hand hätte geführt werden können: Händel mußte, während das Werk des John Gay 63 Aufführungen erlebte, sein Londoner Theater schließen. Eine Fortsetzung der Bettleroper, nach der Hauptheldin „Polly“ genannt, durfte öffentlich nicht aufgeführt werden, „Beggars opera“ aber ist heute noch in London lebendig wie dazumal und hat, nachdem sie 1921 neu aufgezupft erschien, inzwischen mehr als tausend Wiederholungen erlebt.

\*

---

---

### Die Bearbeitung durch Bert Brecht.

Brecht fühlte sich magisch angezogen von jenem einleitenden und symbolischen Bettler, der allerdings in so simpler Form nicht allen Ansprüchen des sozialgefärbten Zeittheaters genügen konnte. Deshalb wurde zunächst aus dem Werk eines Bettlers ein Werk für Bettler, eine „Dreigroschenoper“. Deshalb wurde der Bettler aus dem Vorspiel in die Handlung selbst verlegt und zu einer ganzen Bettlerbande vermehrt, deren Haupt Herr Peachum ist. Deshalb wurde jedes historische Zeitkolorit getilgt und durch eine aktuell frisierte Zeitlosigkeit ersetzt. Dieses Bettler-Milieu in Reinkultur bietet herrliche Gelegenheiten, gegen die bürgerliche Oberschicht und die staatliche Ordnung anzugehen, den Schrei der Geknechteten und das Wimmern der Enterbten laut werden zu lassen, — immer freilich an der mehr oder minder grotesken Peripherie der Dinge entlang und in einer so spielerischen Weise, daß ein ernstzunehmendes Anklagestück nirgends zustande kommt. Das ist auch nicht der Sinn der Bearbeitung, die zwar von einer ehrlichen und starken Sympathie mit den Besitzlosen, mit allen Deklassierten getragen wird und in einem sehr jugendlichen Aktivismus gegen jede paragraffierte Ordnung, gegen Tradition und anderer Leute Heiligtümer anstürmt, im Grunde jedoch immer — wie der klassische Sturm und Drang — ein dichterisches Erlebnis bleibt, eine Proklamation, die in der möglichst scharfen Formulierung ihren Witz und ihr Genügen findet. Immerhin ist auch diese verdrängte Form sozialen Mitleids ein Gefühl, — das einzige, das nach der rücksichtslosen Entsentimentalisierung der alten Vorlage übrig blieb. Aber Brechts absichtliche Gefühllosigkeit ist kein Mangel sondern (ein Kunstmittel und) ein Vorzug, ein Geschmacksregulator, der sich nicht nur gegen das gute Alte, sondern in erster Linie gegen das schlechte Neue wendet, gegen die Verlogenheit unserer Zivilisation und ihren schmierigsten Ausdruck, den sentimentalsten Jazz-Schläger, — gegen den „verdammten Fühlst-du-mein-Herz-schlagen-Text“... Die sozial-programmatische Einführung des Bettlertrusts spaltet das Milieu in drei Teile; Macheath und seine Verbrecherbande stehen nun nicht mehr unmittelbar ihren natürlichen Verfolgern, der Polizei, gegenüber. Aus einer persönlichen Gegnerschaft zwischen Schwiegersohn und Schwiegervater wird ein Gegensatz zwischen den zwei Banden konstruiert werden. Die Niederlage Macheaths wird, wie im Original, durch die Eifersucht und die gekränkte Eitelkeit der verliebten Mädchen heraufbeschworen, von denen Lucy die Tochter des famosen Polizeichefs geworden ist. Den eigentlichen Verrat aber übt Fräulein Jenny, ein Dirnchen, das einmal bessere Tage sah, durch Macheath auf die schiefe Ebene gebracht und dann verlassen wurde. Der Schluß ist nach John Gay als happy end gestaltet. Aber er verzichtet auf die vielen Bräute und läßt die Rettung, den Gnadenakt, im Stil der alten opera seria durch einen reitenden Boten des Königs vollziehen: dies Ende ist natürlich als hohnvolle Parodie gemeint.

\*

### Die Songs.

Es ist ja nun nicht weiter verwunderlich, daß diese Vorgänge in Verbrecherkellern und Hurenhäusern einer strengen moralischen Prüfung keineswegs standhalten können, und daß die in diesen Kreisen bevorzugte Ausdrucksweise dem Umgangston des gut erzogenen Mitteleuropäers nicht ganz entspricht. Brecht hat die Uebersetzung, die von Elisabeth Hauptmann stammt, auf seine sehr ursprüngliche Art durchgearbeitet und den bekannten frisch-fröhlichen Jargon gewisser Herrenabende mit Brocken aus der Londoner und Berliner Gaunersprache verziert. Extrakte dieses Textes sind die Songs, jene baladesken Bänkellieder, deren heutige Vorbilder aus dem wilden Westen Nordamerikas kamen und die Brecht in seiner gemütvollen

---

„Hauspostille“ schon vorher nach allen Richtungen ausprobiert hatte. Die Songs strotzen von Eindeutigkeiten — aber sie sind so phantastisch überspitzt, so weit ins Absolute vorgetrieben, daß sie, ihres Inhaltes gewissermaßen beraubt, als äußerste Formulierung ins Künstlerische reichen. Um hier von Kunst reden zu dürfen, braucht man den größten Vertreter dieser Gattung, den auch in Deutschland gefeierten François Villon, nicht erst zu zitieren; die meisten der „Dreigroschenoper“-Songs sind von ihm, der sein Leben mit Dirnen und Verbrechern verbrachte, immer dem Selbstmord nahe war, immer aus Religiosität vor diesem Ende zurückschrak und als der erste große Dichter seines Volkes, als unerreichter Meister einer reinen, plastischen und anmutvollen Sprache im Bereich der ganzen Kulturwelt verehrt wird. Er ist der Verfasser der „stärksten“ Stücke des Werkes, der Ballade vom angenehmen Leben, der Ballade von den Prominenten, der „Ballade, in der allen verziehen wird“ und der klassischen „Ballade aus dem Gefängnis“, die er 1457, zum Strang verurteilt, an seine Freunde schickte. Inzwischen haben wir erfahren, daß die deutsche Übertragung der wichtigsten Balladen nicht von Brecht, sondern von dem Wiener Schriftsteller und Übersetzer K. L. Ammer herrührt, einem ehemaligen österreichischen Reiteroffizier. Der Kanonensong ist von Rudyard Kipling entlehnt, dem Romancier des angloindischen Koloniallebens, während schließlich die Romanze der Seeräuberjenny, eines der interessantesten Stücke, Brechts eigenste Züge zeigt: eine Romantik, die sich überschlägt, um sich nicht erkennen zu müssen, einen Zyniker aus Scham, den man vielleicht demnächst entdecken und verstehen wird.

Friedrich-Carl Kobbe.

\* \* \*

## Korrespondenz über „Dreigroschenoper“

Lieber Herr Weill!

Der sensationelle Erfolg der „Dreigroschenoper“, der ein Werk eines ganz neuartigen, in die Zukunftweisenden Stiles plötzlich zum Kassenschlager werden läßt, bestätigt aufs erfreulichste die Prophezeiungen, die in diesem Blatte wiederholt geäußert wurden. Die neue, volkstümliche Opern-Operette, die aus den artistischen und sozialen Voraussetzungen der Gegenwart den richtigen Schluß zieht, ist da in einem schönen Musterbeispiel gelungen.

Dürfen wir Sie, der Sie unseren soziologischen und ästhetischen Ableitungen die eindeutige Legitimation praktischer Leistung und bewiesenen Erfolges voraushaben, bitten, über den hier beschrifteten Weg nun auch theoretisch sich in unserm Blatt zu äußern?

\*

Lieber Anbruch!

Ich danke Ihnen für Ihren Brief und will Ihnen gern einiges sagen über den Weg, den wir, Brecht und ich, mit diesem Werke eingeschlagen haben und den wir weiterzugehen gedenken.

Sie weisen in Ihrem Brief auf die soziologische Bedeutung der „Dreigroschenoper“ hin. Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, daß die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern daß auch das Publikum auf eine Auffrischung einer bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiß nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird. Warum sollen nicht, nachdem nun auch Goethe durch das Medium eines Operettentennors wieder auf Erden erschienen ist,

---

---

noch eine weitere Reihe geschichtlicher oder zumindest fürstlicher Persönlichkeiten am zweiten Aktschluß ihren tragischen Aufschrei von sich geben? Das erledigt sich von selbst, und ich glaube gar nicht, daß hier eine Lücke frei wird, die es auszufüllen lohnt. Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der „Dreigroschenoper“ an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte, oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich die „Dreigroschenoper“ in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des *l'art pour l'art*-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluß an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel — das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharret noch in ihrer „splendid isolation“. Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden „Oper“ und „Theater“ als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muß man hören: „Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!“ Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man „Tradition der Oper“ nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung. Es gibt aber heute in der ganzen Welt keine Kunstform von so ausgesprochen gesellschaftlicher Haltung mehr, und besonders das Theater hat sich mit Entschiedenheit einer Richtung zugewandt, die man wohl eher als gesellschaftsbildend bezeichnen kann. Wenn also der Rahmen der Oper eine derartige Annäherung an das Zeittheater nicht erträgt, muß eben dieser Rahmen gesprengt werden.

Nur so ist es zu verstehen, daß der Grundcharakter fast aller wirklich wertvollen Opernversuche der letzten Jahre ein rein destruktiver war. In der „Dreigroschenoper“ war bereits ein Neuaufbau möglich, weil hier die Möglichkeit gegeben war, einmal von ganz vorn anzufangen. Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von neuem die Frage auf: Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Art gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, mußte also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung entweder unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewußt zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden mußte. Dazu kam, daß uns dieses Stück Gelegenheit bot, den Begriff „Oper“ einmal als Thema eines Theaterabends aufzustellen. Gleich zu Beginn des Stückes wird der Zuschauer aufgeklärt: „Sie werden heute abend eine Oper für Bettler sehen. Weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie doch so billig sein sollte, daß Bettler sie bezahlen können, heißt sie die „Dreigroschenoper“. Daher ist auch das letzte Dreigroschenfinale keineswegs eine Parodie, sondern hier wurde der Begriff „Oper“ direkt zur Lösung eines Konfliktes, also als handlungsbildendes Element herangezogen und mußte daher in seiner reinsten, ursprünglichsten Form gestaltet werden.

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben,

die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der „Dreigroschenoper“ gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters. Ihr ergebener

Kurt Weill.

Dem „Anbruch“, Monatsschrift für moderne Musik (Universal Edition), entnommen.

## Warum die Dreigroschenoper?

In Darmstadt war ein Kampf um die „Dreigroschenoper“ ausgebrochen. Die Generalintendanz des Hessischen Landestheaters wandte sich mit nachstehenden Ausführungen an die Öffentlichkeit.

Nicht nur, weil die „Dreigroschenoper“ der sensationellsten Bühnenerfolg der Nachkriegszeit gebracht hat.

Nicht nur weil die „Dreigroschenoper“ bereits von allen führenden deutschen Kulturtheatern (Privatbühnen, Stadttheatern und Staatstheatern) gespielt worden ist.

Nicht nur, weil die „Dreigroschenoper“ bereits von allen führenden deutschen befähigtesten Köpfen des deutschen Theaternachwuchses gehören und mit der „Dreigroschenoper“ eine neue und verheißungsvolle theatralische Kunstgattung geschaffen haben.

Nicht die Aktualität und Zugkraft, nicht die künstlerische Eigenart und Bedeutung der „Dreigroschenoper“ waren allein ausschlaggebend für Annahme und Aufführung des Werkes. Der wesentlichste und entscheidende Gesichtspunkt war die weltanschauliche Unabhängigkeit des Theaters.

Zeitungen, Parteien, Kirchen, Schulen können nur einer einseitigen Weltanschauung dienstbar sein. Einzig das Theater hat die Verpflichtung, jede weltanschauliche Richtung, sofern sie eine legitime künstlerische Leistung vorweist, zu Wort kommen zu lassen.

Man kann nicht behaupten, daß die deutschen Theater von ihrer weltanschaulichen Unabhängigkeit übertriebenen Gebrauch machen. Die meisten Bühnenwerke bestätigen einschränkungslos das von Staats und Bürgers wegen gültige Weltbild. Gibt es aber einmal einen Dichter, der zu allem, was andere über Welt und Menschheit aussagten, ein kräftiges Nein sagt, — soll dieser Dichter gehindert werden, dies Nein im selben Theater auszusprechen, wo das tausendfache Ja gestattet ist?

Das Theater kann sich nicht identifizieren lassen mit jedem Einzelwerk, das es zur Diskussion stellt. Es fühlt sich in erster Linie verantwortlich für die künstlerische Ernsthaftigkeit und Qualität der aufgeführten Werke. Das Theater weigert sich aber, irgendeine weltanschauliche Bevormundung des künstlerischen Schaffens anzuerkennen oder selbst auszuüben. Die Kunst empfängt aus dem Ganzen des Lebens ihre Inhalte. Die Dreigroschenoper zeigt nur einen — für manchen Beschauer vielleicht unerfreulichen — Ausschnitt des sozialen Lebens; aber gerade jenen Ausschnitt, den man bisher „im milden Licht“ nicht gern erscheinen ließ. Sind Prostitution und Verbrechen illegitime Gegenstände der Kunst, da sie doch sehr bedeutsame Komplexe der legitimen Gesellschaftsordnung sind? Wer hat den Mut, die Dreigroschenoper unsittlich zu nennen, solange die Welt, in der wir alle leben und in der zehntausend und hunderttausend Menschen ohne ihren Willen zu Unzucht und Verbrechen verurteilt sind, sittlich genannt werden darf? Das Elend ist nicht die lieblichste Erscheinung des Lebens; aber es existiert und meldet sich bisweilen zu Wort.





# Zender & Krauß



Hirschstrasse 1 • Kohlenhandelsgesellschaft • Fernruf: 4777  
Prompte Lieferung frei Keller — Erstklassige Qualitäten — Beste Bedienung

**Pianos**  
Harmonium  
H. Maurer  
Kaisersstr. 176  
Ecke Hirschstr.

**Franz Gehrecke**  
Leopoldstraße 31 • Telefon 2222

Altestes Karlsruher  
Spezialgeschäft für  
Lieferung u. Verlegen  
von  
**LINOLEUM**

Fachm.-Beratung • Kein Laden

**Pianos**

spez. Markenfabrik.  
auch billigere neue  
u. gebrauchte Pianos  
Teilzahlung / Miete



**KAEFER**

Pianomagazin Amalienstr. 67

Conditorei-Café  
**Stübinger**

Kaiserstrasse 153 • Telefon Nr. 6527

Geöffnet bis abends 12 Uhr

**Theodor Traulmann • Baugeschäft**

Stefanienstr. 19 KARLSRUHE Tel. 113, 3232

Hoch-, Tief-, Beton- und Eisenbetonbau  
Spezialgeschäft für Umbauten jeglicher Art

**Grund & Oehmichen**

Telefon 520 Karlsruhe i. B. Waldstr. 26

Elektrische Licht-, Kraft- u. Schwach-  
strom-Anlagen jeden Umfanges

Beleuchtungskörper,  
Koch- und Heiz-Apparate, Staubsauger

Konzessionierte Revisionsfirma der Vereinigten Feuer-  
versicherungs-Gesellschaften

**Rietschel & Henneberg**

Gegr. 1872

G. m. b. H.

Tel. 2560



Zentral-Heizungen • Lüftungs-Anlagen

**Klischees**  
— aller Art —  
Graphische Kunstanstalt  
**Adolf Schützle**  
BRAUERSTR. 19 TELEFON 3664

**Munz'sches Konservatorium**

mit Seminar  
Telefon 2313

staatlich anerkannte Musiklehranstalt  
Karlsruhe i. B., Waldstraße 79

Ausbildung in allen Zweigen der Musik einschl. Oper (Partienstudium, dramatischer u. scenischer Unterricht).  
Meisterklassen zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung im Instrumentalspiel, Dirigieren, Kom-  
position und Sologesang. Seminar zur Vorbereitung von Schülern und Schülerinnen auf die staatliche  
Musiklehrerprüfung (Erlaß des Ministeriums des Kultus und Unterrichts vom 19. April 1928).

Ferd. Thiergarten (Badische Presse) Karlsruhe