

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Baden-Badener Bühnenblatt, Nr. 5

1b. Ständiges Personal im Orchester
(auf anderem als dem vertragsmäßigen Instrument).

Baden-Badener Bühnenblatt

herausgegeben von den Städtischen Schauspielen

Schriftleitung: Dr. Hermann Grusendorf — Verlag des „Badeblattes“ mit amtlicher Fremdenliste, Baden-Baden

3. Jahrgang

Samstag, den 13. Januar 1923

Nummer 5

Theatergeschichtsklitterung

Wir besitzen eine Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Eduard Devrient hat sie geschrieben. Obwohl wissenschaftlich überholt, wird sie doch lebendig und darum lezenswert bleiben. Denn es ging dem Verfasser mehr als um eine geschichtliche Darstellung; es war ihm um die Sache des deutschen Theaters seiner Gegenwart zu tun, um die Förderung des Theaters und seiner Künstler. Max Kartersteig ist in seiner Geschichte des deutschen Theaters wissenschaftlicher. Auch er ist wie Devrient ein Theatermann, aber als Schriftsteller doch mehr der Soziologe, der sich in allen Kunst- und Wirtschaftsfragen seiner Zeit umgesehen hat und seine Beobachtungen und Erfahrungen um das Theater gruppiert. Wer diese beiden Werke über das deutsche Theater gelesen und sein Wissen über Einzelfragen durch die Lektüre der vielen Darstellungen und Aufsatzsammlungen über das Theater und Drama der Vergangenheit und Gegenwart vertieft hat, wird kaum Verlangen nach einer neuen Gesamtdarstellung der deutschen Theatergeschichte haben. Auch der Fachmann wird sie gern entbehren, denn er ist noch mehr als der Laie kritisch gegenüber den Forderungen und Wünschen, die solche Theatergeschichtsbücher begleiten und die sich in ihrer theoretischen Form ganz selbstverständlich und berechtigt ausnehmen, die aber dafür um so schwerer ausgeführt werden können. Ein Bedürfnis nach einer neuen geschichtlichen Darstellung ist also nicht vorhanden.

Will sich heute ein Geschichtsschreiber des deutschen Theaters mit seiner Darstellung gegenüber den vorhandenen durchsetzen, so muß er eine völlig neue Geschichte des Theaters schreiben, die Ergebnisse der bisherigen Forschung in ein neues Licht rücken, neue Zusammenhänge schaffen, die irgend einer aus der Struktur der Gegenwart organisch sich entfaltenden Idee unterworfen sind. Nur diese Einstellung rechtfertigt eine Neubearbeitung vorhandener Forschungsergebnisse. Es ist gewiß nicht leicht, vielleicht sogar unmöglich, aus dem Chaos unseres heutigen Geistes-, Kunst- und Wirtschaftslebens die belebende und fruchtbare Kraft zu ziehen, die Vergangenes zu neuem Dasein erweckt und in den Dienst des Gegenwärtigen stellt. Es könnte in dieser Zeit unserer nationalen Erniedrigung etwa der ungebändigte Grimm über die Vergewaltigung unseres Volkes sein, der danach drängt, die nationalen Werte unserer Theatergeschichte lebendig werden zu lassen. Ob sich aber für eine solche Betätigung die Geschichte unseres Theaters als Vorwurf eignet? Vom nationalen Standpunkt betrachtet wird die Geschichte des deutschen Theaters immer eher einer Jeremiade gleichen als einer im nationalen Sinne erhebenden und begeisterten Darstellung. Die Klage Lessings, daß die Deutschen kein Nationaltheater haben, kann durch hundert- und fünfzig Jahre hindurch (die Goethe-Schillerzeit ein-

gerechnet) variiert werden. Eine Geschichte nationalen Stolzes wird die deutsche Theatergeschichte nie sein. Deshalb wird auch unsere Theatergeschichte von nationalistisch denkenden Schriftstellern mit Vorliebe herangezogen, um an ihr zu demonstrieren, wie wenig vaterlandsliebend die Deutschen sind, wie sehr sie dem ausländischen Geist huldigen. Gewöhnlich wird mit einer Verherrlichung der Goethe-Schillerzeit begonnen, dann der langsame Niedergang des Theaters geschildert und zum Schluß Kübel des Zorns und der Verachtung über die Schriftsteller und Künstler der Gegenwart ausgegossen. Adolf Bartels hat diese wenig empfehlenswerte Arbeit unlängst für die Literatur der Gegenwart in einem höchst langweiligen und geistlosen Buche übernommen, der Universitätsprofessor Kosch tut das Seine für das Drama von der Romantik bis zur Gegenwart, schließt dabei aber auch das Theater in seine Abrechnung ein (Das deutsche Theater und Drama seit Schillers Tod, Vier-Quellen-Verlag Leipzig 1922). Es wäre töricht, auch nur einen Augenblick eine Kritik zu beanstanden, die den Niedergang des Dramas und der Bühne geißelt. Man darf aber von einem Kritiker, der über eine hundertjährige Entwicklung des Theaters und Dramas urteilt, erwarten, daß er die mannigfaltigste Einfühlungsgabe und die geistige Ueberlegenheit besitzt, die zahllosen künstlerischen Phänomene in ihrem Entstehen und Vergehen, in ihrer Notwendigkeit, ihren Zusammenhängen untereinander und in der Zeit zu erfassen. Er muß den Leser davon überzeugen, daß er in das Wesen einer Dichtung oder eines Künstlers eindringen kann; dann erst werden Lob und Tadel Gewicht bekommen. Wenn er aber mit der Hervorhebung von Nebensächlichkeiten einen Dichter ablehnt, ohne doch wenigstens des Dichters Gesamtpersönlichkeit zu prüfen, wenn er Dramen lobt, nur weil sie historische Szenen geschichtlich treu enthalten, dann darf man Zweifel in den Willen, unbedingt gerecht zu urteilen, füglich legen. Es ist unmöglich, im Rahmen dieses Aufsatzes alle die Ungereimtheiten und Verkehrtheiten des Buches als Beleg für die Wichtigkeit der Kritik anzuführen; es wird indessen genügen, auf die Hauptfehler hinzuweisen. Sie ersetzen hinreichend die „Fülle“ der Beweise.

Schon gegen die stoffliche Gliederung erhebt sich Widerspruch. Die Leistungen des Dramatikers und des Bühnenkünstlers werden nicht gesondert beurteilt, sondern zusammenhanglos in ein Kapitel gedrängt. So kommt es, daß Max Reinhardt, Friedrich Kayser, Albert Bassermann in das Kapitel „Das Musikdrama von Richard Wagner bis Pfitzner“ geraten. Eine Darlegung der Beziehungen zwischen Wagners Musikdrama und Albert Bassermann bleibt uns der Verfasser leider schuldig. Am Schluß des Buches versiegen Koschs Kenntnisse über das Theater gänzlich. Im Anfang seiner Darstellung widmet er noch dem Theater und den Künstlern einiges aus anderen grundlegenden

zialhaus
für
menkonfektion
rösste Auswahl
igste Preise.

Geschäft
Seiden-Trikot
Wäsche
ren und Kinder
ssigen Qualitäten.

Fertig
pe und Hafnergasse
lgeschäft
menhüte
Billige Preise

raft Mannheim
5 = Forststr. 7
Heizapparate.

Werken zusammengetragen, aber nicht selbständig verarbeitetes Material, auch über Laube und Zimmermann weiß er etwas mitzuteilen, was entweder diese von sich selbst gesagt haben oder wie sie von einflussfähigeren Kritikern als Herr Kosch beurteilt worden sind; aber die Meininger fließen die Quellen schon dürftiger, dann folgen Namen der größten Künstler wie Kainz, Mitterwurzer, Lewinsky mit einigen unpassenden Epitheten (in einer Geschichte des deutschen Theaters!), dann ist der Rest Schweigen. Reinhardt wird mit einigen Zeilen abgetan. Nicht daß Kosch den Regisseur Reinhardt ablehnt, soll beanstandet werden, sondern daß er ihn als eine Nebenächlichkeit behandelt. Auch Zehner mag er mit den schärfsten Worten bekämpfen, er darf ihn nur nicht unerwähnt lassen. Vergebens sucht man nach einem Grunde zu dieser flüchtigen Behandlung wichtiger Persönlichkeiten in der Geschichte des Theaters. Auch die Prüfung der literarisch-geschichtlichen Abhandlungen deckt ihn nicht auf. Wie dürftig ist die Beurteilung Kleists ausgefallen, wie überflüssig wortreich die Grillparzers. Mit Vorliebe erwähnt Kosch bei seiner Charakterisierung der Dichter und Künstler Vorfälle oder Eigenschaften, die in diesem Zusammenhang überflüssig und gleichgültig sind. Innerhalb des wenigsten z. B., das Kosch über Ludwig Devrient zu sagen hat, ist die Anekdote, durch die das Wort Sekt für Champagner aufgetrieben ist, für die künstlerische Persönlichkeit Devrients gänzlich gleichgültig. Kosch weiß — und dieses Urteil läßt sich fast Seite für Seite belegen — Wesentliches nicht vom Nebenächlichen zu trennen, deshalb wirken große Partien des Buches oberflächlich, auch trotz des gelehrten Apparats in den Anmerkungen. Statt die wichtigsten und wesentlichsten Dramatiker des Jahrhunderts einer gründlichen Charakteristik zu unterziehen, nennt Kosch eine Fülle von Namen längst vergangener Dramatiker, die nur verwirrt, nicht aber die Entwicke lung klarlegt. Auch hier zeigt er nicht Stoffbeherrschung, sondern höchstens Stoffkenntnis. An einer Persönlichkeit wie Georg Büchner geht Kosch teilnahmslos vorüber, über Redwitz gerät er in Begeisterung. Die Verachtung des Literatentums wird man ihm gewiß nicht übelnehmen; wenn er aber eine möglichst lückenlose Aufzählung aller Dramatiker (und mit besonderem Geschick aller Nichtdramatiker wie Wischer, Fischer, Greif, Heyse, Arndt, Arnim usw.) gibt, so darf er auch einen Dramatiker wie Paul Lindau nicht unerwähnt lassen, der für das Theater der siebziger Jahre von größerer Bedeutung war als unsere besten Dramatiker jemals. Für die Literaturgeschichte mag Lindau ein Toter sein, für das Theater ist er es gewiß nicht. Schließlich sei noch auf die zahlreichen ungeschickten und harten Uebergänge hingewiesen, die ebenfalls beweisen, daß der Verfasser nicht Herr seines Stoffes war und daß es ihm an der Kraft der stofflichen Gestaltung wie überall so auch hier fehlt.

Noch bedenklicher als die Schwerfälligkeit der stofflichen Behandlung ist der Geist, in dem diese Geschäfte des Theaters und Dramas geschrieben ist. Sie soll national sein, sie ist aber nationalistisch. Sie müht sich nicht darum, das Wesen des deutschen Geistes aus den Zeugnissen der Dichter und den Leistungen der Künstler zu ergründen, sondern sie wirft sich auf öde Schimpferei, erörtert die Frage, wer Schuld an der Revolution habe und kommt auf die bequeme Lösung, der Literatur und dem Theater die Schuld zu geben. Kosch deduziert: weil „die alles besser wissende Jugend sich in das neu erschlossene Paradies der Freiheit, Schönheit und Kunst drängte und weil sie sich von der Schlange den Apfel der Verführung darbieten ließ“ und weil sie den Bürger als Spießer im Jägerhemd verachtete, und weil sie die Autorität der Eltern, Lehrer, Geistlichen und Richter der Pächlichkeit preisgab und weil ... und weil ..., deshalb geht das Theater und die ganze deutsche Literatur zugrunde.

Aus dieser Quartanerperspektive analysiert Kosch das Drama der Gegenwart. Ueber Goerings Seeschlacht weiß er nichts weiter zu sammeln, als daß ihr der sittliche Aufschwung fehlt. Um so braver schreibt er seinen Schulaufsatz über ein Drama Konradin. Der deutsche Konradin erscheint ihm natürlich vertrauensselig und ehrlich bis zur Schwäche, der welsche Karl von Anjou heuchlerisch, tückisch, blutdürstig. „Wer von beiden wird den Kampf gewinnen?“ Unwillkürlich zieht man die Parallele zur Gegenwart. „Der zeitlich irdische Erfolg bleibt beim Schlechten; der Ruhm des Guten jedoch strahlt in Ewigkeit.“ Und da wundern sich die Nationalisten, daß Kunst und Künstler sich immer mehr dem nationalen Gedanken entfremden, wenn solch ein Unsinn über Kunst geschrieben wird! Die Hauptschuld daran, daß unsere Kunst heute so wenig deutsch ist, ist nicht auf das Ueberwiegen des jüdischen Geistes zurückzuführen, sondern auf die Urteils- und Teilnahmslosigkeit des deutschen Volkes. Mit Büchern dieser Art wird der deutsche Gedanke nicht gefördert, sondern ihm nur geschadet.

In der Enge der nationalistisch gefärbten Gedankenwelt des Herrn Kosch nehmen sich die Dinge sonderbar aus. Kosch läßt nicht einmal so germanische Dichter wie Björnson und Ibsen gelten. Sie sind ihm lästige Ausländer, „neue Götter“. „Deutschlands Dichter hatten den Glauben an sich selbst verloren und so mußten sie nach der Fremde betteln gehen.“ Wenn sich der Verfasser wenigstens bemühte, eigene Begründungen für diese Ablehnung zu liefern. Da beruft er sich dann aber vorsichtig auf das Urteil anderer und führt in diesem Zusammenhang z. B. Wilhelm Raabe an, der sich einmal über Ibsen sehr abfällig geäußert hat. Wilhelm Raabes Urteil in Ehren! Als großer Schriftsteller durfte er sich die originelle Neußerung erlauben. Sie mag bis zu einem gewissen Grade richtig sein. Aber sie ist doch so subjektiv gehalten (und gewiß auch so gemeint), da sie sich als Charakteristik des gesamten Ibsenschen Schaffens kaum eignet und daher nur cum grano salis verstanden werden darf. Bezeichnend für die Urteilslosigkeit Koschs ist dann wieder, daß er den sehr national fühlenden Badener Dichter Emil Goltz, den er zum Schwaben macht, zu jenem Zwittergeschlecht rechnet, das sich an der Darstellung geschlechtlicher und brutaler Dinge ergötzt. Von dem nationalen Dichter Burte weiß Kosch nichts weiter zu sagen, als daß er einen „Katte“ geschrieben hat. Mit einem bewundernswerten Instinkt geht Kosch an wahrhaft nationalen Dichtern gleichgültig vorüber, während er sich bei der Beurteilung der nationalistischen Lärmmacher die verstiegensten Phrasen leistet, z. B. nennt er Adolf Bartels den „Vater Arndt des nationalen Dramas“ (!)

Doch genug der Beispiele. — Wäre das Buch Koschs nicht von symptomatischer Bedeutung, so würde man es kaum erwähnen. Bedauerlich ist nur, daß man vor ihm auch noch warnen muß.

Dr. Gr.

Von der Bühnendichtung des Expressionismus

Ein Ueberblick von Robert Petsch

(Fortsetzung.)

Das „Dramatische“ ist der engere Begriff und bezeichnet ein Erlebnis ganz eigener Art. Der Keim zu diesem Erlebnis hat sicherlich von jeher und überall in den Menschen gelegen, aber nicht jedes Volk und jedes Geschlecht war dazu bestimmt, ihn reifen zu lassen. Unter ganz besonders günstigen Verhältnissen hat ihn ein künstlerisches Genie vom höchsten Range, hat ihn Aischylos von Athen zur Entfaltung gebracht, und allmählich ist daraus ein mächtiger Baum erwachsen; seine Ableger haben im fruchtbaren Erdreich der westeuropäischen Kultur sich

kräftvoll entwickelt und unter günstigeren Verhältnissen Früchte von recht verschiedener Farbe und mancherlei Duft gezeugt, die doch bei näherem Zusehen alle ihre Zusammengehörigkeit verraten. Unser Erlebnis ist die aus dem Willen entsprungene Tat; unser ganzes Streben geht darauf aus, die unser Ich, das Ich von innen her bestimmende Kraft gegenüber den Hemmungen von drinnen und von draußen durchzusetzen oder die überlegenen Kräfte übergeordneter Daseinskreise durch freiwillige Aufnahme in das eigene Lebenssystem ihrer feindlich bedrohenden Macht zu entkleiden. Immer wieder hat sich in der Dichtkunst der westlichen Völker das Drama als der vollkommenste dichterische Ausdruck der kampffreudigen Natur im Menschen herausgestellt. An sich freilich konnte man auf den Brettern oder Brettchen, die die Welt bedeuteten, sei Urzeiten (lange ehe an die Entstehung der griechischen Tragödie zu denken war) viel mehr darstellen als jenes Erlebnis des Konflikts und der Willensstat. Aber schon der „Mimus“ hatte sein besonderes „Ethos“. Mochte er vielleicht in seiner ältesten Form der belustigenden Karikatur oder der Nachbildung von Lebensvorgängen zu magischen Zwecken dienen; immer war es dem mimischen Darsteller, im Gegensatz zum Zeichner, Schnitzer, Musiker usw. um die Wiedergabe des Belebten zu tun, das durch Bewegungen seine Art und seine augenblickliche Gemütslage verriet. So greift denn das Thema im erweiterten Sinne, als es einmal entdeckt war, für seine besondere Aufgabe, die Bewegtheit des Lebens mit seiner innerlich bedingten Gegenfälligkeit in dialogischer Form darzustellen, mit Begierde nach den Mitteln der Bühnenkunst, und wiederum wird die mimische Form das dramatische Element der Dichtung mächtig emporgedriven haben. Neben diesem Drama aber blieb natürlich die schlichtere Form des alten Mimus weiter bestehen und überdauerte den scheinbaren Tod der antiken Tragödie und Komödie, um dann immer wieder die neue Gattung zu befruchten — freilich auch in ihrer rein organischen Entwicklung vielfach zu hemmen und auf Abwege zu locken. Immer wieder regt sich das „Theatralische“ im üblen Sinne des Wortes, immer wieder drängen sich Wirkungen, die eben nur der Bühne möglich oder auf den Brettern von besonderem Reize sind, vor die eigentlich dramatischen Werte, die von dem Tatsächlichen der Bühnenhandlung auf das Wesentliche jenseits dieser Handlung hinweisen. Zu diesen Wirkungen gehört die machtvolle Unterstützung lyrischer Selbstdarstellung und rethorisch-pathetischer Deklamationen durch die Ausdrucksmittel des menschlichen Gebärdenspiels. Schon das (willenlose, also eigentlich undramatische) Drama des Naturalismus und des Impressionismus beschritt fast durchweg diesen Holzweg.

Die Kunst der Gegenwart führt das Individuum ganz auf sich selbst, auf seinen letzten metaphysischen Kern zurück; die Außenwelt besteht für den „Helden“ nur als Spiegel, in dem auch sein Ich sich in tausend Formen bricht; auch die anderen Figuren, meist nicht mit Namen benannt, sondern nur typisch als „der Vater“, der Freund“, „das Mädchen“ oder als „der Herr in Grau“ und dergl. bezeichnet, haben so wenig ein Eigenrecht wie die Welt als Ganzes, sie kommen als ebenbürtige Gegner des mehr leidenden als ringenden Helden gar nicht in Betracht. Wie ihre „Vorkämpfer“, Wedekind und Strindberg, stehen die jungen Dichter der realen Welt, vor allem dem „Bürgertum“ und seinen „Lalmiidealen“ mit tiefem Mißtrauen, ja mit unversöhnlichem Haß gegenüber. Im krampfhaften Ringen um das „Wesentliche“ wollen sie nicht sehen, daß eben das Tatsächliche fort-dauernd von wesentlichen Kräften gestaltet und umgestaltet wird; wie in den geschichtlich entwickelten, gesellschaftlichen Daseinsformen des Menschen trotz aller Flüchtigkeit, Bedingtheit und Unwahrhaftigkeit des Gegebenen

immer wieder der Drang nach dem Echten und Wesenhaften hervortritt, das ewig im Werden begriffen ist, ohne jemals in der „Erscheinung“ vollendet hervorzutreten. Von dieser tatsächlichen Welt der gebrochenen Verhältnisse wendet sich die Jugend ab, sie will sie nicht einmal mehr als Symbol ihrer Träume und Sehnsüchte gelten lassen. So bleibt nur ein Gegenstand der neuen Dichtung über, die visionäre Steigerung des Ich und die völlige Umgestaltung seiner Umgebung durch die ekstatische Schau. Das „Drama“ aber wird als dialogisch-lyrischer Ausdruck innerer Kräfte und Zustände zur Steigerung und Uebertreibung lyrisch-pathetischer Wirkungen verwendet. Wo eine angeborene dramatische Kraft durchbrach, wie so häufig bei Georg Kaiser und neuerdings etwa bei F. von Arnim, da entfernte sie sich alsbald von der strengsten Theorie der „Richtung“. Im ganzen kann man sagen, daß die Dramen der Jüngsten um so dramatischer wirken, je weniger expressionistisch sie sind. Der rechte Expressionist stellt immer wieder sich selbst als den leidenden, hoffenden oder siegenden Menschen in unzähligen Bildern zu immer erneuter Gefühlswirkung mit einer Ecce homo-Gebärde vor uns hin und sucht mit Stammeln, Seufzen, Klagen und Schreien die Schlafenden wach zu rufen und die trägen Herzen aufzupeitschen. Das alles ist pathetische Geste; im innersten Kern ist der Expressionismus so wenig dramatisch wie der Impressionismus. Dem Bühnenwerk des einen fehlt das Rückgrat einer kräftigen Willenshandlung, dem des anderen das blühende Fleisch des sinnlichen Erlebnisses. Wir werden also der lyrischen Dichtung der jüngsten Vergangenheit nur dann gerecht werden, wenn wir sie nicht an dem „Drama“ im engeren Sinne messen. Wir werden uns eher fragen müssen, wie sich inneres Erlebnis, Wirklichkeits-elemente, allerlei Erinnerungen von Dramen her und die neuen Möglichkeiten der Bühne hier zu neuen Kunstwerken zusammenweben.

(Fortsetzung folgt.)

Büchertisch

Hermann Bahr, Schauspielkunst. Band 62 der „Zellenbücherei“. Verlag Dürr & Weber m. b. H., Leipzig. Keiner ist wohl so berufen wie Hermann Bahr, der angesehene Theaterkritiker, einstige Regisseur an Reinhardts Deutschem Theater und Dramaturg des Wiener Burgtheaters, Leben und Kunst in bunter Wechselwirkung aus eigener Erfahrung zu kennen und zu beurteilen. Geschickt greift er gerade folgende Fragen heraus, deren Beantwortung die Urteilsfähigkeit jedes Theaterbesuchers schärfen: Muß der Schauspieler empfinden, was er spielt? Soll er sich selbst spielen oder sich verwandeln? Soll er Stil anstreben oder Naturalist sein? Ueber diese und andere Hauptprobleme der Schauspielkunst gibt Bahr in seiner geistvollen Weise Aufschluß, bringt neue Anregungen und fesselt durch die sprühende Beredsamkeit, die der Ausfluß seines reichen Wissens ist. Das Buch bedeutet für jeden Theaterbesucher eine innere Bereicherung und Genußsteigerung und ist dazu geschaffen, jedermann zum Verständnis der Bühnenkunst zu erziehen.

Besinnungen von Friedrich Kayßler, Aphorismen. Berlin, Erich Reiß-Verlag. Wir danken Friedrich Kayßler, dem großen Schauspieler und edlen Denker schon einige Aphorismensammlungen. Die jetzt erschienene Spruchweisheit beschränkt sich nicht auf das Gebiet der Kunst allein, sondern sie verbreitet sich auch auf Natur und Mensch. In knapper Formulierung, aus gebiegenem Sprachgeist geboren — vergleichbar nur mit Morgensterns „Stufen“ in Gestalt und Richtung — geben die Aphorismen geklärte Weisheit, Erkenntnisse eines im Lebenskampfe ruhig gewordenen Sachers, der „den Pfad gefunden hat“.

Städtische Schauspiele Baden-Baden

(Nachdruck verboten.)

Ämtliche Theaterzettel

Kurhausbühne

Montag, den 15. Januar 1923

Platzmiete A 18

Zum ersten Mal

Der Mustergatte

Schwank in drei Aufzügen von Avery Hopwood

Für die deutsche Bühne bearbeitet von B. Bogson

Spielleitung: Max Brückner

Billie Bartlett	Max Brückner
Margaret, seine Frau	Sofie Nieber
Jack Wheeler	Heinz Perino
Blanchen, seine Frau	Elfa Erler
Frederick Evans	Gerhard Fischer
Mary, Margarets Kammerjungfer	Margarete Spaeth
Harrigan } Umziehleute	Alexander Fernoff
Peter }	Johannes Klemm

Ort der Handlung: Akt 1 und 2: Wohnzimmer bei Bartletts

Akt 3: Schlafzimmer bei Bartletts

Zeit: Gegenwart

Anfang 8 Uhr Pause nach dem zweiten Aufzug Ende 10¹/₄ Uhr

Gewöhnliche Preise

Während des Spiels bleiben die Saaltüren geschlossen

Spielplan:

Mittwoch, 17. Januar 1923, Kurhausbühne: 7¹/₂ Uhr: **Der böse Geist Lumpacivagabundus** oder **Das liederliche Aleeblatt**, Zauberposse mit Gesang von Johann Nestroy * Platzmiete B 18 * Mittlere Preise

Donnerstag, den 18. Januar 1923, Kurhausbühne: 7¹/₂ Uhr: **Nora** oder **Ein Puppenheim**, Schauspiel von Henrik Ibsen * Platzmiete C 18 * Gewönl. Preise

Samstag, den 20. Januar 1923, Kleine Bühne: 8 Uhr: **Kammerpielabend**
Zum ersten Mal: **Der Geschlagene**, Schauspiel von Wilhelm Schmidtbonn
Außer Miete * Preise der Plätze: 200 bis 800 Mark

Kurhausbühne

Dienstag, den 16. Januar 1923

Außer Miete (Vorrecht B)

Der Rosenkavalier

Romödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Operndirektor Fritz Cortolezis

In Szene gesetzt von Josef Turnau

Die Feldmarschallin, Fürstin Werdenberg	G. Tracema-Brügelmann
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Alfred Blas
Octavian, gen. Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus	Hete Stechert
Herr v. Faninal, ein reicher Neugeadelter	Lothar Lehig
Sophie, seine Tochter	Hanna Rodegg
Jungfer Marianne Leitmeherin, die Duenna	Kosel Landwehr
Der Hofmeister bei der Feldmarschallin	Karl Kras
Balzacchi, ein Intrigant	Hans Buffard
Annina, seine Begleiterin	M. Mosel-Tomschil
Ein Polizeikommissär	Josef Gröbinger
Der Haushofmeister bei Faninal	Albert Peters
Ein Notar	Josef Gröbinger
Ein Wirt	Eugen Kalnbach
Ein Sänger	Albert Peters
Ein Flötist	Wilhelm Nagel
Ein Friseur	Annie Heuser
Ein Friseurgehilfe	Elselotte Herrmann
Eine adelige Witwe	Magd. Bauer
Drei adelige Waisen	Hermine Burt
Eine Modistin	Gertrud Richter
Ein Tierhändler	Hildegard von Haber
Leiblakai des Barons	Maryla v. Wollen
	Eugen Kalnbach
	Fritz Rilian
	Wilhelm Nagel
	G. Gröbinger
	Wilhelm Barm
	August Schmitt
	G. Gröbinger
	Karl Kras
	L. Wachjinski
	Leopoldine Gröbinger

(Sämtlich vom Landes theater Karlsruhe)

Anfang 6 Uhr Pause nach jedem Akt Ende 10 Uhr

Opernpreise