

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Baden-Badener Bühnenblatt, Nr. 40

Baden-Badener Bühnenblatt

herausgegeben von den Städtischen Schauspielen

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

3. Jahrgang

Samstag, den 7. April 1923

Nummer 40

Hans Franck als dramatischer Dichter*)

Von Robert Petsch

Hans Franck ist eine unserer größten Hoffnungen unter den dramatischen Künstlern der Gegenwart. Er ist mehr als ein Bühnendichter modernen Schlages, der die reichen sinnlichen Mittel des Theaters benutzt, um dem personifizierten Ausschrei seiner Seele einen Hintergrund zu schaffen, der auch wohl die Dürftigkeit und Blässe der eignen Phantasie mit den bunten Lichtern und Tappen ausputzt. Franck hat als dramaturgischer Kritiker begonnen und tief über die Gesetze des Dramas nachgedacht, ohne darüber zum Stücke schreibenden Theoretiker zu werden. Daß er zunächst an die herbe Formkunst und die geistige Einstellung Paul Ernstes und mit diesem an die problematische Dichtung Hebbels anknüpft, bedeutet in diesem Falle keine Schülerschaft, weil Franck sehr rasch seinen eigenen Lebensblick bewährt und sich um eine eigne Form bemüht hat. So bedeuten eben jene Beziehungen zu älteren Dramatikern nichts anderes, als daß er, wie Vissauer oder von der Goay, die spezifisch dramatische Form wieder aufnehmen und weiter bilden will, die den vorzugsweise mimisch eingestellten Bühnendichtern der Neuzeit aus den Händen geglitten war. Denn sie wissen wohl die einzelne Szene (vielleicht auch die Szenenreihe) aus einem geistigen Augenblickserlebnis, aus einer ekstatischen Schau herauszuspinnen und im besten Falle das Bühnenbild mit allen sinnlichen und seelischen Mitteln geistig anzutiefen — eine Fertigkeit, die dem Drama der Zukunft hoffentlich nicht verloren gehen wird und die eben Hans Franck von ihnen gelernt hat; aber der geborene Dramatiker wird immer wieder über die einzelne Gemütsbewegung, die der reine Mimiker durch körperliche Bewegtheit und durch den Rhythmus sinnlicher Eindrücke wiederzugeben sucht, ja er wird über die innere Bewegung der dramatischen Persönlichkeit hinauszudringen suchen: zu einer zwiespältigen Erfassung des Kosmos überhaupt. Dieses Pathos der Dialektik, das alle Teile des Dramas durchdringt, das den Rhythmus der Handlung im großen, der Akte und Szenen im einzelnen in Bewegung hält, das die Charaktere sich finden und abstoßen, sich entwickeln, zerspalten und aufs neue begründen läßt, das die ganze Wortgestaltung bis zum einzelnen Satz, bis in die Interjektion hinein durchdringt, — der macht erst den Vollblutdrama-

*) Im Druck liegen uns von Francks Dramen folgende vor: „Herzog Heinrichs Heimkehr“ (1911, neu bearbeitet 1922); „Freie Knechte“ 1919; „Godiva“ 1919; „Opfernacht“ 1921; „Martha und Maria“ 1923. Sämtlich im Delphin-Verlage, München. Ebenda seine „Siderischen Sonette“ und seine Erzählungen: „Das Pentagramm der Liebe“ und „Das Wäldchenbuch“. Auch mit der Epik setzt sich Franck kritisch und theoretisch auseinander in seinem neuesten Werk „Deutsche Erzählkunst“. Es bildet den einleitenden Band der Sammlung „Die Deutsche Novelle“, die von Max Lau im Verlag von Friedr. Vieweg, Trier, herausgegeben wird.

tiker im strengsten Sinne des Wortes, wie er zuerst in der Gestalt des Aeschylus in der europäischen Kulturwelt aufgetreten ist.

Auch innerhalb dieser Welt des eigentlichen Dramas aber, in der Hans Franck durchaus Bürgerrecht beanspruchen darf, ist doch eben wieder eine ganze, unübersehbare Fülle der Gestaltungen möglich, die letzte, weltanschauliche Bewertung und die technische Handhabung jener kosmischen Dialektik lassen einige große Gruppen aussondern, lassen uns auch dem Wesen des einzelnen besser gerecht werden. *) Franck gehört nicht zu jenen „Neuklassikern“, im engsten Sinne, die in Spieler und Gegenspieler nur die Träger einzelner Verrichtungen oder geschichtlicher Machtverhältnisse sehen, die sich also damit begnügen, ihre Figuren reifartig hinzustellen und sie nur insoweit zu bewegen, als es zur Verlebendigung des jeweiligen Konfliktes und weiterhin zur Andeutung jenes Nisses nötig ist, der durch Welt- und Menschenleben klast; vielmehr steht der Dichter insofern der Romantik im Sinne Fr. Strichs **) näher, als er auf unendliche Tiefen hinweist, die sich das dichterische Symbol ausschöpfen kann; von Szene zu Szene oder von Gang zu Gang des dramatischen Geschehes versagen verstärkt sich der eigenmächtige Duft, der von Godiva ausstrahlt, rundet sich die atmosphärische Kugel, in deren Mittelpunkt Veofric steht — im Gegensatz zu Fr. Hebbel, der uns zwar auch Akt für Akt tiefer hineinblicken läßt und das aus lauter Schleiern zusammengewobene Wesen der Rhodope, für den aber dieses Wesen doch von Anfang an feststeht. Und doch scheint Franck sich darin wieder mit den Klassikern zu berühren (im Grunde bleibt er nur dem dramatischen Gesetze der Sinnfälligkeit treu), wenn er trotz aller Ausblicke in unendliche Tiefen immer wieder zum leidhaften Wilde zurückkehrt und vor unsern Augen eine in sich abgerundete Wirklichkeit gestaltet, die nur wieder und wieder in eine größere, sie konzentrisch umschließende Welt hinweist, von der aus jede Teilhandlung gleichsam ihre höhere Weihe empfängt. Mit den Expressionisten dringt er immer wieder auf letzte geistige Tiefen, mit den Impressionisten bleibt er doch wieder der Welt der Erscheinungen getreu. Wenn man will, mag man das Synthetismus nennen. In Wahrheit ist es nur die echte deutsche Ausdruckskunst, ja das eigentlich germanische Stilprinzip, das hier wieder durchbricht: Treue und eindringliche Betrachtung der Wirklichkeit führt allenthalben über den bloßen Sinnenchein, über den ersten Eindruck hinaus und verrät einem Goethe

*) Der eingeweihte Leser wird bald erkennen, daß wir uns hier u. a. mit der Typenlehre von S. Kuhl (Stil- und Weltanschauung, Jena, Friedrichs 1920) berühren.

**) Der eigentliche Beitrag der weltanschaulichen und tiefgreifenden Arbeit von Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München, Meyer und Jessen 1922, besteht ja eben in dem Nachweis zweier großer Stilrichtungen, die im Grunde wieder auf zwei Menschenklassen zurückweisen.

das gestaltende Prinzip, die „Idee“, einem anders gear-
 teten Auge letzte kosmische Beziehungen und Hintergründe.
 So weiß denn Brand tatsächlich dem einzelnen Erlebnis
 mehr abzugewinnen als der reine „Ausdrucksstünfter“ und
 verbleibt doch innerhalb der Sphäre des eigentlich
 Dramatischen, das mit Schemen und bloßen Ausgebirren
 der überhitzten Phantasie des Helden, mit „Spiegelmenschen“
 niemals echte, artgemäße Wirkungen erzielen kann. In
 „Herzog Heinrichs Heimkehr“ wird, ebenso wie in Joachim
 von der Holtz' jüngstem Drama, der einzelne Fall zu einer
 symbolischen Darstellung des tragischen Gesetzes von Vater
 und Sohn überhaupt und weiterhin leuchtet der Weltkon-
 flikt des „Noch nicht“ und des „Nicht mehr“ auf, der durch
 den Fortschritt der inhalterfüllten Zeit selbst gegeben ist.
 In „Godiva“ ringt nicht ein sinnlich-schrankenhafter Gatte
 mit seinem übersinnlich-übersittlichen Weibe, hier treten
 männliches Begehren und weibliches Sich-Berhüllen mit-
 einander in die Schranken, im Hintergrunde aber erschwert
 das Ewig-Männliche und das Ewig-Weibliche als Ausdruck
 kosmisch-gestalterischer Kräfte. So greift der Dichter über
 „Freien Knechte“ von einem Einzelfalle auf das Problem
 des Krieges überhaupt und schließlich auf das in kriegeri-
 schen Zeiten sich am mächtigsten offenbarende Problem des
 Opfers und der Liebe hin, das die Menschheit zuerst an
 den Figuren Abrahams und Isaaks zu gestalten versucht
 hat.

Wohl aber ist Brand, wie gerade diese Beispiele zeigen
 können, Synthetiker in einem andern, tieferen Sinne. Er
 wählt die Gesetze der Welt nicht auf, um sich an ihrer hoff-
 nungslosen Verwirrung zu berauschen oder seinen eignen
 Welt Schmerz in das große Klagegedicht ausströmen zu lassen;
 er steht von vorn herein dem dramatischen Ringen mit der
 Gewißheit gegenüber, daß eine Vereinigung der Gegensätze
 auf höherer Grundlage möglich ist; und zwar schon inner-
 halb, nicht erst jenseits der dramatischen Handlung, wie in
 den späteren Dramen Hebbels. Er ist darin mit Goethe
 einig, der auch keine Tragödie im vollen, blutigen Sinne
 des Wortes durchführen mochte. Wie bei von der Holtz, ha-
 ben bei Brand Vater und Sohn eigentlich einander ge-
 sucht; ebenso gehören Mann und Weib in „Godiva“ wie
 in der „Opfernacht“ von Gorttes und Rechtswegen zusam-
 men und das um so mehr, je stärker das Auseinander-
 streben scheint, je mächtiger sich jeder Typ für sich zunächst
 „integriert“; und so kann das milde Auge des alten Pfar-
 rers (die reinste und feinste Ausschmiedung der alten Kä-
 sönnerfigur) „Martha und Maria“ zur hohen menschlichen
 Einheit zusammensehen. Freilich macht es Brand sich und
 den Seinen nicht leicht; maitberzige Sentimentalität, leicht-
 fertige Vertuschung der Gegensätze liegen ihm fern. Der
 Weg zur Vereinigung führt durch die schwerste Gefährdung
 des Menschen hindurch, es geht um alles! Auch die „No-
 mödie“ von den beiden Schwestern streift hart an tragische
 Möglichkeiten und wir müssen schon den ganzen, gläubigen
 Optimismus des Dichters (die letzte, unumgängliche „Vor-
 aussetzung“, die wir jedem Dramatiker zuzugestehen ha-
 ben!) in uns aufleuchten lassen, um dennoch an die Ret-
 tung der Gefährdeten und an den Sieg des neu errungenen
 Lebens zu glauben. Freilich, der Dichter kann uns diesen
 Optimismus nicht predigen (eine künstlerische Gefahr, der
 Brand nicht immer ganz entgangen ist), er muß uns sei-
 nen Glauben mittelbar, durch die Gestaltung blühenden
 Lebens suggerieren; und er muß uns den Eindruck er-
 wecken, daß er alle, auch die düstern Möglichkeiten der Ent-
 wicklung ins Auge gefaßt, in Rechnung gestellt und inner-
 lich überwunden hat, so ehrlich überwunden, daß wir mit
 ihm gehen können. Je näher uns also Brand, im Gegen-
 satz zu Hebbel, die Swathese rückt, nämlich in den Abiauf
 der sichtbaren dramatischen Handlung hinein, um so weni-
 ger kann er sich mit einer in Otto Ludwigs Sinne „schlan-
 ken“, geradlinig aufsteigenden, durch e i n e n, deutlich über-

sehbaren Konflikt hindurch zum Ausgleich führenden Hand-
 lung begnügen. Gegenüber der mächtigen, inneren Schau,
 von der er ausgeht, behält jede äußere Handlung etwas
 Zufälliges, Anekdotisches, bekommt jede glatt erreichte Lö-
 sung des Konflikt etwas Gewolltes und Konstruiertes.
 Brand sucht diese Gefahr, die seine Erstlinge oft genug
 offenbarten mit wachsender Kunst dadurch zu umgehen, daß
 er das gleiche Grundmotiv innerhalb der Handlung in
 reichster Abwandlung, unter immer veränderten Beding-
 ungen, auf stetig erhöhtem Boden, mit kräftiger Steiger-
 ung sich auswirken läßt, sodaß zuletzt so etwas wie ein
 Kosmos entsteht, der ganz und gar in das Licht einer be-
 herrschenden, aus problematischen Erfahrungen aufwach-
 senden Stimmung getaucht ist; wie der Lyriker, etwa Goethe
 in seinem „Maidied“ die ganze Welt in seinen Frühlings-
 Minne-Zubelhymnus einbezieht, so ist „Godiva“ durch-
 flutet von dem heimlichen Begehren der widerstrebenden
 Elemente, so duftet bald schwüles, bald wildes, bald heiß
 begehrendes, bald wonnig-schauerlich sich anschließendes
 Liebesweben durch die ganze „Opfernacht“. So spielt der
 Dichter in seinem jüngsten Erzeugnis als überlegener Be-
 trachter mit den Liebeswirren des Helden, der zwischen
 zwei Schwestern zu verschmachten droht, wie Buridans Esel
 zwischen seinen zwei Heubündeln (das Gleichnis fährt der
 Dichter an!); aus aller Ratlosigkeit aber und gerade durch
 die mancherlei Irrungen und Wirrungen hindurch ent-
 wickelt sich jedes zu der ihm eignen Bestimmung.

Dahin wenigstens zielt die künstlerische Entwicklung
 des Dichters und von dieser und ihrer eigensten Note sollte
 hier die Rede sein. Wie oft im einzelnen die spröde anek-
 dotische Wirklichkeit immer noch der Durchgeistigung wider-
 spricht, wie schwer es ist, die letzten Gedanken und die sym-
 bolkräftigsten Anschauungen in den mit selbstverständlicher
 Triebkraft sich entwirkenden „Sprachleib“ umzuformen, das
 alles mag die Kritik im einzelnen nachprüfen. Uns kam
 es darauf an festzustellen, daß Hans Brand aus der Ent-
 wicklung des deutschen Dramas in der Gegenwart nicht
 ausgeschaltet werden kann.

Schinkels Theaterdecorationen

Von Dr. Hans Knudsen

In dem Augenblick als Karl Friedrich Schinkel durch den
 Grafen Brühl im Jahre 1815 an das Berliner Hof-
 theater berufen wurde, zeigte das Dekorationswesen dieser
 Bühne die letzten Spuren der Tätigkeit eines Joseph Galli-
 Bibiena und des ganzen Prunkes, den die italienische Oper
 in die szenische Malerei mit ihren perspektivischen Vor-
 täuschungen hineingestellt hatte. Schinkels Vorgänger am
 Hoftheater war Verona, und man muß einmal die vielen
 Blätter Veronas und seines Kreises gesehen haben, die
 Louis Schneider in seine Theaterammlung gebracht hat,
 um zu erkennen, welche andere Begrüßung mit Schinkel
 einsetzte.

Als Alfred Gottlob Meyer im Jahre 1904 die Aufmerk-
 samkeit auf Schinkels Theaterdecorationen lenkte, schrieb
 er: „Sie drohen in Vergessenheit zu geraten, und nur die
 kleine Schinkelgemeinde erfreut sich gelegentlich an ihnen.“
 Es ist seitdem nicht viel anders geworden. Von den aus-
 geführten Decorationen selbst ist nichts erhalten; 1817 hat
 der Brand des Schauspielhauses wohl vieles vernichtet.

Als Schinkel im Jahre 1815 mit der Arbeit für die
 Berliner Hofbühne begann, hatte er seine große Reise über
 Dresden, Prag, Wien nach Italien bis Sizilien hinunter
 erlebt und sich mit Eindrücken, namentlich der Landschaft
 vollgesogen; sie hatten mehr den Maler als den Architekten
 in Schinkel berührt. Was damals Schinkel als Maler un-
 ternahm führte schon einigermaßen auf das Bühnenbild:
 er malt Panoramen für das Gropius-Theater, noch bis 1815
 hinein; Schau-Bilder also, die auf große Wirkung, auf thea-

tralistischen Eindruck, hinzulien. Dabei kam ihm der Skizzen-ertrag seiner Reise zugute.

Schon nach Veronas Tod versuchte Schinkel sein Erbe beim Theater anzutreten; aber erst zwei Jahre später holte Brühl den von ihm verehrten Künstler an die Hofbühne. Als Brühl die Zauberflöte in einer besonders reichen Neuzinszenierung herausbringen will, bekommt Schinkel den Auftrag zu zwölf neuen Dekorationen. Und in der Kritik der Vorstellung — wenn man einmal die kurzen Notizen damaliger Zeit über die Aufführungen so nennen darf — wird dann den Dekorationen Schinkels nachgerühmt, daß sie „insgesamt vorzüglich, aber der herrliche Palmwald mit der Mondbeleuchtung mit Recht den einstimmigen Beifall des vollen Hauses erhielten.“ Dieser hier hervorgehobene Hintergrund für den 2. Akt, 7. Szene (Monostatos Gesang: „Alles fühlt der Liebe Freuden“) ist in der Tat ein Stück, das auf damalige Beschauer, denen die ausklingende Romantik im Blute lag, unfehlbar wirken mußte, und auch noch von besonderem Reize ist. In einem See erhebt sich die riesige Gestalt einer Sphinx, von matten Mondschein übergossen — das gibt eine wundervolle Silhouette ohne scharfe Grenzlinien und da wird ein Stück spätromantischen Naturgefühls lebendig. Ein anderes unvergängliches Prachtstück ist der Sternenhimmel über dem Palast der Königin der Nacht, sie selbst auf einer Mondficht stehend: die sphärischen Linien der Sternreihen, in reinsten und vorbildlicher Gliederung des Raumes auf einen hohen polaren Mittelpunkt führend, wirken gewaltig. Es galt aber in der „Zauberflöte“ mehr zu treffen als nur Märchentou oder Phantastik. Und das Landschaftliche bekommt Gegengewicht im Architektonischen, so in Szene 20 des 2. Aktes: Der „unterirdische Gang“, in dem sich in tiefer Perspektive klotzgewichtige Säulen-Pfeiler aneinanderreihen, gedrückt durch eine niedrige Decke, zu glaubhafter Monumentalität erhaben. Stärker noch und geistiger hat er sich erreicht in dem Schlußbild, dem Innern des Sonnentempels, mit Osiris, thronend im Hintergrund, gedeckt durch das Dreieck einer Pyramide.

Es ist natürlich gar nicht wichtig, daß wir heute von den Stilformen exotischer Baukunst viel mehr wissen als Schinkel. Er hat das erreicht was von ihm gefordert werden konnte: Einhaltung der entscheidenden, für das Stück charakteristischen Stileigentümlichkeiten und Einheitlichkeit der stimmunggebenden Grundmomente. Der Spletpian jener Zeit zerrte ihn freilich von Zeitalter zu Zeitalter, von Ost nach West. Hoffmanns Undine erfordert einen gotischen Marktplatz mit Brunnen im Vordergrund und Dom und Bürgerhäusern im Hintergrund; die Braut von Messina verlangt eine Halle, in der ein Mischstil von Antike und Mittelalter getroffen ist, im Don Carlos ist ein Vorsaal ganz gotisch betont, für Rätchen von Heilbronn wird Schloß Thuriet mit aller Burgromantik erbaut, aber sie ist uns angenehmer als seine Gotik, die für unsern Geschmack schon leicht ins Kur-Theatralische rückt.

Der Landschaftsmaler Schinkel konnte in der Felsenstraße, die sich an einem Fluß entlang zieht, für Hermann und Thamselda offenbar Reiseeindrücke verwenden. Wenn er für Athalia eine Terrasse malt, im Hintergrunde vor dem leise angedeuteten Gebirge Tempelgebäude auf Inseln sichtbar, so setzt er sehr kühn, aber höchst gelungen, in die Mitte vorn einen einzigen, großen, ragenden Palmbaum, überraschend scharf im Blätterwurf, künstlerisch bedeutend in Farbe und Gliederung.

Man mag gegen die Theaterleitung Brühls Einwendungen machen, so wird das ihm immer auf der Plus-Seite gebucht werden dürfen, daß er Schinkel an diese Stelle gebracht hat. Die Art, wie er Schinkels Verdienste heraushebt und anerkennt, berührt wohlthuend. Er darf schon sagen — und wird nicht für ruhmredig gelten! — daß er mit Schinkels Hilfe „den ersten Schritt zu einem ganz neuen

System der Dekorationsmalerei“ gemacht hat und „die Berliner Bühne mit Recht den Vorrang vor allen übrigen behaupten zu dürfen glaubt.“

Aber dieser Theatermaler Schinkel ist für uns nicht bloß eine geschichtliche Erscheinung, seine Dekorationsbilder haben offenbar mehr als nur dokumentarischen Wert, sie sind (oder können es wenigstens sein) lebendiges Theatergut. Ernst Vert hat, damals noch in Leipzig, für eine Neueinstudierung von Mozarts Titus Schinkels Dekorationen benutzt, oder genauer Schinkelsche Dekorationen; denn solche zum Titus gibt es nicht. Vert hat unter Schinkels Dekorationen solche antiken Gehaltes herausgesucht, die, weil Vert ihnen die „Suggestionskraft des Milieus“ nachrühmt, sich dem Zeit- und Stimmungsgehalt des Titus einfügen. Aus der „Bestalin“ benutzt er das Tempelbild und die Szene an den Mauern Roms, aus der „Olympia“ den Blick auf den Tempel und den Markt, sowie den Tempel mit den Niobiden. Soweit ich die Dinge übersehe, ist dieser Versuch Verts, die Schinkelschen Dekorationen neu zu erleben, ohne Nachfolge geblieben, es ist dem freilich dafür auch ein sehr gewichtiges Bemühen. Wenn Vert die Bedeutung und den Wert der Schinkelschen Arbeiten in die Worte zusammenfaßt: „Die Bühne Schinkels ist die vollkommenste Form der neueren Bühne“, so wäre das allein schon Grund genug, den Blick auf dieses Kapitel Schinkelscher Künstler-schaft hinzulenken.

Büchertisch

Eine monumentale Gesamt-Ausgabe von E. L. A. Hoffmanns musikalischen Schriften. Die Musikbücherei Gustav Bosse (Regensburg) übergibt, von Dr. Edgar Fstel, dem bekannten Musikschriftsteller, herausgegeben, die gesamten musikalischen Novellen und Aufsätze von E. L. A. Hoffmann, dessen 100. Geburtstag in voriges Jahr fiel, der Öffentlichkeit. Neben den bekannten Aufsätzen Hoffmanns, die ihn als den bedeutendsten Musikschriftsteller seiner Zeit berühmt gemacht haben, finden sich in dem soeben erschienenen zweiten Band eine Reihe von bisher nur den Musikforschern und Hoffmann-Spezialisten bekannten. Den uns heute vorliegenden Band eröffnet jene prachtvolle Abhandlung über Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre, wo Hoffmann den Wunsch ausspricht, daß „da nach der einmal üblichen und gewiß nicht zu verwerflichen Einrichtung im Theater jede Vorstellung mit Musik eröffnet wird, jedes wahrhaft bedeutende Schauspiel eine Ouvertüre haben sollte, . . . wie die Coriolan-Ouvertüre, dieses herrliche Werk dieser Art, voll dichter, schauerlichen Ernstes und . . . grauenenerregenden Auktungen aus einer unbekanntem Geisterwelt . . .“ Ferner finden wir Hoffmanns begeisterten Hymnus auf Beethovens „Egmont“-Musik, von der er rühmt: „ . . . jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang hier in seinem Gemüte wie in einer gleichgestimmten, mitvibrierenden Saite wieder.“ (Hoffmann besand sich übrigens über die äußere Entstehungsgeschichte der „Egmont“-Musik im Irrtum, „die bloß aus Liebe zu Goethes Dichtungen, die mich glücklich machen“, wie Beethoven geäußert hat, entstand.) — Aufnahme fand auch Beethovens Bericht über eine „allerletzte Neuheit: den Opern-Almanach des Herrn von Kozebue“, nebst einigen anschließenden Bemerkungen und Klagen über den „gänzlichen Mangel an guten Operntexten und über den Eigensinn der Dichter, die sich nicht im mindesten . . . den Forderungen der Musiker anbequemen wollen . . .“, ferner jener „in offener deutscher Gemütlichkeit“ dargebrachte „Gruß an Spontini (der am 28. Juni 1820 sein Amt als Generalmusikdirektor in Berlin angetreten hatte), die bekannten drei Freischütz-Kritiken (Vorläufiger Bericht, Hauptbericht, Nachbericht), und vieles, vieles anderes seiner geistvollen und unsterblichen Feder. 2.

Städtische Schauspiele Baden-Baden

(Nachdruck verboten.)

Amtliche Theaterzettel

Kurhausbühne

Sonntag, den 8. April 1923

Außer Miete

Prinzessin Olala

Vaudeville in drei Akten von Rudolf Bernauer und Rudolph Schanzer
Musik von Jean Gilbert

Spielleitung: Dr. Hans Baag

Musikalische Leitung: Karl Salomon

Der Fürst-Regent der Umbraine	Heinz Perino
Kenia, Prinzessin der Umbraine	Emmi Reinhardt
Hedy, ihre Kammerzofe	Elsa Erler
Der Fürst	Otto Provence
Die Fürstin	Helene Robert
Prinz Boris, beider Sohn	Egon Schömba
Sascha, zehnjährig	Johanna Jäger
Natascha, elfjährig	Hedwig Jäger
Professor Tiburtius, sein Erzieher	Willy Meyer-Sanden
Lavallière	Sofie Nieber
René	Albert Rex
Bel-Agneuil	Alexander Fernoff
Der Gesandte von Odolien	Erich Baumay
Madame Mouche, Besitzerin der Pension „Miramare“	Bertrude Hochhäusler
Madame Glycerine, Stellenvermittlerin	Ida Gerst
Bourcentois	Willy Hochhäusler
Der Kriminalinspektor	Karl Hans Böhm
Albertine	Karoline Groddel
Biviane	Margarete Spaeth
Zwei Kriminalbeamte	Carl Ebert
	Friedrich Leib

Zeit: Gegenwart

Anfang 7 1/2 Uhr

Pause nach jedem Akt

Ende 10 Uhr

Mittlere Preise

Kurhausbühne

Montag, den 9. April 1923

Außer Miete

Hoffmanns Erzählungen

Fantastische Oper von Offenbach

Musikalische Leitung: Alfred Lorenz

In Szene gesetzt von Josef Turnau

Hoffmann	Wilhelm Wentwig
Niclaus	Rosel Landwehr
Stadtrat Lindorf	
Coppelius	Rudolf Weyrauch
Dappertutto	
Dr. Mirakel	
Olympia	
Giulietta	Marie von Ernst
Antonia	
Andreas	
Cochenille	Albert Peters
Bitichinaccio	
Franz	
Spalanzani	Alfred Blas
Crespel	Hermann Wucherpfennig
Schlemihl	Walter Warth
Antonias Mutter	Paula Weber
Stella	Annie Berthold
Lutter	Fritz Kilian
Nathanael	Eugen Kalnbach
Hermann	Gottfried Gröhinger

(Sämtlich vom Landestheater Karlsruhe)

1. Bild: Lutters Weinfeller 2. Bild: Bei Spalanzani 3. Bild: Giuliettas
Palast in Venedig 4. Bild: Crespels Wohnung 5. Bild: Lutters Weinfeller

Technische Einrichtung: Rudolf Walut

Anfang 6 1/2 Uhr

Pause nach dem zweiten Bild

Ende 9 1/2 Uhr

Opernpreise

Während des Spiels bleiben die Saaltüren geschlossen

Verlag Reußlin, Verlagsdruckerei Baden-Baden.