

STIBLID

Die Bühne



*Zeitschrift für die Gestaltung
des deutschen Theaters*

1. FEBRUARHEFT

J A H R G A N G
1 9 3 6



NEUER THEATER VERLAG G. M. B. H. BERLIN

Die Bühne

2. Jahrg., Heft 3
1. Februar 1936

Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters
mit den amtlichen Mitteilungen der Reichstheaterkammer

Inhalt:

	Seite
Beobachtet — festgehalten	65-67
Professor Max Hofmüller: Die Neufassung der „Euryanthe“ ...	67-69
Dr. Franz Benedikt Biermann: Hans Stiebers „Eulenspiegel“ ..	70-73
Hans Knudsen: Mit der „Reichsautobahn-Bühne“ ins Lager ...	74-75
Joachim Kläiber: Der Dramaturg vor neuen Aufgaben	76-79
Dr. Gerhard Brückner: Der Ausschuß für Wanderbühnen in der Reichstheaterkammer	79-80
Neue Bücher	80
Ein Ballett: „Der Teufel im Dorf“	81
Bewegungschöre	81
Theater-Nachrichten	82-88
Amtliche Mitteilungen der Reichstheaterkammer	89-90

Bezugsbedingungen:

„Die Bühne“ erscheint 2 mal monatlich, am 1. und 15. Bezugspreis jährlich einschließlich Zustellung 10,— RM., vierteljährlich 2,50 RM. Preis des Einzelheftes 0,40 RM. Bestellungen können in jeder Buchhandlung oder beim Verlag Neuer Theaterverlag GmbH. (Postcheckkonto Berlin Nr. 6708) aufgegeben werden.

Mitteilungen für die Schriftleitung, Manuskriptsendungen, Besprechungsstücke usw. sind zu richten an die Schriftleitung „Die Bühne“, Berlin W 30, Bayerischer Platz 2 (B 6, Cornelius 1977). — Alle Einsendungen für den Amtlichen Teil und Theater-Nachrichten sind zu richten an die Pressestelle der Reichstheaterkammer, Berlin W 62, Reithstraße 11 (B 5, Barbarossa 9406). — Nachdruck nur mit Quellenangabe gestattet unter Wahrung der Autoren-Rechte.

Verantwortlicher
Schriftleiter:
Dr. Hans Knudsen

BERLIN-CHARLOTTENBURG, LEIBNIZSTRASSE 104

TEL.: C4 WILHELM 0117, 5161

Verd

KOSTUMHAUS FÜR THEATER
UND FILM G.M.B.H.

THEATERKOSTÜMAUSSTATTUNGEN

VERKAUF

KOSTENANSCHLÄGE UNVERBINDLICH

VERLEIH

Beobachtet — festgehalten

„Objektive“ Berichterstattung in Wien

Der „Wiener Tag“ vom 12. Januar 1936 hat, wohl um sich interessant zu machen, an der „Bühne“ „Anstoß genommen“. Nach langem Suchen — stieß der kleine Moritz aus der Leopoldstadt in unserem Theaternachrichtenteil auf eine unerhört interessante Tatsache. Schon sah die Feder in der Tinte, und ein von Wahnvorstellungen geplagter Redakteur rang sich in schweren Kämpfen einen zweispaltigen Artikel von seiner bedrückten Seele. Die dickste (von der strengen Bundespolizei erlaubte) Ueberschriftenzeile mußte aus dem Setzkasten heraus, und zu ihrer Unterstützung ein fetter Balken dazu: „In der Berliner ‚Bühne‘, dem Organ der Fachschaft Bühne, wird neuerdings“, so schreibt der „Wiener Tag“, „dem lange vernachlässigten Wiener Theater wieder Aufmerksamkeit gewidmet. Sie besteht darin, daß ein (ungezeichneter) Bericht über die Premieren der Wiener Bühnen erscheint, ein Bericht, der etwa dem Josefstädter Theater folgende Zeilen widmet: ‚Das Wiener Josefstädter Theater brachte unter der neuen Leitung von Ernst Lothar als erste Neueinstudierung Grillparzers ‚Ein treuer Diener seines Herrn‘ (im Geiste Max Reinhardts!). Auch das ‚Deutsche Volkstheater‘ kommt kurz und schlecht weg. Es kam, so heißt es, mit ‚Reiterattache‘ von Friedrich Schreyvogel, die in ihrer ersten Aufführung, die zugunsten der Winterhilfe stattfand, vor leidlich besetztem Hause gespielt wurde, in der Folge aber recht abfiel.‘ Der größte Raum in dem Bericht wird dafür dem Deutschen Theater in Wien gegeben . . .“

Diese Tatsache nun hat den kleinen Moritz im „Wiener Tag“ in furchtbare Aufregung versetzt. Mit einem mächtigen Federhalter bewaffnet, stürzt er über das völlig unschuldige Wiener Deutsche Theater her, nur weil es zufällig in der „Bühne“ mit zwei Zeilen mehr Text bedacht wurde als beispielsweise das Theater in der Josefstadt oder das Burgtheater. Moritz ist offenbar ein recht einfältiger Knabe. Jedenfalls ist er der erste Wiener Redakteur, der neben K l e i s t e r und S c h e r e auch ein J e n t i m e t e r m a ß sein geistiges Eigentum nennt. Welch ein Fortschritt in Wien!

Vielleicht aber macht sich der betreffende Volontär des „Wiener Tag“ auch einmal über den Inhalt dessen, was er so Stunde um Stunde verzapft, ein paar vernünftige Gedanken.

Das könnte gewiß nicht schaden! Da hat z. B. der Geschäftsführer der Reichstheaterkammer in einer Versammlung der Fachschaft Bühne einmal gesagt, daß es gegenwärtig in Deutschland etwa 13 000 bis 14 000 Bühnenkünstler in fester Anstellung gäbe; außerdem gäbe es noch etwa 8000 Menschen, die zwar alle glauben, „Bühnenkünstler“ zu sein, von denen man aber nur einen Teil als die wirklich „Berufenen“ bezeichnen könne. Dieser Ausspruch wurde von der gesamten deutschen Presse richtig wiedergegeben — ohne eine einzige Ausnahme. Der „Wiener Tag“ natürlich weiß alles besser und schreibt mit fetter Ueberschrift: „Nach den letzten Angaben des Geschäftsführers der Reichstheaterkammer über die Lage der deutschen Schauspieler sollen von den rund 13 000 in Betracht kommenden Schauspielern 8500 arbeitslos sein.“ Wahrlich: eine „objektive“ Berichterstattung in Wien!

Operetten = Kapellmeister

Es braucht dem Fachmann nicht weiter auseinandergesetzt zu werden, daß die musikalische Leitung einer Operette bestimmte Fähigkeiten voraussetzt, die sich von den Erfordernissen der Oper wesentlich unterscheiden. Mit anderen Worten: Ein guter Opernkapellmeister ist nicht immer auch ein guter Operettenkapellmeister und umgekehrt.

Wir haben in Deutschland eine ganze Reihe oft glänzender Spezialbegabungen für die Operette. Leider sind sie — trotz reger Operettenpflege an deutschen Theatern — zum weit überwiegenden Teil stellunglos. Woher kommt das?

Die Zahl der ausgesprochenen Operettenbühnen in Deutschland ist klein; sie ist in den letzten Jahren sogar noch zurückgegangen. Der große Teil der Operettenpflege liegt bei den Theatern mit gemischtem Betrieb, Bühnen, die in der Regel über drei Kapellmeisterstellen verfügen. Der dritte Kapellmeister übt dabei regelmäßig die Funktion des Operettenkapellmeisters aus und müßte daher eigentlich ein Spezialist für die Operette sein.

Er ist es aber verhältnismäßig selten. Und das erklärt sich (neben allerhand praktischen Gesichtspunkten) im Grunde hauptsächlich daraus, daß unsere öffentlichen Bühnen aus dem Entwid-

lungsgang des deutschen Theaterwesens heraus gewöhnt sind, die Operette als ein Nebengebiet zu betrachten, das aus dem Handgelenk mitbetreut wird, aber von der Oper als der höheren Kunstgattung in keiner Weise ablenken soll. Man hat zwar meistens eingesehen, daß man für die Gesangsfächer Operettenspezialisten haben muß, aber beim Kapellmeister ist es anders.

Der „Dritte“ ist in der Regel ein Mann mit zurückgedrängtem Opernehrgeiz, der sich nur gezwungenermaßen mit der Operettenkost abspeisen läßt. Er zehrt nach entsagungsvoller Laufbahn als Solorepetitor seinen letzten Rest an Kunstidealismus in der sehnlichen Erwartung auf, wegen plötzlicher Erkrankung des Zweiten einmal „Zar und Zimmermann“ oder „Caviata“ dirigieren zu dürfen, und steuert inzwischen allabendlich mit zunehmender Verbitterung, aber in heroischer Pflichterfüllung die innerlich verachtete Operette durch die freundlich plätschenden Wogen ihrer anspruchslosen Harmonik.

Allenfalls haben geschäftstüchtige Theaterleiter erkannt: Die Operette muß mir Geld bringen, also brauche ich gerade hier einen Mann, der den Funken überspringen läßt und die Beschwingtheit und Laune dieser Kunstgattung nicht in dem ihm eigenen musikalischen Tief sinn erfäuft. Aber nicht nur die Geschäftstüchtigkeit, sondern erst recht das Bewußtsein der besonderen kulturellen und sozialen Mission der Operette (über die hier weiter kein Wort mehr verloren werden soll, nachdem dieses Thema bereits in Heft 2 des laufenden Jahrgangs der „Bühne“ behandelt worden ist) sollte die Theaterleiter veranlassen, mit dem alten Brauch zu brechen und sich auch im Kreis ihrer Kapellmeister einen ausgesprochenen Operettenspezialisten zu sichern.

Verkleinerung des Spielplans

In der „Niedersächsischen Tageszeitung“ (Hannover, Nr. 5, vom 7. Januar) wird in einem Aufsatz „Theater, wohin?“ darüber gesprochen, daß der Weg des deutschen Theaters nur der einer „Leistungssteigerung“ sein könne. „Was der Nationalsozialismus seit der ersten Stunde immer wieder verkündet: das Leistungsprinzip, was Handel und Gewerbe als goldene Regel anerkennen wie jeder Beruf: Leistungssteigerung, das gilt in demselben Maße für die Bühne: schafft Qualität. Sonst hat der Tonfilm und Rundfunk, der erste solistische Leistungen bis ins

kleinste Dorf und Kämmerchen trägt, ein leichtes Spiel.“ Die „Quelle alles Übels“, wird in dem „übermäßig großen Spielplan von fünf oder gar mehr Dutzend ‚stehender Werke‘ aller Gattungen“ gesehen. „Bei einer derartigen Fülle kann unmöglich eine wünschenswerte und mögliche Qualitätsarbeit geleistet werden. . . . Erst die Verkleinerung des Spielplans bei gleichbleibender Kopfszahl von ausübenden Mitgliedern bietet eine Gewähr, daß das Kunstwerk eines Schauspiels, einer Oper zu letztmöglicher Reife gelangt. Seien wir offen: der heutige Theaterbetrieb zwingt sehr, sehr häufig dazu, mit den Proben und Vorbereitungen da aufzuhören, wo die Kunst erst eigentlich beginnt. Das Heil liegt in Spielen weniger Werke, die dafür aber in einer Vollendung geboten werden, wie sie unter den obwaltenden Verhältnissen nur menschen denkbar ist.“ Indem die Forderung eines „Programm- und Aufbau nach kulturpolitischen Gesichtspunkten“ verlangt wird, heißt es weiter: „Unsere Theaterplanspiele werden im Grunde von folgenden Erwägungen geleitet: was hätte anderswo Erfolg? was kommt dem augenblicklichen Bedürfnis entgegen? Rücksichten auf Publikumsliebhaber und persönliche Neigung des Theaterleiters treten hinzu, und der Spielplan hat sein Gesicht. Die Folge ist, daß das Programm ein Sammelsurium von Werken ist, die man oft nicht in einem Atemzug zusammen nennen sollte. Sicher ist das Theater auch ein geschäftliches Unternehmen, das vom Idealismus allein nicht leben kann. Aber erklärt oder entschuldigt das den gänzlichen Mangel an einem ideellen und organischen Zusammenhang? Wir leben im Zeitalter der nationalen Erziehung und verfolgen kulturpolitische Ziele, wie sie in der deutschen Geschichte noch nicht aufgestellt wurden! Und das Theater? Mit dem Verschwinden von zerfallenden Werken und volksfremden Darstellern ist es nicht getan. Nun erst kann die Arbeit beginnen. Und sie wird und muß nur darin bestehen, die oben geforderte Qualitätsarbeit nach nationalpolitischen Grundsätzen zu leisten. Das wiederum bedingt einen Aufbau des Spielplans nach neuen Gesetzen.“

Theater in Zahlen

In der Nummer 5 vom 7. Januar 1936 der „Berliner Börsenzeitung“ befaßt sich ein Aufsatz „Theater in Zahlen“ von Hans-Joachim Beyer mit verschiedenen interessanten Beobach-

tungen aus der ersten Spielzeithälfte. Der Verfasser beschäftigt sich zunächst mit dem Zahlen- und Artverhältnis der stattgefundenen Uraufführungen und zeigt, daß bedeutend mehr ernste Werke zur Uraufführung gelangt sind als heitere, nämlich 45 Schauspiele gegenüber 14 Lustspielen und 10 Komödien im Rahmen von 95 Uraufführungen. Die Vermutung, daß dementsprechend auch das ernste Werk im Spielplan der deutschen Bühnen an erster Stelle steht, wird aber augenscheinlich widerlegt durch eine Untersuchung der Spielpläne während des ersten Hauptmonats der laufenden Spielzeit, die klar zeigt, daß das heitere Bühnenstück nicht nur erheblich mehr Aufführungen erzielt, sondern daß vor allem auch bedeutend weniger Werke für den heiteren Spielplan benötigt werden, als es bei der Pflege des ernstesten Sprechstücks der Fall ist. Die in dem Aufsatz angeführten Zahlen geben für das ernste Bühnen-

werk zu denken. Der Verfasser, der sich seit Jahren berufsmäßig mit dem Studium der Bühnenliteratur beschäftigt, kommt zu der Ueberzeugung, daß der Grund für das schlechte Abschneiden des Schauspiels im Rahmen der Spielpläne einmal in dem mangelnden Phantasie-reichtum der Bühnenschriftsteller zu suchen ist — denn weit mehr als 50 v.H. aller aufgeführten Schauspiele haben rein historische Stoffe zum Vorwurf —, und zum anderen Male in einer mangelhaften dramaturgischen Form, die leider allzu oft das rein handwerkliche Können, die Technik des Aufbaus und der Szenenführung, vermissen läßt. Der Aufsatz richtet an alle Schriftsteller, die sich berufen fühlen, für die deutsche Bühne zu schreiben, die Forderung, nicht das Handwerk mit der Routine zu verwechseln und nicht nur der reinen Idee, sondern auch der äußeren Form mehr Beachtung und Sorgfalt zu schenken.

Prof. Max Hofmüller, Darmstadt

Die Neufassung der „Euryanthe“

„Was, Sie wollen die Ennuyante geben?“ — so fragte vor kurzem ein hochberühmter Theaterkenner, als in Darmstadt die erneuerte „Euryanthe“ angekündigt wurde. Mit dieser bissigen Namensverdrehung wird auf theaterübliche Weise die hoffnungslose Skepsis ausgesprochen, die die Kundigen gegenüber allen „Euryanthe“-Bearbeitungen aufgerichtet haben. Und mit Recht; Seit 113 Jahren — seit Webers eigenen elfmaligen Versuchen, den schlimmen Text der Wilhelmine von Chézy zu verbessern, bis auf den heutigen Tag — sind immer wieder dramaturgische Operationen an dieser Oper versucht worden, um die herrliche Musik zum Leben zu erwecken. Aber warum war das alles erfolglos?

Die Ursache dafür liegt tief verborgen. Fast sämtliche Bearbeitungen haben den falschen Weg eingeschlagen, die Widersinnigkeiten des Textes durch „logische“ Verbesserungen zu beseitigen. Mit allen möglichen „scharfsinnigen“ Gedankenführungen sind einzelne Textstellen umgedichtet worden, so daß der Opernunsinn mehr oder weniger überbrückt wurde. Aber damit wurden die blutlosen Gestalten des Stückes nicht lebendig! Denn das Seltsame an diesem Werk ist, daß Weber eine unerhört leidenschaftliche Musik voll der dramatischsten Spannungen schrieb zu einem Text, der mit den musikalischen Gefühlsinhalten auf weite Strecken überhaupt nichts gemein hatte. Fast noch merkwürdiger, daß Weber glaubte, durch die Glut seiner machtvoll hinströmenden Musik werde den handelnden Personen Atem eingehaucht. Ihm kam nicht die Erkenntnis, daß aus papiernen Sätzen keine Menschen entstehen können, wenn nicht von vornherein durch wahrhaftes Dichtertum echte Menschlichkeit schöpferisch gestaltet worden ist. So mußten alle Bearbeitungen — selbst Webers eigene —, die nicht an die Wurzel des Übels gelangten, fruchtlos bleiben.

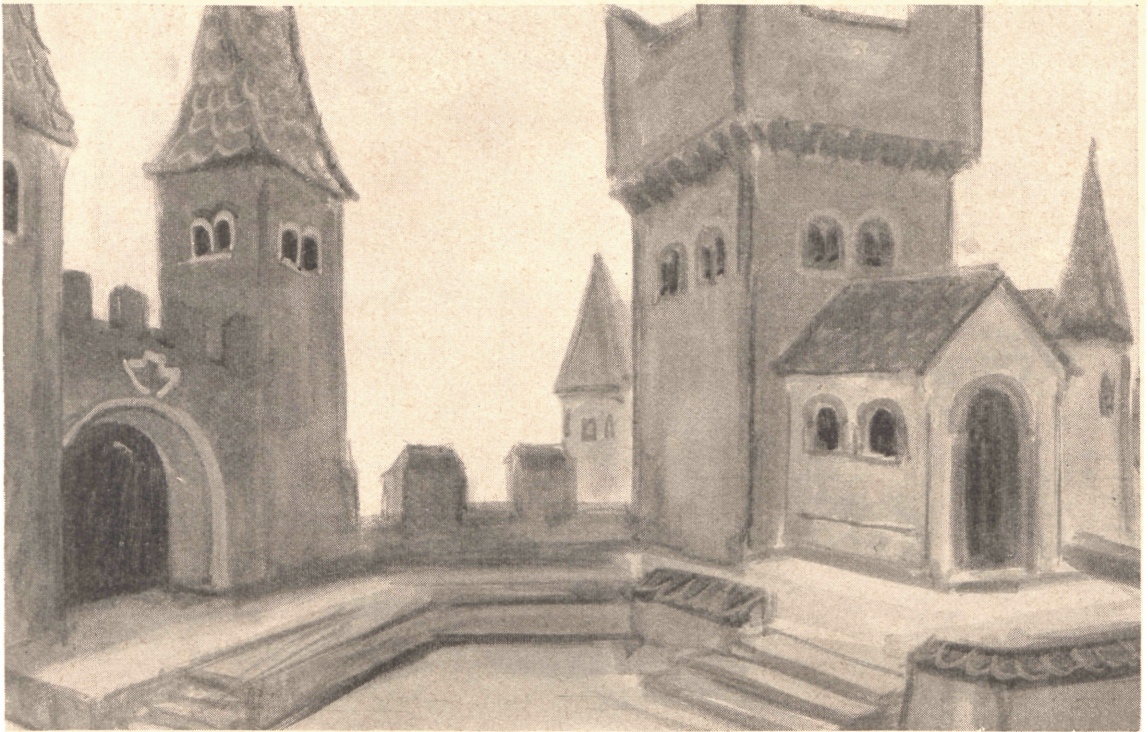
Denn der Abgrund zwischen der Musik und diesem Text ist unüberbrückbar. Die Worte zeichnen wohl — freilich auch dramaturgisch und im Sprachstil höchst ansehnlich — das äußere Geschehen einer Handlung nach, aber nirgends ist der Antrieb dazu im Innern der handelnden Personen spürbar. Sie sind Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen. Keine menschliche Empfindung, geschweige deren Entwicklung, wird lebendig.

Aber nur wo die Handelnden mit Herz und Hirn voneinander heraus in Konflikt geraten oder sich in Liebe finden, ist dramatisches Leben möglich. Das gilt auch für die Oper. Wenn das nicht hinter jedem Satz, hinter jedem Handlungsmotiv zu spüren ist, dann ist das Theater unkünstlerisch. Ja, die Bühne wird wirkungslos und verlogen, wenn sie eine abstoßende Imitation an die Stelle wahren Impulses setzt. Keine „Bearbeitung“ kann solche Künstelei lebendig machen, am wenigsten da, wo der Abstand zum echten Gefühlsgehalt einer genialen Musik so gewaltig ist wie bei der „Euryanthe“.

In der tiefen Ueberzeugung, daß Weber mit dieser Partitur, nach einem innerlich gegebenen, höchst lebendigen Gesetz einen Gefühlsorganismus geschaffen hat, dem der Chézysche Text wesensfremd ist, galt es für mich, genau dem roten Faden dieser Gefühlsymphonie zu folgen und eine neue, von dem gleichen inneren Antrieb hergeleitete Handlung zu erfinden. Also ein umgekehrter Weg des Opernschaffens: während die Musik sich sonst vom Text führen läßt und ihn mit ihrer erhöhten Intensität durchdringt, mußten hier Worte und Geschehnisse dem bestehenden, vollendeten und unantastbaren musikalischen Empfindungsablauf völlig wesensgleich verbunden werden.

Das ritterliche Thema des Werkes überhaupt, die äußerlichen Linien der Handlung mußten beibehalten werden, da sie mit der Musik untrennbar verwurzelt sind; die innerliche Vertiefung der Vorgänge zum Allgemein-Menschlichen hin mußte genau an die gegebenen rhythmischen Akzente gebunden bleiben, ebenso wie Webers Musik selbstverständlich völlig unangetastet blieb — Hauptbedingungen, die diese Arbeit bestimmten. Bei dem Bemühen nun, zum Menschlichen hin vorzustoßen, war die „Ring-Geschichte“ das entscheidende Hemmnis. Weber hat in typisch romantischem Sinne das Geheimnisvolle als den Untergrund der Seele gestalten wollen; unvergleichlich schön, mit den einfachsten Mitteln, ist das Jenseitige tatsächlich in der „Ring-Musik“ eingefangen. Aber der Text dazu ist fürchterlich. Was Weber von der Chézy wollte, war eine dichterische Vision von der Art, in der die großen Romantiker die überirdischen Gewalten zu bannen und zu formen wußten. Was aber die Textverfasserin bot, war statt eines tiefen Einblicks in seelische Untergründe nur eine kläglich konstruierte Gespenstergeschichte. Daß Weber an diesem Unsinn festhielt, war wohl der Angelpunkt des gesamten „Euryanthe“-Problems. In meiner Neufassung tritt nun das mystische Element wohl etwas zurück, aber indem sie die Prophezeiung der sterbenden Mutter an die Stelle des Gespensterunsinns setzt, ist die Gefühlsgrundlage geschaffen, aus der heraus Euryanthe den menschlich-begreiflichen Fehler begeht, ihr Geheimnis dem Geliebten gegenüber verborgen zu halten. Damit gibt sie den Anlaß zur tragischen Verkettung, die — ebenso menschlich — Adolar durch sein übertriebenes Ehrgefühl heraufbeschwört. In der Aufführung durch die Frankfurter Oper in der vergangenen Spielzeit hat die erneuerte „Euryanthe“ zum erstenmal ihre dramatische Wirkungskraft erwiesen, was auch durch die Kritik („Wir dürfen aus der Erfahrung dieser ersten Aufführung feststellen, daß . . . nun der Musik Webers ein neues Strombett gegraben wurde, in dem sie dramaturgisch sinnvoll ablaufen kann . . . Die meisterhafte Partitur wird nun von Wort und Szene nicht mehr gehemmt, sondern eindringlich gestützt, ja gestärkt“) bestätigt wurde. Die aus der Frankfurter Aufführung gewonnenen Erkenntnisse haben noch zu wesentlichen Verbesserungen geführt, die nun der Aufführung in Darmstadt (musikalische Leitung: Dr. Werner Bitter; Spielleitung: Max Hofmüller; Bühnenbild: Leo Pasetti) zugutekommen.

Für das moderne Publikum ist das „Ritterstück“ „Euryanthe“ ein spröder Stoff. Aber sobald eine Aufführung den alten, ewig neuen Zwiespalt zwischen Ehre und Liebe mit menschlich-seelischem Ergriffensein darbietet, dann leuchtet das Feuer dieses dramatischsten Werkes von Weber auf, und dieses Kleinod der deutschen romantischen Oper zeigt strahlend sein unvergängliches Leben.



Oberes Bild: Leo Pajetti: Söller in Euryanthes Burg
Unteres Bild: Leo Pajetti: Euryanthes Gemach



Hans Stiebers „Eulenspiegel“

Ein Werkbericht zur Aufführung am Neuen Theater in Leipzig

Nun hat Hans Wurst fröhliche Wiederkehr just in der Stadt gefeiert, in der ihn vor fast zweihundert Jahren gelehrter, in welschen Vorurteilen befangener Bildungsdübel (Gottsched) und eine von allzu literarischen Ehrgeizen besessene Theaterleitung (Karoline Neuber) von den Brettern verbannt hatten. Hans Wurst, der Kasperl, der Harlekin der alten Volkskomödie, ist wieder in Leipzig eingezogen und hat uns dort zugleich einen richtigen Erzschelm mitgebracht, den jedermann in den Landen zwischen Memel und Maas, in Deutschland und Flandern wohl kennt, den „Eulenspiegel“.

Da „Der Eulenspiegel“ von Hans Stieber in Leipzig soviel Zustimmung fand, erscheint es angebracht, auch hier einem größeren Kreise Bericht über ihn zu geben; denn es gibt doch Stücke, auf die wir heute alle warten, Werke, in denen der Geist des Volkes lebendig ist. Es ist jedoch nicht unsere Aufgabe, an dieser Stelle Kritik zu üben; wahrlich ein leichtes und billiges Unternehmen, wenn man alles, was neu erwächst, sofort mit den Maßstäben der Ewigkeitswerte unserer Meister mißt. Es ist nicht schwer, Genies anzuerkennen und ihnen zuzujubeln, mühevoller und undankbarer ist es, den nun einmal notwendigen Vorläufern die Stange zu halten und ihre Fähigkeiten zu schätzen.

In einer Zeitschrift der Theaterschaffenden halten wir es im Interesse der Belebung und gesunden Weiterentwicklung unseres arg darniederliegenden Opernspielplanes für gut, das, was sich anständig und tüchtig gibt, zu fördern, zumal wenn es den ungeteilten Beifall eines unverdorbenen Publikums findet.

In diesem Sinne verdient auch Hans Stieber als Schöpfer des Werkes volle Beachtung und Wertschätzung. Wir sind keine Beschwörer des Genies und keine Propheten des Erfolges. Genie und Erfolg sind Schicksal, das wir nicht lenken können. Wir können nicht absehen, welche Stellung Stiebers Werk in der Geschichte einnehmen wird. Vielleicht gefällt es außer in Leipzig auch noch in vielen anderen Städten vielen Menschen auf lange Zeit hinaus — denn es ist immerhin um recht vieles besser als das meiste, was heute für die Opernbühne geschrieben wird — oder es ist nur ein Stein des Anstoßes zu neuem Schaffen und hätte damit die Aufgabe erfüllt, Samenkorn zu sein, das nun wieder in die aufgeworfene Erde gelegt wird, um neue Keime zu treiben. Beides Grund genug, um kurz auf den Künstler hinzuweisen, ehe wir an sein Werk gehen.

Was an Stieber auffallen muß, ist seine geistige Haltung und sein dichterisches und musikalisches Können.

Für Stiebers dichterische Entwicklung können wir keine Lehrer, sondern höchstens Vorbilder feststellen; leichter lassen sich für seine musikalische Ausbildung Lehrer und Richtungen nennen, da es hierbei ja zuerst auf das technische Können ankommt.

Leipzig und Sondershausen waren für den gebürtigen Naumburger die Stätten der musikalischen Ausbildung, Arthur Nikisch und Stephan Krehl seine ersten Lehrer, dann Föllner und Corbach. Die wirkliche Schule war für Stieber sein praktisches Wirken an vielen Theatern und Chorvereinigungen. Es ist bezeichnend für ihn, daß, als er seine erste Opernmusik zu einem fremden Text schreiben wollte, ihm auf seine Frage Peter Raabe, der jetzige Präsident der Musikammer, davon abriet mit der Empfehlung, erst noch mehr Kammermusik, Orchester- und Chorwerke bis zur vollständigen Beherrschung des musikalischen Stils zu schreiben und dann an die schwierige Aufgabe heranzugehen, Musik und Dichtung in der Oper zu vereinigen. So blieb Stiebers erstes Opernwerk eigentlich ungeschrieben. Er selbst zog sich zurück und arbeitete weiter an seiner künstlerischen Vollendung, denn nicht auf den Erfolg, sondern nur auf das Werk kam es ihm an. Er schrieb Chöre, Kantaten und Orchesterwerke, zu denen er sich die Texte selbst fügte. Hier schon offenbarte sich seine unbedingte geistige Haltung. „Ecce homo“, „Menschen“, „Der im Einsamen singt“ und die „Faust-Kantate“ sind die Leistungen, die seinen Charakter und seine



Hans Stieber: „Eulenspiegel“

Bühnenbild: Max Elten

Oberes Bild: Vorspiel

Foto: Hoenisch

Unteres Bild: Schlußszen

Foto: Hoenisch



künstlerische Linie andeuten. Damals, in der Zeit nach dem Kriege, war er wirklich der Mann, der im Einsamen singen mußte; und als seine dramatischen Erstlinge, die kühn nach dem Höchsten greifenden „Sonnenstürmer“ und „Heiligland“, nicht den Nachhall fanden, den das junge Talent nun einmal braucht — denn Deutschland war damals eher ein Höllenpfehl, voll von Nachtgespenstern —, da tat Stieber den entscheidenden Schritt, er ging nicht hinaus in die Wüste, sondern wie Faust hinab zu den „Müttern“. Er ging aufs Land nahe der Heide ans Steinhuder Meer, und dort, inmitten von Land und Volk, ging ihm die Gestalt auf, die ihm Vorwurf zu seinem letzten Werk, zum „Eulenspiegel“, werden sollte.

Mit dem Eulenspiegel geht es wie mit so vielem in Deutschland. Der deutsche Till aus Kneitlingen und Mölln im echten Niederdeutschland mußte erst als der flandrische Tylt Nlenspiegel in einer Nachdichtung des neunzehnten Jahrhunderts (de Coster) zu uns kommen, um hof- und salonsfähig zu werden. Von unserem eigenen ursprünglichen Eulenspiegel glaubten unsere Gelehrten „nicht ohne Scham“ sprechen zu können, wohl weil sie fürchteten, daß der deutsche Till ihnen die Perücken vom Kopfe reißen würde, wenn er einmal wiederkäme. So überließen sie den deutschen Till den kleinen Kindern als einen harmlosen Spaßvogel. Der flandrische Tylt konnte ihre Ruhe und Sicherheit nicht stören, denn der war unter de Costers Händen etwas ganz anderes geworden, ein politischer Held für Flanderns Freiheit gegen die Spanier und für die Einigung der Niederlande, während unser treuer Till eigentlich ein deutscher Kerl war. Beileibe kein Held, sondern dann schon eher ein witziger Philosoph und Humorist. Sicherlich ist nach den überlieferten Schriften sein Charakter nicht eindeutig festzustellen, aber eins können wir doch in ihm sehen, den überlegenen Verfechter deutscher Bauern- und Menschenehre gegen alle Spießbürgerei, allen Adelsstolz und alles Pfaffen-tum in jeglicher Gestalt.

Der deutsche Till war in der weltumfassenden Kraft seiner Schalkhaftigkeit eine viel volks-nähere, eine viel poetischere Natur als sein flandrischer Bruder. In seinem Land, der Heide und auf den vielen Wanderfahrten durch Niederdeutschland mochte unserem Dichter es wohl aufgehen, daß Till eigentlich heute noch überall, in Stadt und Land, zu Hause sei, und daß in jedem von uns ein Teil von ihm sei. Stiebers musikalischen Absichten mußte der viel unbelastetere Charakter unseres Tills weit mehr entgegenkommen; der Roman kann ethische und moralische, auch politische Zwecke verfolgen, das musikalische Kunstwerk aber kann uns nur aus einer höheren Schau die Welt zeigen, wie sie ist. Nichts anderes war ja auch die Aufgabe des richtigen Tills, wenn er allen seinen Spiegel vors Gesicht hielt, damit sie sähen, wer sie seien.

Die Aufgabe Stiebers als Dichter war es nun, die nur in seinen Streichen überlieferte Gestalt des Eulenspiegels zu verdichten und an wenigen Erlebnissen seinen ganzen Charakter zu offenbaren. Er zeigt uns in einem reizenden Kasperltheater auf dem Theater, wie er unter der Patenschaft des Hans Wurst und mit der Assistenz aller Typen mittelalterlicher Volkskomödie, von dem Vogel der Weisheit ausgebrütet wird und aus dem „Stein der Weisen“ als junger Fant im Narrenkleid ent schlüpft. Dann stellt er ihn uns als den richtigen Eulenspiegel in seinem wirkungsvollen „Schelmenlied“ vor und läßt uns im eigentlichen „Spiel“ mit seinen, den Augen Tills, einen Blick in seine Zeit und seine Welt tun.

Zur Zeit des ausgehenden Mittelalters, etwa kurz vor der Reformation, als Zweifel, Pestgefahr und falsche Herrscher das Land plagten, ist alle Welt auf der Suche nach dem „Stein der Weisen“, der für den einen ein Heiltrank wider die Pest, für den andern ein Elixier fürs ewige Leben sein soll. Es wird gezeigt, wie sie sich alle gegenseitig überlisten, nur um in den Besitz der einzigen Weisheit, des richtigen „Steines der Weisen“ zu gelangen, der Apotheker, der Abt und der Herzog — Bürgertum, Kirche und weltliche Herrschaft.

In dieser „weltlichen Komödie“ verschalkt nun Eulenspiegel alle, packt sie bei ihren Schwächen, Eitelkeiten und Falschheiten, spielt die Kirche gegen das Bürgertum und gegen beide den Herzog aus. In diesem Schalk- und Schabernacktreiben gibt es nur noch einen Schelm, der größer, aber auch gestrenger ist als der Till, die Pest; und als er sich ihr schon verfallen glaubt, will er in letzter Verzweiflung seinen tollsten Streich vor allem Volke spielen, auf daß er die Pest überliste und vor dem Pesttode wenigstens ein eines Schelmen würdiges Ende durch den Galgen fände. Er richtet dem Volke mit falschem Gelde ein großes Fest aus, damit es sich noch einmal wie im Schlaraffenland fühle, bevor die Pest sich ihre Opfer holt. Die Pestgefahr gibt

Till aber auch Gelegenheit, zu erproben, wie sich seine verschalkten Feinde zu ihr stellen. Alle drei wollen sie nur ihr Geschäft damit machen auf dem Rücken von Tills Freunden, den Armen und Schwachen. Der Apotheker will an seinem Heiltrank reich werden, der Abt will mit dem Trank die Gläubigen für sich gewinnen; jedes Mittel ist ihm dazu recht, selbst die Pestgefahr. Als sich schließlich die ganze Pest fast nur als eine Erfindung des Herrn Abtes herausstellt und es mit dem Tränklein nichts mehr zu verdienen gibt, da streiten sich Abt und Herzog noch um Till, der durch seinen letzten Streich sein Leben verwirkt hat; denn jeder will Tills Spiegel haben, von dem das Gerücht geht, der „Stein der Weisen strahle aus seinem Glas“. In der höchsten Not zieht Till seinen Narrenspiegel, zeigt beiden, Abt und Herzog, ihr eigenes Gesicht, ihre Winzigkeit und veröhnt sie beide dadurch miteinander. Andere aber können ihr eigenes Bild nicht ansehen und werfen den Spiegel aus Bosheit entzwei; das sind die Spaßverderber, wie in unserem Stück der Apotheker Stünkel.

Nun bleibt Eulenspiegel nichts übrig, als ein einsamer Schalk zu werden und die Welt in ihrem Wahn auf der Suche nach dem „Stein der Weisen“ nicht zu stören — oder aber, er muß immer neue Spiegel machen, um sie immer wieder den törichten Menschen vor das Gesicht zu halten, denn das ist seine von Gott gestellte Aufgabe.

Auf allen seinen Fahrten und bei seinen Streichen ist ihm nur die Jul aus Lübeck Weggenosß und Schalksgesell, Freundin und Geliebte.

Es ist sehr bemerkenswert, wie es Hans Stieber mit feinem Stilgefühl und guten sprachlichen Mitteln gelungen ist, diese Fabel zu einem wertvollen und dramatisch wirksamen Bühnenspiel auszubauen; wie er im Kleinen und Großen Situationen schafft, die überzeugend wirken, z. B. die Verschalkung des Apothekers mit seiner Braut, die Schuhwette und im 2. Akt Tills vermeintliche Pesterkrankung.

Das wüste Schlaraffenlandfest mit der wirkungsvollen Gegenüberstellung der Hauptakteure und mit seinem tumultuariſchen Ende hat kaum seinesgleichen in der neueren Opernliteratur. Wie reizvoll ist das Verhältnis Tills zur Jul gezeichnet und wie leicht und humorvoll ist der „große Eulenspiegelanz“.

Das alles ist aber ohne die Musik gar nicht zu denken; der deutsche Eulenspiegel ist ohne Schelmenweis und -lied unvorstellbar.

Stiebers „Eulenspiegel“ ist musikalisch wahrhaftig keine Gesangsoper für den bel canto, auch kein Musikdrama; wie sollte das auch zu Till nach Mölln passen. Die Musik ist niemals Selbstzweck, aber auch nicht bloße Begleitung, sondern mehr das innere Gerüst der ganzen Handlung und tritt bezeichnenderweise eigentlich dann am schönsten selbständig hervor, wenn das Volk seine Lieder singt, den „Schlaraffenkanon“, den „Rundgesang“ und den Hentferschor „Wir wollen einen hängen sehen.“

Oft geht Stieber in seiner typisch deutschen Art der Anwendung des strengen polyphonen Satzes etwas zu weit und bringt an Stelle von Einfällen nur Formen. Es muß aber als ein Vorzug anerkannt werden, daß er allen modernen Experimenten bewußt aus dem Wege geht, selbst auf die Gefahr hin, gewisse Anklänge an Gewesenes nicht vermeiden zu können. Es kommt immer auf den Geist und viel weniger auf die bloßen Mittel an. Es ist jedenfalls Stieber gelungen, eine Musik zu schreiben, die der Art seines Textes völlig entspricht, so daß niemals ein Bruch bemerkbar wird.

Es ist auch nicht zuletzt der hervorragenden Leipziger Uraufführung zu danken, daß das Werk uns „unten wie oben“ in vollkommener Einheit entgegentrat.

Das ist das Verdienst des Leipziger Intendanten Dr. Hans Schüler und seines Generalmusikdirektors Paul Schmitz, die den „Eulenspiegel“ aus der Taufe hoben. — Es kann nicht mehr über die Aufführung gesagt werden, als daß sie in allem werkgetreu und musikalisch wie szenisch schlechthin vollendet war. Neben den Solisten — an erster Stelle Bartolitus als Till, dann Beilke, Zimmer, Streckfuß, Dalberg, Reinecke, Hentschke — verdienen Chor, Gewandhausorchester und Tanzgruppe das höchste Lob; ebenso die überzeugenden Bühnenbilder Max Eltens mit den Kostümen von Gerda Schulte und das tadellose Funktionieren des technischen Apparates auf der vollständig erneuerten Leipziger Bühne.

Mit der „Reichsautobahn-Bühne“ ins Lager

Daß die große Zahl der deutschen Arbeiter, die die Straßen des Führers, die Reichsautobahn, schaffen helfen, nach der schweren Tagestätigkeit entspannende Unterhaltung braucht, die ihnen antreibende Freude in die Arbeit trägt, ist selbstverständlich.

Nach ersten und tastenden Versuchen ist nun (durch NSG „Kraft durch Freude“) die „Reichsautobahn-Bühne“ gegründet, die seit November 1935 in den verschiedenen Gegenden Deutschlands, in Braunschweig, der Bayerischen Ostmark, Thüringen, Kurmark, die Lager besucht und im Lager, in der Kantine, Theater spielt. Wer einmal eine solche Fahrt mitgemacht hat, wird mit ungemeiner Freude daran zurückdenken. In einem großen, bequemen Autobus fährt die Spielgemeinschaft unter Leitung von Fritz Staudte von Berlin ab. Ziel der Fahrt ist das Lager Dickdamm bei Saarow. Nicht immer kommt der Wagen bis an das Lager heran, oft genug sind die Wege nicht so, daß der große Wagen sie benutzen kann; es heißt dann, eine ganze Strecke zu Fuß laufen; und was es gar bedeutet, bei verschneiten und vereisten Wegen bis zum Lager zu gelangen, davon erzählen die beteiligten Darsteller allerhand. Aber man spürt es, daß in dieser Gruppe ein echter Gemeinschaftsgeist herrscht. Wenn man von früh morgens bis zum Abend gefahren ist, hat man schließlich das Bedürfnis nach Ruhe. Aber da hat nun, schon seit 8 Uhr, die Belegschaft auf die Theateraufführung gewartet. Es ist fast 10 Uhr geworden, und die Führung von Lager und Truppe sagt: ihr braucht heute nicht mehr zu spielen, wie verschieben es auf morgen. Nein: man will spielen und die Wartenden nicht enttäuschen. Die Aufführung steigt, und man kommt nachts um 2 Uhr ins Bett; todmüde, aber mit dem schönen Bewußtsein, ein paar hundert Menschen einen frohen und glücklichen Abend bereitet zu haben.

In Dickdamm soll um 8 Uhr gespielt werden. Man verschiebt den Beginn auf 9 Uhr; denn die Spätschicht der Belegschaft möchte auch dabei sein; sie verzichtet auf zwei Stunden Lohn, damit sie um 9 Uhr zum Theater zurecht kommen kann. In der Kantine wird nun die Bühne aufgebaut. Da die Lager in Preußen genormt sind, paßt die gesamte Dekoration, die im Auto mitgenommen wird, in jedem Falle. Nur das ist voraussetzungsmäßig notwendig: ein 4,50 mal 5,50 Zentimeter gearbeitetes 27 Zentimeter hohes Podium wird vorher bei der Lagerleitung bestellt und ist aufgebaut; und der Ofen muß für den Abend weggeräumt werden; der große Stützbalken aber bleibt in der Bauernstube von Krischan Lamken für „Krach um Jolanthe“ stehen. — Beim Auf- und hernach beim Abbauen hilft natürlich jeder mit, der gerade die Hände frei hat.

In Dickdamm sind fast nur Danziger Jungens beschäftigt. Prachtvolle Burschen, in der Unterhaltung klug, beweglich, aufgeweckt; für solche Zuhörer ist das Beste gerade gut genug. Sie freuen sich an der einfachen Komödie von August Hinrichs mit aller Behaglichkeit und haben sich nach der Arbeit für den Abend spürbar ein bißchen zurechtgemacht. Es ist ja für sie ein kleines Fest. Sie scheuen sich auch gar nicht, einmal während des Spiels ihre Meinung zu äußern. Als der Schullehrer den Mund, den Anna ihm hinhält, nicht berührt, sondern sie auf die Stirn küßt, ruft ihm einer der Zuhörer das sachlich nicht unberechtigte Wort zu: „Stümper!“ Die Stimmung ist heiter, sie kommt der sauber eingespielten Vorstellung zugute. Die Zuhörer nehmen jede Pointe schnell auf und finden das, was sich in Krischans Haus abspielt, sehr in Ordnung; mit dem Lehrer halten sie es gar nicht, aber die Magd „ist richtig“.

Berücksichtigt man, daß bei der Reichsautobahn-Bühne wiederum eine Reihe von Bühnenschaffenden zu tun bekommen haben, und zwar wichtige, wertvolle Arbeit, die sie vor zwar nicht leichte, aber dankbare Aufgaben stellt, so darf unsere „Bühne“ von dieser kulturellen Tätigkeit einmal ein Wort sagen.

Als wir um Mitternacht mit dem Autobus das Lager verlassen, baut sich die ganze Belegschaft am Wagen auf und singt den Darstellern ihr Danziger Heimatlied — gewiß der schönste Dank, den die „Reichsautobahn-Bühne“ bekommen konnte.



Oberes Bild: Reichsautobahn-Bühne: „Krach um Jolanthe“ in der Kantine.
Unteres Bild: Reichsautobahn-Bühne: Die Zuschauer.

Foto: Atlantic
Foto: Bittner (Märsche)



Der Dramaturg vor neuen Aufgaben

Die Zeit ist noch nicht allzulange vergangen, da gab es in vielen deutschen Theatern am dunklen Ende eines langen Ganges, fernab von allem „störenden“ Betrieb, ein kleines Kämmerlein. Darin hauste — von allen, die Bescheid wußten, belächelt — der Dramaturg. Man sagte von ihm, er stelle das „kulturelle Gewissen“ des Theaters dar; er bezog infolgedessen 150 Mark Gage. (Bühnen, die auf geeignete Beschäftigung des Nachwuchses hielten, verpflichteten sich ein Gewissen für 75 Mark.) Man wundert sich nicht, daß dieses Gewissen schwieg. Weh' ihm, hätte es den Mund aufgetan! Es betätigte sich statt dessen in der Herstellung schwungvoller Werbenotizen und der Zusammenstellung eines Programmheftes, das wegen der darin enthaltenen Inhaltsangaben auch gekauft wurde.

Der Dramaturg war auch dazu berufen — so bekannte er es wenigstens selbst als seine „Sendung“ —, zwischen Theater und dramatischem Dichter zu vermitteln. Das Theater aber sah in ihm in vielen, in zu vielen Fällen nur den Eindringling, den im Grunde bühnenfremden „Literaten“, den Mann, der durch unerforschliche Fügung des Schicksals in die von eigenen Gesetzen regierte Welt „Theater“ verschlagen, von den Dingen, um die es hier ging, im Zweifel abwegige, aber jedenfalls ganz andere Vorstellungen hatte. Er hatte die peinliche Gewohnheit, nach der „Idee“ und allenfalls nach der „dramaturgischen Form“ eines Werkes zu fragen, anstatt zu bedenken, daß ein Theaterstück in erster Linie aus „Rollen“ zu bestehen habe. Bei jeder Gelegenheit wußte er „Grundsätzliches“ zu sagen, und darum traf ihn auch unweigerlich der fanatische Haß des Theaters gegen jede Art von Prinzipienreiterei.

Für den dramatischen Dichter wiederum war der Dramaturg allzuoft nur der Mann, der mit hartnäckiger Bosheit die Manuskripte im Irrgarten der Theaterkanzlei verschwinden ließ, auf ungezählte Mahnbriefe nicht antwortete und schließlich das Stück mit irgendeiner besonders albernen und fadenscheinigen Begründung (natürlich ungelesen!) zurückschickte. Wenn dieser geborene Neinsager sich einmal die Mühe einer Prüfung genommen haben sollte, so verschanzte er sich hinter unerfindliche Geheimnisse, setzte als Berufslegitimation ein mitleidiges Lächeln auf und erklärte, das Werk entspreche nicht den Gesetzen theatralischer Wirkung. Das äußerste Mißtrauen aller Beteiligten schien ihm gegenüber am Platze. Der Dramaturg wählte sich also den Skeptizismus zur Weltanschauung, lehnte weiter Stücke ab, die er für noch nicht „bühnenreif“ erklärte, und schrieb für die durchgesetzten, die es nicht mehr nötig hatten, seine Reklamenotizen.

Eine Neustellung der Aufgaben des Dramaturgen und eine neue Stellung des Dramaturgen zu seinen Aufgaben war erst möglich nach einer sehr grundsätzlichen Umwälzung in den Anschauungen über Aufgabe und Sinn des Theaters überhaupt. Der Dichter mußte darüber belehrt werden, daß das Theater keine Anstalt sei, die unterhalten wird, um die Werke der Dramatiker einer mehr oder minder verdienten Aufführung zuzuführen, daß das Theater also nicht — wie die Oberlehrer es verkündet hatten — für den Dichter da sei. Das Theater mußte wieder erkennen, daß der Dramatiker nicht nur die Aufgabe habe, der Bühne das notwendige „Material“ zu liefern, daß er keinesfalls für das Theater da sei. Es galt, unmißverständliche Klarheit darüber zu schaffen, daß die Leistung des dramatischen Dichters wie des Theaters Sinn und Daseinsrecht erhält einzig und allein durch die Gemeinschaft der Aufnehmenden, durch das Volk, das aus dieser Kunstleistung Kräfte der Seele zu schöpfen vermag. (Und daß diese Leistung jeden Sinn und jedes Recht verloren hat, wenn sie diese Kräfte nicht mehr ausstrahlen in der Lage ist.) Die nationalsozialistische Weltanschauung hat dem Dichter wie dem Theater seine Stellung und seine besondere Aufgabe im Dienst der Gemeinschaft Volk zugewiesen. Damit erhielt zwangsläufig die „Dienerrolle“ des Dramaturgen wieder ihren eigentlichen Sinn. Seine Aufgabe lautete klar und eindeutig: endlich wieder Bühne und Dichter zusammenzuführen. Was lag näher, was war folgerichtiger, als diese Einswerdung von Dichter und Theater in einem symbolischen Akt von höchster Anschaulichkeit zu vollziehen:

den Dramatiker selbst als Dramaturgen in das Theater zu schicken? (Ob diese klare Folgerung in jedem Fall den Dichter seinen Aufgaben näher bringt und dem Theater zu helfen vermag, bleibe hier unerörtert.)

Ob tatsächlich oder bildlich gesprochen: die Dichter mußten ins Theater kommen. Mit der unsinnigen Behauptung des Theaters: der Dichter sei es, der versagt habe, mußte ausgeräumt werden. Es gab in aller Oede und Wüstenei der letzten 20 Jahre wahrhaftig mehr Dichter, die ein dramatisches Theater zu seinen eigentlichen Aufgaben hätten hinführen können, als sich Theater fanden, die zu solcher Aufnahme bereit gewesen wären. Das Theater rief nach dem Dichter so laut, daß es den Ruf des Dichters nach dem Theater überschrie. Innerhalb einer staunenswert kurzen Zeit ist es gelungen, die Bühnen zunächst einmal vom Dasein und von der Lebensfähigkeit des deutschen Dramatikers zu überzeugen. Aber noch immer findet das Theater oft nicht zum Dichter, weil es mit Recht sagen kann, dieser Dichter habe noch nicht zum Theater gefunden. Seine Stücke seien zwar anerkennenswert in ihrer Gesinnung, untadelig in ihrer weltanschaulichen Haltung, stark in ihrer Idee, sie bergen auch gewisse dramatische Möglichkeiten in sich, es ermangele ihnen aber ganz und gar an dem, was wir als „theatralisches Handwerk“ zu bezeichnen pflegen. Die Frage erhebt sich: Können wir wirklich auf alle diese Werke, die als dramatische Dichtungen Werte enthalten, die für unsere Ziele fruchtbar werden können, als Theaterstücke aber unfertig und noch nicht recht brauchbar erscheinen, kurzerhand verzichten? Sind wir so reich an theatergerechten — nicht Stücke-schreibern, sondern wirklichen Dichtern, daß wir solchem Kräfteverbrauch der Nation tatenlos zusehen können? Die klare Antwort, die sich aus dieser von der augenblicklichen Situation aufgedrängten Frage ergibt, stellt den Dramaturgen des Theaters vor neue Aufgaben.

Es genügt nicht mehr, daß er mit aller zu fordernden Gewissenhaftigkeit die eingehenden Manuskripte prüfe, um die besten und im Rahmen eines von ihm zu verantwortenden Gesamtspielplans geeignetsten Werke auszuwählen. Mit der Prüfung, der Annahme oder Ablehnung eines Stückes darf seine Arbeit nicht mehr beendet sein. Im Gegenteil: sie fange erst an! Er mißbrauche die theatralische Unfertigkeit eines Werkes nicht mehr leichtfertig zum Ablehnungsgrund. Er werde Berater des Dichters. Er nehme sich der Stücke mit besonderer Liebe an, die noch nicht ihre endgültige und bühnergemäße Form gefunden haben. Er schreibe sie mit den Mitteln seiner theatralischen Erfahrung (die er haben muß und nicht erst während seiner so gearteten dramaturgischen Tätigkeit erwerben darf!) zu Ende. Er werde Mitarbeiter, Geburtshelfer, Wegbegleiter des Dramatikers! „Bühne und Dichter suchen einander.“ Dieses Suchen endete bisher allzuoft in hartnäckigem Aneinandervorbeigehen. Bühne und Dichter finden einander, wenn im richtigen Augenblick dem Dichter „in seiner Nöte Wildnis“ der Theaterpraktiker zur Seite steht. Der theoretischen Erkenntnis von der Gemeinsamkeit der Ziele muß die praktische Folgerung einer engen Arbeitsgemeinschaft entwachsen. Nur auf diesem Wege ist dem heillosen Kräfteverbrauch zu steuern, die Not des jungen deutschen Dramatikers zu überwinden und der Bühne bis zum Erscheinen des großen dramatischen Genies, das die neue Sinnggebung des dramatischen Theaters vollendet, die dichterische Kraft des Augenblicks (möge sie auch spärlich sein!) zuzuführen.

Die hier erhobene Forderung an den deutschen Dramaturgen entspringt nicht theoretischer Erkenntnis und nicht idealer oder ideologischer Vorstellung. Sie ist gestellt aus der dringlichen täglichen Erfahrung des Theaterlebens, und ihre Erfüllbarkeit ist an einer Reihe praktischer Versuche glücklich erwiesen. Der Anschaulichkeit halber sei ein Beispiel angeführt: Das Stadttheater Stettin hat für die laufende Spielzeit drei Schauspiele zur Uraufführung erworben. Von diesen drei Werken war (die Autoren mögen mir dies Geständnis erlauben!) zur Zeit der Annahme kein einziges im landsläufigen Sinn bühnergerecht und aufführungsfähig. Aber in allen fand sich so viel dichterische oder theatralische Substanz, daß das Experiment einer vom Theater angeregten und betreuten Umformung gewagt werden durfte. Diese Umformung konnte und mußte — entsprechend der Persönlichkeit der Autoren und der besonderen Lage des jeweiligen Falles — auf ganz verschiedenem Wege versucht werden. Das eine Werk begleitete der Rat des Dramaturgen auf dem langen und keineswegs einfachen Wege von der ursprünglichen Fassung bis zu der schließlich von dem (auch durch das Theater vermittelten) Bühnenvertrieb vervielfältigten. Weitere Umstellungen, Streichungen und Textänderungen

ergaben sich aus Anregungen des Regisseurs und aus der Probenerfahrung, so daß die endgültige Fassung in engster Zusammenarbeit zwischen Dichter, Dramaturg und Spielleiter vor der Aufführung entstanden war. Bei einem zweiten Werk beruhte die „Unfertigkeit“ weniger in der szenischen oder dialogischen Führung als in einer oft nur andeutenden und nicht immer konsequent durchgeführten Zeichnung der Charaktere. Dieser Fall ist also weniger eindeutig vom Dramaturgischen her zu lösen, sondern bedarf der Unterstützung einer nicht nur auf größtmögliche Theaterwirkung, sondern auf plastische Verstärkung und subtile Durchleuchtung der Szene bedachten Regie.

Ein drittes Werk endlich, das sich durch ein besonderes szenisches Temperament und durch damit bedingte außerordentlich lockere Szenenfügung auszeichnete, wurde in der Originalfassung einstudiert. Lediglich eine (allerdings entscheidende) Szene wurde auf Anregung des (gleichzeitig regieführenden) Dramaturgen vom Dichter noch während der Proben hinzugeschrieben. Dieser sah selbst erst eine der späteren Vorstellungen seines Werkes. Seine Eindrücke von diesem Abend schildert er folgendermaßen: „Ich tappte mich durch den Zaubergarten Theater wie ein Nachtwandler. In diesen drei Stunden, die mir das Theater mit aller Inbrunst, deren es fähig ist, schenkte, bin ich wissend geworden! Klar bis ins feinste modelliert traten mir Vorzüge und Schwächen des Stückes vor Augen, und ich vermochte die Wirkung jedes Satzes zu prüfen: Das war schön . . . das machst du nicht mehr. . . Was ein jahrelanges Ringen mit sich selbst nicht schenken kann, das schenken mir diese drei Stunden.“ Kann Aufgabe und Verpflichtung des Dramaturgen gegenüber dem Dramatiker und dem Theater klarer abgeleitet werden als aus diesen Sätzen? Noch in der Nacht nach der Aufführung saßen Dichter und Dramaturg zusammen, tauschten Aufführungseindrücke und Probenerfahrungen aus, stellten Schwächen und Fehler fest und suchten zu bessern. Auf Grund der Beobachtungen bei einer Reihe vor Vorstellungen wandelte sich so manche Szene, neue wurden entworfen, Motivierungen verändert und vertieft, der Aufbau vereinfacht und verdeutlicht, unnötige Handlungsfäden beschnitten. Am nächsten Morgen waren die Grundzüge zu der Neufassung des Stückes nach der Aufführung klargelegt, die heute den Bühnen vorliegt.

Solche Zusammenarbeit gewinnt nicht allein dadurch ihren Sinn, daß dem Theater neue Werke gewonnen werden. Der „weltferne“ Dichter, der bisher so oft geneigt war, um jeden Satz, um jedes Wort zu kämpfen und hinter jedem Strich einen tückischen Angriff des Ungeheuers Theater auf sein Lieblingskind zu vermuten, kann erkennen, wie falsch es ist, im Theater nur den (doch immer wieder gesuchten!) Feind zu sehen. Er lernt (wenn er dazu nur überhaupt fähig ist!) sein eigenes Werk mit Abstand und unbefangenen neu zu hören und zu sehen. Er erhält Anregung zu neuem Schaffen, das wiederum den Erfahrungen solcher Zusammenarbeit wertvolle Kräfte verdankt. Die Spannung zwischen Dichter und Bühne vermag endlich produktiv zu werden. Denn allein aus dieser Spannung (mag sie nur im Herzen des Dichters Ereignis werden oder sich in den Kämpfen der Probenarbeit bewähren) kann die Leistung eines wirklichen Theaterdichters erwachsen.

So wäre auch ein besonderes Verhältnis von Theater und Autor zu erstreben, das über das Interesse an dem aufgeführten Einzelwerk hinausgeht. Wie der Bühnenverleger in der Mehrzahl der Fälle den Autor, nicht das einzelne Werk an sich zu fesseln bestrebt ist, so müßten auch die Bühnen davon abkommen, immer nur für ein einzelnes Werk sich einzusetzen. Jedes Theater könnte eine Art von Patenschaft für einen bestimmten Dichter, an dessen dramatische Sendung es glaubt, übernehmen und damit auch den Werken zur Aufführung verhelfen, die einmal weniger „sicher“, ja vielleicht weniger geglückt sind als andere. Wenn so ein Teil der neuen Aufgaben umrissen werden kann, die aus dem Glück und der inneren Not, das heißt: aus unabweislichem Bedürfnis der Stunde für den Theaterdramaturgen erwachsen, so mag die Frage auftauchen, ob solche Arbeit nicht eigentlich Sache des Bühnenverlegers oder Verlagsdramaturgen sei? Ob insbesondere nicht durch den Verlag erst dann Werke angeboten werden sollten, wenn sie den vom Theater zu stellenden Anforderungen entsprechen? Kein Theaterdramaturg wird über solche Vorarbeit des Bühnenverlegers böse sein, ja, er wird diese Arbeit von sich aus unterstützen, wo und wie er nur kann. Aber leider ist zunächst festzustellen, daß sich auch bei den Bühnenvertrieben diese Aufgabe noch keineswegs überall herumgesprochen hat. Noch immer werden frisch und fröhlich vollkommen unfertige Stücke vervielfältigt und

verfaßt, im blinden Vertrauen darauf, daß sich auch für den zuchtlofsten theatralischen Erzeuger wenigstens eine Uraufführungsbühne finden wird. Wenn Ferdinand Junghans kürzlich in dieser Zeitschrift betonte: „Was der Theaterverleger seinem jungen Autor geben kann, geht über die Kraft des Theaters hinaus“, so mag das in einzelnen Fällen zutreffen. Sehr oft aber werden die besten Ratschläge des erfahrensten Verlagsdramaturgen nicht die Wirkung einer einzigen Bühnenprobe erreichen können, bei der ein grundsätzlich theatralischen Eindrücken gegenüber aufgeschlossener Autor richtig, d. h. für ihn fruchtbringend geführt und beraten wird. Denn darüber werden wir uns nicht täuschen dürfen, daß die zwischen Theater und dramatischer Dichtung notwendig bestehende Spannung (von der wir bereits sprachen) in letzter Instanz immer nur auf der Bühne, im (realen und geistigen) Raum des Theaters und unter Mitwirkung des Schauspielers ausgetragen wird. Und so darf mit demselben Recht gesagt werden: „Was das Theater seinem jungen Autor geben kann, geht über die Kraft des Theaterverlegers hinaus.“

Theater und Theaterverlag sind in einem sehr schönen und innerlichen Sinn aufeinander angewiesen. Wir wollen uns wahrhaftig nicht um den Vorrang unserer Aufgaben streiten! Wenn wir aber in der Gemeinsamkeit der Aufgaben und der Ziele den Sinn solcher Gemeinschaft erkennen, so wollen wir sie künftig auch kräftiger, ehrlicher und — praktischer bekunden, als das bisher wohl geschah. So wenig der Theaterverlag im Vertrauen darauf, daß nach der Uraufführung eines Werkes doch eine neue „Bühnenfassung“ vorliegen wird, sich angewöhnen darf, dem Theater undurchgearbeitete und unfertige Stücke aufzureden, so wenig darf sich das Theater auf den Bequemlichkeitsstandpunkt zurückziehen, die angebotenen Werke (es seien denn wirkliche Dichtungen von einmaliger und gültiger Gestalt!) als Gegebenes und Unänderliches zu betrachten und — abzulehnen.

Mit den neuen Aufgaben erhält der Dramaturg auch eine neue Stellung im geistigen Raum der Bühne. Der Dichter wird in ihm den Freund und Helfer sehen dürfen, dem Theater ist er nicht mehr Fremdling, weil er ihm Nahrung und Lebensstoff zuführt. Seine Weltanschauung ist nicht mehr Skeptizismus, sondern froher Glaube an die schöpferischen Kräfte unseres Volkes. Für den Anfänger im Theaterberuf aber wird man noch mehr als bisher und überall andere Stellungen (z. B. die eines dramaturgischen Assistenten) finden, und es wird keine Stadt mehr geben, die von der Wichtigkeit des Dramaturgen so überzeugt ist, daß sie seine Stellung einspart, um dafür lieber einen — Laufjungen einzustellen.

Dr. Gerhard Brückner, Berlin

Der Ausschuss für Wanderbühnen in der Reichstheaterkammer

Wie bereits aus den amtlichen Mitteilungen der Reichstheaterkammer (vgl. „Die Bühne“, 1. Jahrgang, Heft 4, vom 15. Dezember 1935, Seite 123) hervorgeht, hat der Präsident der Reichstheaterkammer einen Ausschuss einberufen, der ihm bei allen für das deutsche Theaterwesen so wichtigen Fragen der Wanderbühnen beratend zur Seite steht.

Dieser Ausschuss hat zunächst die Aufgabe, für die Wanderbühnen die sicherste und geeignetste Grundlage zu finden. Es gibt in den einzelnen deutschen Gauen bereits viele erprobte und bewährte Wanderbühnen; sie sollen noch fester gestaltet und ausgebaut werden. Darüber hinaus ist der Wunsch nach Gründung neuer Wanderbühnen laut geworden, der in vielen Fällen durchaus als berechtigt anerkannt werden muß, weil dadurch eine Reihe von Bühnenkünstlern wieder Engagements finden können und so die Zahl der engagementslosen Schauspieler vermindert wird. Es darf jedoch nicht die Gefahr verkannt werden, die in einer weitherzigen Handhabung dieser Fragen liegt. Die Aufnahmefähigkeit jedes Spielgebiets ist begrenzt und darf im Interesse der bereits bestehenden Stadt- und Privattheater nicht über-

schritten werden, da diese Theater sonst leicht in wirtschaftliche Gefahr geraten, was unbedingt vermieden werden muß. Hinzu kommt, daß die einzelnen Stadttheater Absteckerorte erhalten haben, deren regelmäßige Bespielung bei Aufstellung des Etats berücksichtigt worden ist. Hier muß von Fall zu Fall entschieden werden, ob einer neuen Wanderbühne noch Aufführungen abgenommen werden können und welches Gebiet dieser geplanten Bühne zuzuweisen ist, damit sie auch selbst von vornherein lebensfähig ist und sich möglichst aus sich selbst erhalten kann.

Der Rechtsträger einer Wanderbühne wird am praktischsten eine juristische Person des Privatrechts sein, ein eingetragener Verein, dessen Mitglieder öffentlich-rechtliche Körperschaften sind. Die in Betracht kommenden Städte schließen sich zu einem Zweckverband in Gestalt eines eingetragenen Vereins zusammen, der einen Vereinsführer hat, welcher wiederum den künstlerischen Leiter ernennt. Dieser Leiter muß selbstverständlich die sich aus dem Theatergesetz ergebenden Voraussetzungen, insbesondere im Hinblick auf seine Bestätigung durch den Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, erfüllen.

In der Satzung werden die Pflichten der einzelnen Mitglieder hinsichtlich Abnahme und Finanzierung der Vorstellungen enthalten sein müssen, damit die Etatgestaltung der Bühne klar und übersichtlich erfolgen kann.

Alle die Wanderbühnen betreffenden Fragen können ihrer Bedeutung wegen nicht gründlich genug nach allen Seiten beraten und geprüft werden. Ueberstürzte Entscheidungen würden sich gerade hier folgenschwer bemerkbar machen. Deshalb wird der Wanderbühnenausschuß — stets in Zusammenarbeit mit den örtlichen Behörden — durch planvolle und zielbewußte Arbeit den Weg suchen müssen, der in jedem einzelnen Falle der geeignetste und beste sein wird zum Wohle der betreffenden Wanderbühne und zum Wohle des ganzen deutschen Theaters.

Neue Bücher

Hellmuth Langenbucher: Friedrich Eienhard und sein Kampf um die deutsche Erneuerung. Hamburg 1935, Verlag: Agentur des Rauhen Hauses GmbH. 166 Seiten.

Die Literaturgeschichtsschreibung hat Friedrich Eienhard gegenüber fast völlig versagt — ausgenommen unser alter, treuer Vorkämpfer nationalsozialistischer Literaturkritik Adolf Bartels (im 3. Bande seiner großen Literaturgeschichte). Langenbuchers Buch, als das Bekenntnis eines Nationalsozialisten zu Friedrich Eienhard, wird darum von vielen Gleichgesinnten mit Freuden begrüßt werden. Eienhard war zu einer Zeit — in der Mut dazu gehörte, Gegner des Liberalismus, eines falschen Naturalismus und ein unermüdlicher Kämpfer gegen die Zersezungsparolen staatenloser Elemente zu sein — unter Hunderten einer, der immer wieder mahnte und warnte. Langenbucher, der seine Literaturkritiken fast immer in Form von Kampfschriften abfaßt, behandelt in seinem Buche das Leben und die Arbeit Eienhards nicht in der üblichen (oft langweiligen) Zweiteilung „Biographie — Werkbesprechung“, sondern zeichnet ein klares, lebendiges Bild des Dichters als Gesamtpersönlichkeit.

Zwar können wir heute manchen von Eienhard bezeichneten Weg nicht mitschreiten; es ist selbstverständlich, daß der Dichter nach dem Gesetz seiner Art und des Kampfes, den seine Zeit ihm aufgezwungen, sich im einzelnen eine Sprache bildet, die nicht unsere Sprache sein kann. Aber „entscheidend für unsere Beurteilung Friedrich Eienhards ist die Haltung, von der er ausging, und die Gesinnung, die ihn befeelte“, sagt Langenbucher. Eienhards Haltung und Gesinnung aber waren immer und zu jeder Zeit sauber, aufrichtig, ohne Schwanken und Zugeständnisse, männlich und deutsch.

Wie recht behielt Eienhard als Theaterkritiker in seinem unermüdlichem Kampf gegen Asphalt-Berlin und den ganzen unseligen großstädtischen Theaterbetrieb seiner Zeit. Um nur etwas anzudeuten: die Stellung Bayreuths zum Reich, einst und heute, oder die Star- und Serientheater von damals, denen heute die Schaffung von Landschaftsbühnen gegenübersteht. Langenbuchers Buch erfüllt seinen Zweck, indem es mit wenigen Worten, aber bestimmt und deutlich die Gesamtpersönlichkeit Eienhardts verlebendigt.

Heinz Künke.

Ein Ballett: „Der Teufel im Dorf“

Das Staatstheater Karlsruhe brachte ein Ballett des durch die nationalkroatische Oper bekannt gewordenen Tonkünstlers Fran Ehotka „Der Teufel im Dorf“ zur Uraufführung. Nach einer jugoslawischen Sage haben Pia und Pino Mlkar eine einfache, sehr sinnfällige Handlung geschaffen. Ein Bauernbursche wird durch Verführung und allerlei zauberischen Teufelspuk von der Geliebten gerissen. Gerade als die von ihm verlassene Geliebte mit ihrem aufgezwungenen zweiten Bräutigam in die Kirche treten will, erwacht der Verführte und feiert nun — in die Wirklichkeit zurückgefunden — eigene fröhliche Hochzeit. — Die 8 Bilder des Balletts sind ursprünglich, stimmungstark und mannigfaltig, die Musik ist feurig, frisch und natürlich. Karl Köhler leitete die Karlsruher Aufführung.



Uraufführung in Karlsruhe

Foto: Zischer



Bewegungschöre

Viele verschiedene Menschen finden sich beim chorischen Tanz zusammen; und es geschieht das Schöne und Natürliche, sie werden eine Einheit, ein Chor, der sich solange in Schwung, in Spannung, in Kraft oder Lösung bewegt, bis das Ganze einen einzigen Sinn, einen einzigen Klang hat. Und dieser Klang schließt sich so eng und so umfassend um die sich bewegenden Menschen, daß ihnen das Erlebnis der sie leitenden künstlerischen Idee zum Tanzchorerlebnis wird.

Die tänzerisch-chorische Bewegung schafft Werte, die auf dem Wege unbewußten Handelns fühlbar und sichtbar werden. Sie erzieht zu Gemeinschaftsinn und zu gemeinsamer Erlebnisfähigkeit —, sie formt den Menschen ohne jeden Zwang, sondern auf Grund seiner gegebenen Veranlagung zum freudigen, zielbewußten Glied einer Gemeinschaft.

Bewegungschor Lotte Wernickes

Foto: Alf. Pries

Theater-Nachrichten

Pressestelle der Reichstheaterkammer

Berlin W 62, Keithstraße 11 — Fernsprecher: Sammelnummer B 5 9406

Rede Dr. Rainer Schlössers in Schwerin

Kultur aus und mit dem Volk

Grundsätzliches über Richtung und Erfolg des nationalsozialistischen Kulturschaffens

Aus Anlaß des 100jährigen Bestehens des Schweriner Staatstheaters hielt der Präsident der Reichstheaterkammer, Dr. Rainer Schlösser, eine grundsätzliche und bedeutungsvolle kulturpolitische Rede. Wir bringen nachstehend auszugsweise die wichtigsten Abschnitte.

„Wir wissen heute, daß die Kunst zu einem völkischen Leben, wie es sich durch den Nationalsozialismus erwecken ließ, die aller tiefste Bezogenheit hat. Kein Ding dieses Lebens kann sich diesem Einflusse entziehen. Staatsführung, Kunst und Wehrmacht stehen durchaus in einer Linie. Die Führung des Staates kann nur stattfinden, wenn die staatliche Macht auf festen Füßen steht, d. h. wenn sie durch den Beherwillen der Nation getragen wird. Beide Elemente des nationalen Lebens bedürfen aber auch eines Dritten, eben der Kunst. Staat und Heer sind gewissermaßen nur die Pole, zwischen denen das Arbeitsfeld der Schöpferischen liegt. Diese schöpferischen Geister auf allen Gebieten der Kultur, die das Beste in uns repräsentieren, müssen den Raum ausfüllen mit jenem geistigen Gehalte, demzuliebe eine staatliche Führung arbeiten und für ein Heer fallen kann. Hier ist die Schmiebe, wo die Schwerter des Geistes geschmiedet werden, deren keine Staats- und Heerführung entbehren kann, wollen sie nicht die Waffen im Sinne des Wortes aus der Hand geschlagen bekommen.“

Wenn wir jedoch eine besondere Leistung hervorheben wollen, so muß es meines Erachtens diejenige sein, daß jede theatralische Bemühung im Reiche, d. h. im Staat gewordenen Volke verankert wurde. Keine Tatsache ist unseren Gegnern so bitter angekommen wie die, daß der Nationalsozialismus sich nicht mit der Verflüchtigung seiner Forderungen in der Kampfzeit begnügte, sondern daß er sie in kürzester Frist nach der Machtübernahme Wirklichkeit werden ließ. Während die Betreuung der Kultur sich in dem so bildungsstolzen 19. Jahrhundert staatlicherseits in sicherheits-, bau-, feuer- und gesundheitspolizeilichen Anweisungen erschöpfte, riefte das nationalsozialistische Theatergesetz die Bühne in die geheiligten Bezirke nationalen Dienstes an unserem Geistesgut. Diese grundsätzliche Neubewertung des Theaters rechtfertigte sich durch unsere Anschauung, daß das Theater sich auf die Volksgemeinschaft zu gründen hat und infolgedessen auch durch die Volksgemeinschaft bestimmt werden muß, jene Ganzheit, die sich im wahrsten Sinne des Wortes in der staatlichen nationalsozialistischen Führung „verkörpert“.

Dem Volksganzen verpflichtet

Böher als es jemals der Fall gewesen ist, schätzt das durch den Nationalsozialismus Staat gewordene Volk die Kultur, das Theater ein. In den Tagen des Systems galt es für eine Angelegenheit, die sich abseits des lebendigen Lebens abspielte, als eine Sache solcher etwas fragwürdiger Geister, die

sich intellektuell oder wirtschaftlich den Luxus erlauben konnten, sich an Dingen zu verhalten, die die Mehrheit der Nation nichts angingen. Wir Nationalsozialisten dagegen verwandten die von uns eroberte Macht sogleich dazu, unsere vornehmsten künstlerischen Erscheinungen endlich in den Mittelpunkt unseres ganzen nationalen Seins zu stellen und verliehen den feilsch und sittlich aufbauenden Ausstrahlungen jeden schöpferischen Theaters als einer Quelle der niemals ausbleibenden inneren Wiedergeburt den höchsten Schutz. Mit dieser Steigerung ins Staatliche, die jede kulturelle Arbeit durch den Nationalsozialismus erfuhr, ist uns freilich nicht nur ein großartiges Geschenk gegeben, sondern gleichzeitig eine hohe Verpflichtung auferlegt worden: den Künstlern, die sich ihrer nationalen Sendung immer bewußt bleiben müssen, aber auch den Zuschauern, die durch ihren tätigen Anteil zu beweisen haben, wie recht der Nationalsozialismus mit seiner Behauptung hat, daß Theater- und Kulturbegeisterung eine vom deutschen Menschen nicht wegzudenkende ursprüngliche Eigenart ist.

Freie deutsche Dichtung

Noch Gewaltigeres aber fordert die Stunde von den Dichtern Deutschlands. Ist nämlich der Staat, wie das der Nationalsozialismus unterstellt, als zentral-verkörperte Macht gleichzusetzen dem Inbegriff alles dessen, was unter Volk zu verstehen ist, ist dieser Staat also nicht ein absolutes Gebilde etwa im hegelischen Sinne, sondern in seiner Spitze, in seiner Führung Ausdruck des ganzen nationalen Lebens, so hat ihm nach unserer Auffassung tatsächlich alles zu dienen; indem das geistige Leben der Führung dient, dient es nach der dargelegten Auffassung sich selbst. Unfrei wird das Schaffen nur in dem Augenblick, wo es gegen den Geist der Nation angeht, und da mit Recht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Auffassung, welche zur Einrichtung der Reichsdramaturgie führte, das volle Gegenteil liberalen Denkens darstellt. Der Nationalsozialismus begnügte sich damit, namens des Volkes eine Vergiftung und Zersetzung durch das Theater zu verhindern und behielt sich im übrigen vor, die schöpferischen Werte des Dramas mehr als je zuvor mit aller Macht zu fördern. Er durfte sich diese Aufgabe vornehmen, weil das Reich nicht mehr Organ eines Willers über dem Volke ist, sondern seine Legitimation aus dem Volke herleitet. So lautet das oberste dramaturgische Gesetz im Dritten Reich denn auch: aus dem Volk, für das Volk.

Und das Gesetz, nach dem die gegenwärtige und zukünftige Dichtung der nationalsozialistischen Zeit angetreten ist, fordert, daß der Dichter in der Gemeinschaft aufgeht, die Gemeinschaft sich aber auch dem Dichter aufgeschlossen zeigen soll. In dieser Hinsicht hat sich ein gewaltiger Wandel vollzogen, über den so mancher sich noch nicht klar „geworden sein mag“.

Wir dürfen nicht kleinlich sein

Selbstverständlich kann die über die Nation Gericht haltende hohe Dichtung nicht Sache des Alltags sein. Die Dichter dieser Art müssen jedoch die rechten Flügelmannen abgeben in den Bataillonen der Begabung, über welche Deutschland immer verfügt hat, verfügt und gerade jetzt wird verfügen können. Bildlich gesagt ist die Aufgabe, über deren Durchführung der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda als der vom Führer mit der Betreuung des Theaters und des Schrifttums Beauftragte zu verfügen hat.

Vergleicht man die Spielpläne aus der Zeit vor der Machtübernahme mit den heutigen, so darf man mit Genugtuung feststellen, daß Außerordentliches erreicht wurde. Das entbehrt alle jene Besserwisser und Kritiker, die es auch auf künstlerischem Gebiete gibt, durchaus, ihrerseits, etwa vom Standpunkte der Feuerwehr aus, eine private oder lokale Feuertor zu üben: das Auftreten einer tarifizierten Feuerwehrtor in einem ganz belanglosen Schwanz erschüttert nämlich weder die Volksgemeinschaft noch mindert sie unsere Achtung vor dieser nützlichen Institution. Zur Entscheidung steht für die Reichsdramaturgie, und nur für diese, in solchen Fällen lediglich, ob der nationalsozialistische Wille zur Leistungssteigerung auch auf dem Gebiete der Unterhaltung nicht schon besseres aufzuweisen hat, was zutreffendenfalls empfohlen würde. Auch das auf uns überkommene Kunsterbe tasten wir nicht an, sofern es eigentümlich deutsch ist. Deutsch kann ein Werk aber selbst dann sein, wenn sich, etwa auf dem Gebiete der Oper, ein Genie unserer Art und unseres Blutes Kärnerdienste von solchen Elementen hat leisten lassen, die mit heute bedingungslos ausschalten. Ein Wolfgang Amadeus Mozart ist uns nicht feil. Das Prinzip, welches das von uns fordern könnte, gilt für die Gegenwart und Zukunft — es auf die Meister der Vergangenheit anzuwenden, hebe, auf Mozart ebenso verzichten wollen wie auf Gesichtsgewalten vom Range Friedrichs des Großen und Büchners. Diesen Standpunkt darf man um so getroster einnehmen, als der Triumph der nationalsozialistischen Prinzipien ja darum nicht geringer wird, daß er sich nicht schon 15 Jahre früher ereignete.

Deshalb ist es geboten, das Wertgut der Vergangenheit sich selbst behaupten zu lassen: sofern es Blut von unserem Blute durchpulst, wird es weiterleben, andernfalls aber vor dem großen Gerichtstag des nationalsozialistischen Gefinnungswandels wie Spreu vergehen. Der jedenfalls hat die nationalsozialistische Kulturpolitik nicht begriffen, der gegen Shakespeare, Kleist und Schiller Sturm läßt und Hebbel einen „liberalen Proleten“ nennt. Unser Stolz ist unsere innere Weite, die alles Deutsche, aber auch Weltliteratur im Goetheschen Sinne bezähnt, um nur da in erbarmungslose Ablehnung umzuschlagen, wo eine artfremde, schmerzende Produktion sich als deutsch tarnt und mit Befehung droht. Gerade in dieser Hinsicht hat die nationalsozialistische Staatsführung das Beste geleistet, und zwar nicht etwa nach Maßgabe örtlicher Möglichkeit und Unmöglichkeit, sondern nach den strengen, allgemein gültigen, das Reich total erfassenden geistigen Gesetzen der Bewegung.

Aufbau statt Niedergang

Trotz des Geschreis der ewig Gefrigen, die von einer nationalsozialistischen Revision des Spielplans den Zusammenbruch unserer Theater prophezeien zu müssen glauben,

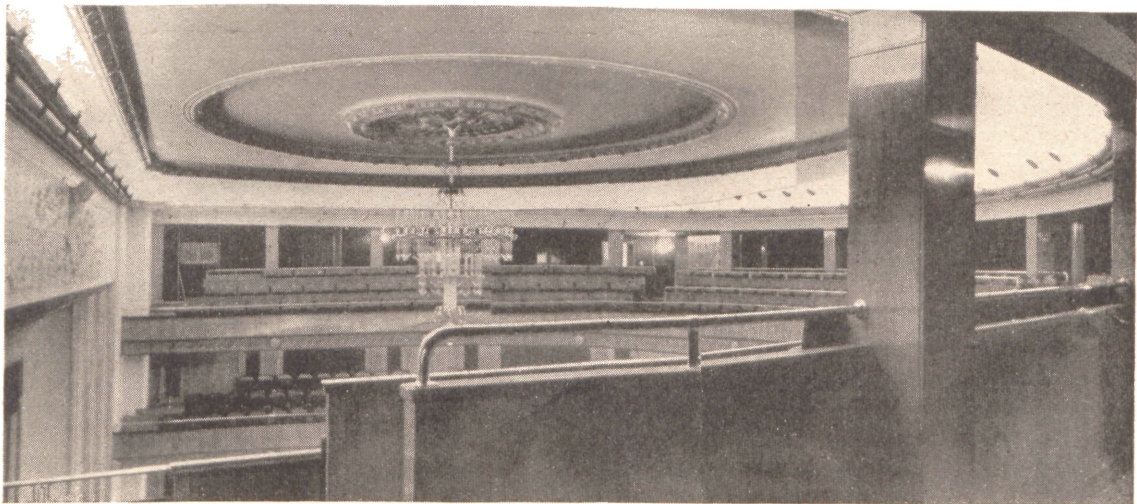
ist das genaue Gegenteil eingetreten. An Stelle artfremder, dazu meist verstaubter Ramschware trat binnen kurzem ein sauberes deutsches Volksstück. Ein großgeartetes Siftordendrama bahnt sich an, ja der Nationalsozialismus selbst beginnt sich mit verheißungsvollen Anfängen in dramatische Aktion umzusetzen. Daneben konnten wir ein Aufblühen der niedergehaltenen mundartlichen Dichtung, besonders der niederdeutschen, feststellen, was mich als Reichsdramaturg mit um so größerer Genugtuung erfüllt, als ich schon vor einem Jahrzehnt auf diesen, für den Spielplan des ganzen Reiches bedeutsamen Zweig literarischen Schaffens hingewiesen habe.

Gewiß, auf der Grundlage der nationalsozialistischen Kulturpolitik wird sich der eine oder andere Wunsch, den wir hegen, nicht von heute auf morgen verwirklichen lassen. Das aber soll und darf die deutschen Bühnenleiter und ihre Künstlerschaft, die Dramatiker und die Zuschauer nicht davon abhalten, in entscheidender Stunde wie dieser, das Herz in die Zukunft zu werfen. Indem wir nämlich das tun, erfüllen wir am schönsten und würdigsten unsere Pflicht vor der hundertjährigen Leistung, die doch auch nur deshalb vorweisbar ist, weil die vor uns von ähnlicher künstlerischer Befähigung erfüllt waren wie wir.“

*

Autorenkongreß 1936 in Berlin

Ende Mai 1936 findet in Berlin des XI. Kongreß der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs statt. Auf diesem Kongreß werden maßgebende Autoren, Komponisten und Verleger aus 27 Staaten anwesend sein. Die Vorbereitungen des Kongresses leiten der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und die Stagma (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte). Der Verband ist Mitglied der I. Federation (Bühnenaufführungsrechte), die Stagma Mitglied der II. und III. Federation (konzertmäßige Aufführungs- und mechanisch-musikalische Vervielfältigungsrechte). Besondere Bedeutung gewinnt der Kongreß durch die im Herbst 1936 stattfindende Konferenz der Berner Konventionsstaaten in Brüssel. Auf dieser Konferenz soll u. a. eine Revision der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst durchgeführt werden. Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat sich mit der Wahl Berlins als Kongreßort einverstanden erklärt. Der Abschluß des Kongresses soll voraussichtlich nach München verlegt werden, um den ausländischen Kongreßteilnehmern Gelegenheit zu geben, sowohl die Reichshauptstadt als auch die Hauptstadt der Bewegung kennenzulernen.



Die weiträumige Neuanlage des dritten Ranges im neuen Danziger Staatstheater

for. Sönnke

„Dom hob'n Olymp brab“ blüht man hier zur Bühne. Aber es ist nicht mehr die bedrückend verwinkelte, armfellige „Bullerlog“ von einst. Eine glückliche Raumaufteilung, geschickte Neigungserhöhung in den Sireihen, gediegenes Material in schöner Formung haben hier Theaterplage geschaffen, von denen aus es eine Freude ist, dem Spiel zu folgen.

Der Bühnennachweis vermittelt:

Letzte Meldungen der Engagementsabschlüsse des Bühnennachweises in Heft 1/1936, Seite 24.

Für die Oper:

Johanna Wellershoff (Chor, igdl.-Ihr.) nach Chemnitz, Städtisches Theater (1. 10. 1935 bis 31. 8. 1936).

Artur Bednarczyk (jugendlicher Heldentenor) nach Breslau, Stadttheater (1936 bis 1937).

Grete Hansen (Alt) nach Düsseldorf, Stadttheater (1936 bis 1937).

Ranny Bed (Chor, Opernsoub.) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Hanns Bopp (Chor, Heldentenor) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Paul Dreßer (Chor, Heldentenor) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Gertrud Brückmann (Chor, jugendlich-dramatisch) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Lotte Öhring (Koloratur) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. bis 21. 1. 1936 und 5. bis 18. 2. 1936).

Bianca Fischer-Gebhardt (Koloratur) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (22. 1. bis 24. 2. 1936 und 19. 2. bis 2. 3. 1936).

Marien v. Gelbern (Chor, Iyrischer Bariton) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Erna Gerhardt (Chor, jugendlich-dramatisch) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Irene Haller (Chor, Opernsoubrette) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Margit Heifelt (Chor, jugendlich-dramatisch) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Miriam Hülsfötter (Chor, Spielalt.) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Ilse v. Hugo (Chor, Spielalt.) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

August Kohrs (Tenorbuffo) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. bis 21. 1. 1936 und 5. bis 18. 2. 1936).

Rudolf Mau (Baß) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (22. 1. bis 4. 2. 1936 und 19. 2. bis 2. 3. 1936).

Hans Plambek (Chor, Heldentenor) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 21. 1. 1936).

Maximilian Koffi (Chor, jugendlicher Heldentenor) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 21. 1. 1936).

Martel Games (Soubrette) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (22. 1. bis 4. 2. 1936 und 19. 2. bis 2. 3. 1936).

Franz Schifferer (Baß) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. bis 21. 1. 1936, 5. bis 18. 2. 1936).

Paul Sternberg (Chor, Iyrischer Tenor) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Abelma v. Tinty (Chor, jugendlich-dramatisch) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Christian Wable (Heldentenor) nach Köln, Reichsfender (26. 1. 1936).

Erwald Welge (Chor, Iyrischer Bariton) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Karl Wichmann (Chor, Iyrischer Bariton) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Gertrud Wilde (Chor, Opernsoubrette) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Ernst Federlin (1. Chortenor, Chorgen) nach Nordhausen, Stadttheater (13. 12. 1935 bis 1. 5. 1936).

Dr. Otto Körner (1. Operntenor) nach Saarbrücken, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).

Fritz Zehrer (1. Tenor) nach Mainz, Stadttheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Gero v. Gersdorf (Chordirigent) nach Elbing, Stadttheater (1. 10. 1935 bis 15. 4. 1936).

Kurt Baumann-Grandt (Tenor) nach Guben, Stadttheater (6 Tage im Dezember 1935).

Lissy Chilla (Sängerin) nach Gießen, Stadttheater (19. 12. bis 29. 12. 1935).

Heinz Corten (Chor, Tenor) nach Berlin, Romische Oper (16. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Junge v. Heer (Sängerin) nach Berlin, Plaza (ab 14. 12. 1935, 5 Gaksp., evtl. Verlängerung).

Hermo Helonius (Tenor) nach Beuthen, Landestheater (sechs Wochen ab Anfang Dezember 1935).

Via v. Hoeven (Sängerin) nach Schwerin, Staatstheater (26. 12. 1935).

Kurt Hampe (Tenor) nach Guben, Stadttheater (31. 12. 1935).

Erude Heide-Richter (Choralt., Operettensoubrette) nach Berlin, Theater im Admiralspalast (13. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Zoska Hochstedt (Chor, Operettensängerin) nach Berlin, Romische Oper (16. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Ellg Hoffmann (Soubrette) nach Dortmund, Olympiathater (September 1935).

Karl Kappel (Tenor) nach Elbing, Stadttheater (11 Tage mit evtl. Verlängerung).

Gertrud Lange (Chor, Soubrette) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Erude Lange (Soubrette) nach Guben, Stadttheater (31. 12. 1935).

Rosa Rauch (Chor, Sängerin) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Hans Strimann (Tenor) nach Wien, Theater an der Wien (20. 12. 1935 bis 20. 12. 1936, evtl. Verlängerung).

Gilly Schönberger (Chor, Romische Alte) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Otto Stabe (Chortenor, Operettenbuffo) nach Berlin, Theater im Admiralspalast (13. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Theo Stolzenberg (Komiker) nach Breslau, Städtisches Theater (14. 12. 1935 bis 18. 1. 1936, evtl. Verlängerung).

Kurt Uhlig (Tenor) nach Stettin, Stadttheater (26. 12. 1935).

Johanna Wagner (Chorsopran, Sängerin) nach Berlin, Theater im Admiralspalast (13. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Josef Herrmann an die Theater nach Nürnberg.

Lars Wölkde (jugendlicher Heldentenor) nach Koblenz, Stadttheater (1. 1. 1936 bis 15. 5. 1936).

Herbert Heidrich (Iyrischer Tenor) nach Dessau, Friedrichtheater (1936 bis 1938).

Wga Joesten (jugendlich-dramatisch) nach Wuppertal, Stadttheater (16. 8. 1936 bis 15. 8. 1938).

Subert Klur (Baßbuffo) nach Bremen, Staatstheater (27. 12. 1935 bis 15. 6. 1936).

Erka Lorent (Iyrische Sängerin) nach Wuppertal, Stadttheater (11. 12. 1935 bis 11. 1. 1936).

Silbe Niemeyer (Soubrette) nach Koblenz, Stadttheater (1. 9. 1935 bis 15. 5. 1936).

Carl Robert Dhl (Iyrischer Tenor) nach Erfurt, Stadttheater (1936 bis 1938).

Alf Rauch (jugendlicher Heldentenor) nach Kassel, Staatstheater (1936 bis 1937, 2. Jahr vom dreijährigen Vertrag).

Elisabeth Reichelt (Koloratursängerin) nach Düsseldorf, Opernhaus (1936 bis 1939).

Carl Siokola (Tenor) nach Remscheid, Bergische Bühne (1936 bis 1938).

Alexander Schöddler (2. Baß) nach Bremen, Staatstheater (1936 bis 1937).

Rfg. Richard Schubert (Regisseur und Tenor) nach Stettin, Stadttheater (1935 bis 1936).

Deutsches Bühnenjahrbuch 1936

47. Jahrgang

Ehrenpflicht eines jeden deutschen Bühnengehörigen ist es, dieses unentbehrliche theatergeschichtliche Nachschlagewerk zu besitzen.

Bezugspreis: RM 6.—
für Fachschaftsmitglieder ohne Erwerb RM 4.—
(amtlicher Nachweis der Erwerbslosigkeit)
Porto u. Nachnahmespesen extra

FACHSCHAFT BÜHNE in der Reichstheaterkammer
Berlin W62, Keithstr. 11^{III} · Ruf: B5 Barb. 9401 · Postscheckkonto:
Berlin 12845 (Genossenschaft d. deutschen Bühnengehörigen)

- Rag Baltruschat** (Tenorbuffo) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Hans Komregg** (Heldentenor) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Heinz Prybit** (Baß) nach Nürnberg, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Hans Scherer** (Baß) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Fritz Schröder** (lyrischer Bariton) nach Mainz, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Helmuth Bosler** (1. Tenorbuffo) nach Mainz, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Carl Friedrich** (lyrischer Tenor) nach Düsseldorf, Stadttheater (1936 bis 1939).
- Martha Geißler** (Zwischenfach) nach Darmstadt, Landestheater (1936 bis 1937).
- Edeltraut-Lolotta Kray** nach Elbing, Stadttheater (1. 10. 1935 bis 15. 4. 1936).
- Wentur Singer** (Heldentenor) nach Stuttgart, Staatstheater (1936 bis 1939).
- Marianne Schröder** (Alt) nach Dessau, Friedrichtheater (1936 bis 1938).
- Joachim Stein** (1. lyrischer Tenor) nach Mainz, Stadttheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1938).
- Marta Sterkel** (Alt) nach Mainz, Stadttheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1938).
- Alexander Weitsch** (Charakterbariton) nach Stuttgart, Staatstheater (1936 bis 1937).
- Wilhelm Witte** (erster Baß) nach Köln, Opernhaus (1. 9. 1935 bis 31. 8. 1936).
- Maria Drews** nach Elbing, Stadttheater (1. 10. 1935 bis 15. 4. 1936).
- Carl Leybold** (lyrischer Bariton) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Jugo Meyer-Welfing** (lyrischer Tenor) nach Aachen, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Jergard Koloff** (Zwischenfach) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Jergard Ungar** (Soubrette) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Elfriede Waffertal** (lyrische Sängerin) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Käte Wollweber** (Zwischenfach) nach Königsberg, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Albert Weibert** (Heldentenor) nach Coburg, Landestheater (2. und 9. 2. 1936).
- Rag Willimsky** (lyrischer Tenor) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. 1. bis 21. 1. 1936 und 5. 2. bis 18. 2. 1936).
- Johanna Wellershof** (Chor, jugendlich-lyrisch) nach Chemnitz, Städtisches Theater (1. 10. 1935 bis 31. 8. 1936).
- Artur Wehnert** (jugendlicher Heldentenor) nach Breslau, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Grete Hansen** (Alt) nach Düsseldorf, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Heinz Daniel** (lyrischer Bariton) nach Nürnberg, Stadttheater (1936 bis 1938).
- Dr. Paul Helwig** (Oberregisseur der Oper) nach Breslau, Städtisches Theater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).
- Friedrich Kempf** (Tenorbuffo) nach Mannheim, Nationaltheater (1936 bis 1937).
- Selma Barnay** (jugendlich-dramatische) nach Essen, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Anita Gura** (lyrische Sängerin) nach Hannover, Städtische Bühne (1. 7. 1936 bis 30. 6. 1938).
- Heinrich Altmann** (Spiell.) nach Halberstadt, Stadttheater (1936, 1. Inf.).
- Basso Argyris** (Tenor) nach Wien, Staatsoper (15. 1. 1936).
- Richard Bitterauf** (Bariton) nach Monte Carlo, Opera (26., 30. 1. und 1. 2. 1936).
- Ada Krüger** (Alt) nach Weuthen, Landestheater (18. 1. 1936). Nach Zwickau, Stadttheater (22. 2. bis Ende März 1936).
- Kammerfänger Josef v. Manowarda** nach Wien, Großer Konzerthaus-Saal.
- Sabine Dffermann** (Dramaturg) nach Monte Carlo, Opera (28. 1. und 1. 2. 1936).
- Julius Poelzer** (Heldentenor) nach Monte Carlo, Opera (26. 12., 28., 30. 1. und 1. 2. 1936).
- Hans Strimane** (Tenor) nach Berlin, Theater am Horst-Wessel-Platz (22. 1. bis 4. 3. 1936, 20 Vorstellungen).
- Kammerfänger Heinrich Schlusnus** nach Wien, Großer Konzerthaus-Saal.
- Kammerfänger Franz Wölter** nach Wien, Großer Konzerthaus-Saal.
- Erich Witte** (Tenorbuffo) nach Monte Carlo, Opera (26. und 30. 1. 1936).
- Melitta Amerling** (Dramaturg) nach Duisburg, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).
- Ilse v. Escher** (lyrisch-jugendliche) nach Stettin, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).
- Margarete Kießling** (Koloraturfängerin) nach Dessau, Friedrichtheater (1936 bis 1938).
- Ernst Kurz** (Tenorbuffo) nach Nürnberg, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Kurt Unruh** (lyrischer Tenor) nach Braunschweig, Landestheater (1936 bis 1938).
- Erhard Zimmermann** (1. Baß) nach Stettin, Stadttheater (1936 bis 1937).
- Leone Hanswald** (jugendlich-dramatische) nach Freiburg, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1938).
- Heidi Heitmann** (Zwischenfachfängerin) nach Freiburg, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1938).
- Ludmilla Schirmer** (1. Alt) nach Freiburg, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1938).
- Hedwig Schöning** (lyrische Sängerin) nach Freiburg, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1938).
- Liesel Sinder** (Soubrette) nach Münster, Gau Westfalen-Nord (4. 1. bis 15. 4. 1936 evtl. Verlängerung).
- Bernhard Bötel** (Tenor) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (13. bis 19. 1. 1936).
- Josef Burgwinkel** (Tenor) nach Guben, Stadttheater (2 Gastspiele im November 1935).
- Raimund Gehner** (Tenor) nach Berlin, Theater des Volkes (23. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).
- Fritz Ginrod** (Bariton) nach Innsbruck, Stadttheater (19. 11. bis 20. 11. 1935).
- Alfred Holländer** (Baßbuffo) nach Innsbruck, Stadttheater (16. 11. bis 20. 11. 1935).
- Albert Lohmann** (Seldenbariton) nach Wien, Staatsoper (1. 1. 1936).
- Maria Müller** (Dramatische) nach Wien, Staatsoper (9. 1. 1936).
- Carla Raslag-Garten** (Alt) nach Neustrelitz, Landestheater (8. 1. 1936).
- Josefa Schramm** nach Berlin, Theater des Volkes (23. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Theater-
Horizont-
Shirting u. Tülle, bis 10m breit
Schleiernessel, 3 und 5m breit
Bühnenvorhänge
Teppiche, Bodenbeläge

Leinen

„BÜHNENBEDARF“
FRITZ HARLESS

München 2

Bayerstr. 95, Fernruf 59 451

Alleinlieferant des
„Plastika-Drahtrupfen“
„Bicella“-Lichtbaustoff
Alle Netze und Gaze
Theaterbohrer
Spezial-Pinsel und -Bürsten

Für die Operette:

Annamarie Baumgarten (1. Sängerin) nach Mainz, Stadttheater (1936 bis 1937).

Dr. Alfred Basselli (Tenor) nach Guben, Stadttheater (5 Vorstellungen garantiert im Januar 1936).

Rig. Baum (Tenor) nach München, Staatstheater (12. 1. 1936).

Peggy Quentler (Säng.) nach Dresden, Centraltheater (ab 24. 1. 1936, 4 Wochen, eventuell Verlängerung).

Curt Hampe (Tenor) nach Guben, Stadttheater (5. 1. 1936).

Hans Hoeßlin (Tenor) nach Guben, Stadttheater (5. 1. 1936).

Ely Hoffmann (Soubrette) nach Berlin, Plaza (ab 31. 12. 1935 für die Dauer des Stückes).

Erika Köner (Sängerin) nach Berlin, Rose-Theater (15. 1. bis 11. 12. 1936).

Izold Lange (Sängerin) nach Chemnitz, Centraltheater (ab 17. 1. 1936 für die Dauer des Stückes).

Trude Lange (Soubrette) nach Guben, Stadttheater (5. 1. 1936).

Paula Marx (Sängerin) nach Dresden, Centraltheater (ab 24. 1. 1936 für vier Wochen).

Erit Ode (Buffo) nach Dresden, Centraltheater (ab 24. 1. 1936, vier Wochen garantiert).

Kolly Padilla (1. Sängerin) nach Innsbruck, Stadttheater (9. 1. bis 9. 2. 1936).

Ely Pfäner (Sängerin) nach Hannover, Mellini-Theater (10. 1. 1936).

Arnim Süßenguth (Komiker) nach Berlin, Deutsches Opernhaus (8 Vorst. gar. im Jan. 1936, evtl. Verlängerung).

Herta v. Türl-Rohn (Sängerin) nach Halle, Stadttheater (12. 1. 1936, evtl. 2 Vorstellungen).

Ernst Federlein (1. Chortenor, Chorgen) nach Nordhausen, Stadttheater (13. 12. 1935 bis 1. 5. 1936).

Dr. Otto Köner (1. Operettentenor) nach Saarbrücken, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).

Freih. Rehner (1. Tenor) nach Mainz, Stadttheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Gero v. Gersdorf (Chordir.) nach Elbing, Stadttheater (1. 10. 1935 bis 15. 4. 1936).

Heinz Corten (Chortenor) nach Berlin, Komische Oper (16. 12. 1935 bis 31. Januar 1936).

Trude Heide-Richter (Choralt., Operettensoubrette) nach Berlin, Theater im Admiralspalast (13. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Zoska Hochstedt (Chor., Operettensängerin) nach Berlin, Komische Oper (16. 12. 1935 bis 31. Januar 1936).

Ely Hoffmann (Soubrette) nach Dortmund, Olympiatheater (September 1935).

Hans Stromm (Chor., Chorgen) nach Döbeln, Stadttheater (27. 9. 35 bis 31. 3. 1936).

Hedwig Großer (komische Alte) nach Elbing, Stadttheater (1. 10. 1935 bis 15. 4. 1936).

Ludwig Großer (Komiker) nach Elbing, Stadttheater (1. 10. 1935 bis 15. 4. 1936).

Anton M. Schweiger nach Döbeln, Stadttheater (28. 9. 1935 bis 31. 3. 1936).

Otti Berlow (1. Sopran, Soubrette) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (25. 10. bis 28. 12. 1935).

Waldemar Krahm (Tenor) nach Dresden, Centraltheater (23. 12. 1935 bis 23. 1. 1936, prolongiert).

Für das Schauspiel:

Berner Plebath nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 23. 1. 1936).

Eduard v. Winterstein nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 23. 1. 1936).

Sybillie Schmitz nach Berlin, Theater in der Saarlandstraße (ab ca. 25. 2. 1936) für „Christine von Schweden“.

Rudolf Bachmann (jugendlicher Held) nach Erfurt, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).

Helmuth Krauß (1. Komiker, Bon vivant und für Rollen nach Individ.) nach Hamburg, Thalia-Theater (20. 8. 1936 bis 19. 8. 1937).

E. W. Mitulsky (1. Chorgen) nach Frankfurt a. M., Städtische Bühne (1936 bis 1939).

Helmuth Rudolph (1. Bon vivant) nach Hamburg, Thalia-Theater (20. 8. 1936 bis 19. 8. 1937).

Rudolf Schmitt (jugendlicher Komiker) nach Köln, Städtische Bühne (1936 bis 1937).

Freih. Jahn nach Landsberg, Stadttheater (1. 9. 1935 bis 26. 3. 1936).

Rag Nouvel (Sentimentaler) nach Chemnitz, Stadttheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Peter Fassott nach Essen, Städtische Bühne (30. 1. 1936).

Hermann Fried nach Kiel, Stadttheater (14. 1. 1936). (Es sind bis zum 21. 1. 1936 vier weitere Austauschgaftspiele vorgesehen).

Victor Gehring nach Breslau, Städtische Bühne (ab 19. 1. 1936).

Carl Marshall nach Kolberg, Landestheater (14. 1. bis 13. 2. 1936).

Irmgard Westra (jugendliche Salondame) nach Fürth, Stadttheater (17. 1. bis 29. 2. 1936).

Harry Bunder (Inspeizient) nach Berlin, Staatstheater (15. 12. 1935 bis 14. 1. 1936 evtl. Verlängerung).

Alfons Rothärmel (Gewandmeister) nach München, Staatstheater (1. 2. 1936 bis 31. 8. 1936, 1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).

Freih. Steinbach (Bürochef) nach Gelsenkirchen, Stadttheater (1. 8. 1935 bis 30. 4. 1936).

Agel Straube (Tenorbuffo) nach Berlin, Theater der Jugend (10. bis 23. 1. 1936, 9 Vorstellungen).

Guido Werner (Spielleiter und Dramaturg) nach Stettin, Stadttheater (16. 8. 1935 bis 15. 8. 1936).

Gustav Altnöder (1. jugendlicher Held und Liebhaber) nach Essen, Stadttheater (1936 bis 1937).

Albert Böhler (1. Bon vivant und Zwischenfachheld) nach Wuppertal, Städtische Bühne (1936 bis 1937).

Edith Herbege (Raube-Raiv-Sentimentale) nach Bonn, Stadttheater (1936 bis 1937).

Werner Jantich (1. Bon vivant) nach Breslau, Städtisches Theater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Ursula Lieberwald (jugendliche Heldin, Liebhaberin, Sentimentale) nach Reuß, Städtebundtheater (1. 9. 1936 bis 31. 5. 1937).

Wolfgang Lufschy (jugendlicher Held) nach Hannover, Städtische Bühne (ab 1. 8. 1936 bis 31. 7. 1939).

Erich Meißel (Chargen[s.]) nach Braunschweig, Landestheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1938).

Paul Schmid (1. Charakterspieler und Regisseur) nach Bremerhaven, Stadttheater (1936 bis 1937).

Anneliese Schulze (jugendliche und 1. Heldin, Liebhaberin, Salondame) nach Bonn, Stadttheater (1936 bis 1937).

Bissy Rebuschta (Chor., Anstands-dame) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Marianne Galling (Chor., Anstands-dame) nach Berlin, Theater des Volkes (9. 12. 1935 bis 22. 1. 1936).

Wolfgang Stumpf nach Breslau, Städtisches Theater (2. 1. 1936 bis 1. 4. 1936).

Erwald Birth (Chargen) nach Nürnberg, Städtische Bühne (1. 1. 1936).

Harry Gondi (Hinter Abend) nach Senftenberg, NS-Kultur-gemeinde (11. 1. 1936).

Komödienhaus Berlin nach Dresden, Alberttheater (17. bis 19. 1. 1936).

Henny Porten nach Regensburg, Stadttheater (21. 2. 1936), nach Kofstock, Stadttheater (29. 1. 1936).

Henny Porten nach Eisenach, Stadttheater (2. 2. 1936); nach Göttingen, Stadttheater (1. 2. 1936); nach Gotha, Landestheater 3. 2. 1936); nach Karlsruhe, Staatstheater (11. 2. 1936); nach Kiel, Städtisches Theater (28. 1. 1936); nach Remmigen, Stadttheater (17. 2. 1936); nach Saarbrücken, Stadttheater (9. 2. 1936); nach Trier, Stadttheater (10. 2. 1936); nach Wiesbaden, Residenztheater (5. und 6. 2. 1936).

Henny Porten nach Dresden, Komödienhaus (15. und 16. 12. 1935); nach Gelsenkirchen, Stadttheater (10. 1. 1936); nach Gießen, Stadttheater (11. 1. 1936); nach Hannover, Städtische Bühnen (26. 1. 1936); nach Köln, Städtische Bühnen (6. und 7. 1. 1936); nach Nordhausen, Stadttheater (3. 1. 1936); nach Oldenburg, Landestheater (21. 1. 1936); nach Werbau i. Sa., Vereinigte Lichtspiele (18. 1. 1936).

Oskar Sabo (Hinter Abend) nach Senftenberg, NS-Kultur-gemeinde (11. 1. 1936).

Alfred Stein nach Senftenberg, NS-Kultur-gemeinde (11. 1. 1936).

Mia Baldow nach Fürstenwalde, Ertl-Bühne (4. bis 20. oder 11. bis 30. 1. 1936).

Frau Meinecke, Berlin: Querschnitt „Luftige Witwe“: Rudolf, Radehjn, Herr Herz, Krehlchmer, Gadenad, Depant, Frau Carstens, Höfler, Melde, Schröder-Stein, Fräulein Straube (13. 1. 1936).

Kurt Hermann (Liebhhaber) nach Berlin, Komödie (ab ca. 23. 12. 1935, 30 mal garantiert).

Irene Eifermann (Liebhaberin) nach Berlin, Deutsches Landes-theater (8. 1. bis 1. 8. 1936).

Helmuth Gauer (Komiker) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. 1. bis 1. 3. 1936).

Ernst Gronau (Charakterspieler) nach Berlin, Renaissance-theater (ab 16. 12. 1935 zunächst für einen Monat).

Erich Hasberg (Liebhhaber) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. 1. bis 1. 3. 1936).

Carin Lahn nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 20. 12. 1935 für „Wenn der junge Wein blüht“).

Marianne Neues nach Berlin, Volksbühne (November 1935).

Hans Joachim Volkmers (Liebhhaber) nach Berlin, Deutsche Lan-desbühne (8. 1. bis 1. 3. 1936).

Paul Wegener (Charakterdarsteller) nach Berlin, Volksbühne (16. 1. bis 9. 2. 1936).

Richard Weimar (Komiker) nach Berlin, Deutsche Landesbühne (8. 1. bis 1. 3. 1936).

Walter Gabriel (Beleuchtungsmeister) nach Gelsenkirchen, Stadt-theater (1. 1. bis 26. 4. 1936).

Ingeber (Regisseur) nach Berlin, Theater im Admiralspalast (17. 12. 1935 bis 31. 1. 1936, eventuell Verlängerung).

Franz Stone (Theatermeister) nach Mannheim, Rational-theater (1936 bis 1937).

Charlotte Welin (Souffleuse) nach Berlin, Theater im Admirals-palast (2. 12. 1935 bis 31. 1. 1936, mit Verlängerung).

Emmy Armster (Naive und Muntere) nach Essen, Städtische Bühnen (16. 8. 1936 bis 15. 7. 1937).

Heinz Joachim Klein (jugendlicher Charakterspieler) nach Leipzig, Altes Theater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Grete Lachner (jugendliche Salondame) nach Nürnberg, Stadt-theater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1938).

Heinrich Pinkasch (Charakter) nach Erfurt, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).

Walter Richter (1. Charakterspieler) nach Kassel, Staatstheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1939).

Alexander Stilmack (1. Held) nach Stettin, Stadttheater (16. 8. 35 bis 15. 8. 1937).

Richard Bessel nach Kienersburg, Theaterzug II (27. 11. bis 15. 12. 1935).

Martha Bianchi nach Dortmund, Stadttheater (15. 11. 1935 bis 31. 1. 1936).

Ludwig Hillinger (1. Held) nach Freiburg, Stadttheater (Januar bis Februar 1936).

Elfe Eifer (Liebhaberin) nach Berlin, Volksbühne (ab 22. 1. 1936, 20mal).

Ursula v. Herking nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 21. 1. 1936).

Fritz Hofbauer nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 23. 1. 1936).

Richard Langen-Glahn (Chargen) nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 23. 1. 1936).

Hermann Road (Komiker) nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 23. 1. 1936).

Marietta Dny (Mittlerpielerin) nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 23. 1. 1936).

Leo Peukert (Komiker) nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 23. 1. 1936).

Oskar Radehjn (Chargen) nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 11. 12. 1935).

Inge Rahm nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 11. 12. 1935 und ab 20. 12. 1935).

Ethel Reische nach Berlin, Schiller-Theater (25. 12. 1935 bis 23. 1. 1936).

Max Rosenhauer (Chargen) nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 11. 12. 1935).

Franz Weilhammer (Chargen) nach Berlin, Agnes-Straub-Theater (ab 11. 12. 1935).

Dorothea Constanza (jugendliche Heldin) nach Wuppertal, Städtische Bühnen (1936 bis 1937).

Charlotte Förster nach Döbeln, Stadttheater (26. 9. 1935 bis 31. 3. 1936).

Marianne Grote (jugendliche Salondame und Naive) nach Darmstadt, Landestheater (1936 bis 1938).

Hans v. Spallert (Zwischenheld, Bon vivant) nach Darmstadt, Landestheater (1936 bis 1938).

Orientieren Sie sich über die grosse

Leichner-Neuheit:

ALLCROMO Film-Teints
 ALLCROMO Film-Lippenrots
 ALLCROMO Film-Lid-ers-natten
 ALLCROMO Film-Liquidum(flüss.Schminken)
 ALLCROMO Film-Trockenpuder
 ALLCROMO Film-Nas-nkitt
 ALLCROMO Film-Mastix
 ALLCROMO Gesicht-Elixir

Auch für den Bühnenkünstler von grösstem Interesse.
 Preisliste und Auskunft bereitwilligst.

L. LEICNER, Berlin SW 68

Karin Gerb (jugendliche Heldin und Salondame) nach Stettin, Stadttheater (1. 9. 1936 bis 31. 8. 1937).

Marie Luise Holz (Sentimentale) nach Breslau, Stadttheater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Gerhard Just (1. Held) nach Breslau, Städtisches Theater (1. 8. 1936 bis 31. 7. 1937).

Albert Matterstod (1. jugendlicher Liebhhaber) nach Hamburg, Thaliaheater (20. 8. 1936 bis-19. 8. 1938).

Will Quadflieg (jugendlicher Held) nach Düsseldorf, Stadt-theater (16. 8. 1936 bis 15. 8. 1937).

Willi Haveneth (Chor, 1. Chargenspieler) nach Berlin, Komische Oper (16. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Elisabeth Kirchner (Chor, jugendliche Heldin und Liebhaberin) nach Berlin, Komische Oper (16. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Max Lübbe nach Münster, Reichsverband deutscher Rundfunk-teilnehmer (ab 26. 12. 1935 bis auf weiteres).

Loung Rommel (Chor, Naiv-Sentimentale) nach Berlin, Komische Oper (16. 12. 1935 bis 31. 1. 1936).

Tanz

Die Tanzkantate deutscher Volkslieder „Ewiger Reigen“, die im Festhommmer der Stadt München als Freilichtaufführung ihre Uraufführung erlebte, hat in der Inszenierung von Senta Maria bei der Aufführung in der Tonhalle München nunmehr auch ihre starke Wirkung im Innenraum erwiesen.

Mary Wigman und ihre Tanzgruppe befinden sich zurzeit auf ihrer großen Deutschlandreise, die sie bereits durch 50 Städte geführt hat und durch weitere 40 Städte führen wird. Sie tanzen den neuen Gruppentanz-Sklus „Tanz-gelänge“ (Tanzkomposition Mary Wigman, musikalische Kom-position Hanns Harting). Am 4. Februar geben sie ein Gast-spiel in Amsterdam, am 5. Februar in den Haag. Die hol-ländische Presse bereitet den Empfang unserer deutschen Tänzerin durch ausführliche Notizen, Bilderveröffentlichungen, Artikel über den deutschen künstlerischen Tanz in der freund-lichsten und interessiertesten Weise vor. — Anlässlich der Olympiade, bei deren Eröffnungsfestspiel (Spiel der Jugend) Mary Wigman mit der Einstudierung eines großen chorischen Tanzes beteiligt ist, finden die diesjährigen Sommerkurse der Wigman-Schule für Deutsche und Ausländer vom 1. bis 28. Juli in Berlin (Kleist-schule, Levetzowstraße 3/4) statt.

„Ach, wenn doch jemand käme und mich mitnähme“ betitelt sich eine von Frida Holtz zur Musik des zu seiner Zeit (1729 bis 1773) berühmten Komponisten Röverseher Ballette (u. a. „Orpheus und Euridice“) Florian Gottfried Veller erdachte Tanzkomödie, die am Stadttheater in Münster (Westf.) ihre stümisch bejubelte Uraufführung erlebte.

Frida Holtz (Stadttheater Münster) wurde für die Jahre 1936 bis 1938 als Ballettmeisterin an die Duisburger Oper verpflichtet.

Im Programmheft 7 der Duisburger Oper, bearbeitet von Dr. Max Wührmann, erschien ein beachtlicher tanzgeschicht-licher Aufsatz mit Illustrationen von dem bekannten G. Fischer-Klamt. „Die Tanzschrift im Lichte der Tanzgeschichte“, — wohl die erste Arbeit nationalsozialistischer Gesichtsbetrach-tung auf diesem Gebiet.

Kleine Theaternachrichten

Das Neue Schauspielhaus der Jadedeßte Wilhelmshaven-Küstringen (Robert Hellwig) hat in dieser Spielzeit erstmalig eine eigene Langgruppe verpflichtet, die unter der Leitung der Ballettmeisterin Irmgard Jenner steht.

Intendant i. R. Albert Fischer, früher Leiter des Stadttheaters in Bonn, wurde in seiner Eigenschaft als planmäßiger Universitätslektor für Sprechziehung sowie für das Theaterwesen, insbesondere die Theorie und Praxis der Schauspielkunst, zum Honorarprofessor in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn ernannt.

Generalintendant a. D. Albert Kehm ist aus gesundheitlichen Gründen mit Jahreschluß von seinem Posten als Intendant des Stadttheaters Freiburg i. Br. zurückgetreten. In einem herzlich gehaltenen Dankschreiben sprach Oberbürgermeister Dr. Kerber auch namens der Ratsherren dem Ausscheidenden als Künstler und als Verwaltungsbeamten uneingeschränktes Lob und größte Anerkennung für die in den zwei Jahren seiner Tätigkeit bewiesene fruchtbare Aufbauarbeit aus.

Der Bühnennachweis vermittelte an das Theater des Volkes in Berlin (für die Zeit vom 19. November bis 18. Dezember) Gerda Müller, Marg. Melzer, Eduard v. Winterstein, Lothar Koerner, Karl Metzner, Irmgard Willers, Ernst Benzinger, Erich Hofmann, Oskar Hofmann, Josef Wilhelmi. (Bom B.-N. leider verspätet mitgeteilt.)

Der Spielleiter und Opernsänger Leo Falk vom Stadttheater in Bielefeld feierte am 5. Januar in einer von ihm selbst neu einstudierten Aufführung der „Rauberklöste“, in der Rolle des Papageno, sein 25jähriges Bühnenjubiläum unter herzlichster Anteilnahme seiner Künstlerkameraden, des ganzen Betriebes und des Publikums. Der Jubilar, der schon 16 Jahre in Bielefeld tätig ist, hat sich in dieser langen Zeit die Sympathien aller Bielefelder erobert und bewahrt.

Nach seinen Anfängerkahren, die ihn an mehreren kleinen deutschen Bühnen sahen, wirkte Falk zwei Jahre als lyrischer Bariton an der Krolloper in Berlin. Nach einjähriger Tätigkeit in Osnabrück unterbrach der Krieg seine Laufbahn. Im vordersten Graben an der Westfront tat er auch als Soldat seine Pflicht, bis ihn eine schwere Verwundung zwang, in die Heimat zurückzukehren. Im Jahre 1919 nahm er dann seine künstlerische Tätigkeit als lyrischer Bariton am Stadttheater Bielefeld wieder auf.

Der Schauspieler Conrad Albes vom Stadttheater Guben feierte dieser Tage sein 40jähriges Bühnenjubiläum.

Oberspielleiter und Kammerchauspieler Max Brock (Weimar) feierte im Oktober 1935 sein 40jähriges Bühnenjubiläum, Staatsopernsänger und Spielleiter Erik Stauffert beging am 9. September sein 25jähriges Dienstjubiläum am Deutschen Nationaltheater in Weimar. Den verdienten Künstlern wurden zahlreiche Ehrungen zuteil. (Verspätet mitgeteilt.)

Den Mitgliedern der Städtischen Schauspiele Baden-Baden wurde in Anerkennung ihrer Leistungen eine Gagenaufbesserung rückwirkend ab 1. August 1935 gewährt.

Berufung Benno v. Arents. Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat den Bühnenbildner Benno v. Arent in sein Ministerium berufen mit dem Auftrage, im Einvernehmen mit der Reichstheaterkammer für eine einheitliche Ausrichtung des deutschen Bühnenbildwesens zu sorgen.

Carl Robert Dhl, bisher erster Tenor am Stadttheater Remscheid-Solingen, wurde bis 1938 an die Städtischen Bühnen in Erfurt als erster lyrischer Tenor verpflichtet.

Elisabeth Newirth geht in der Zeit vom 1. Januar 1936 bis 31. August 1937 an die Städt. Bühnen nach Frankfurt am Main.

Erich Meißel wurde an das Braunschweigische Landestheater engagiert.

Edith Horn wurde für die Spielzeit 1936/37 (1. 9. 36 bis 30. 6. 37) als jugendliche Charakterspielerin an das Staatstheater Bonn engagiert.

Gabert v. Alking vom Staatlichen Schauspielhaus Berlin wurde ab Mitte Januar als erster jugendlicher Held und Liebhaber an die Städtischen Bühnen Gladbach-Rheydt verpflichtet.

Der Dortmunder Opernchor, der verhältnismäßig klein ist, hat durch die Berufung von sechs Mitgliedern für die Banreuther Festspiele eine hohe Auszeichnung erfahren. Es wurden verpflichtet: Hanna Knoke, Josef Eilebrecht, Heinz Triffen, Bruno Meckenthien, Paul van't Dever und Franz Wojniasz.

Bevorstehende Uraufführungen

vom 5. bis Ende Februar 1936:

5. 2. Saarbrücken und Speyer. Stadttheater Saarbrücken und Landestheater für Pfalz und Saargebiet: „Das gefieberte Korps“, Komödie von Karl Schneider-Baumbauer. (Verlag: Langen/Müller, Berlin.)
6. 2. Meiningen. Landestheater: „Das Konzert des Teufels“, Schauspiel von Walter Gottfried Kluge. Inszenierung: Intendant Egon Schmid. (Verlag: Kiepenheuer.)
7. 2. Heidelberg. Städtisches Theater: „Schwarzarbeiter“, Lustspiel von Emmerich Ruff. (Verlag: Andreas Rohrbacher.)
8. 2. Frankfurt a. M. Städt. Bühnen: „Ein Deutscher namens Stein“, Drama von Wilhelm Müller-Scheld. (Verlag: Langen/Müller, Berlin.) Regie: Generalintendant Hans Meißner.
11. 2. Dresden. Staatl. Schauspielhaus: „Alpenzug“, Drama von Felix Lütendorf (das Schicksal Konrads von Hoherstaufen betreffend). Spielleitung: Georg Kiefau. Bühnenbild: Mahnte (G. Fischer-Verlag).
11. 2. Deuthen D.-S. Oberspiel. Landestheater: „Die Freier“, von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Neubearbeitung von Alfons Handl. (Selbstverlag.) Musik von Dittler von Dittersdorf.
12. 2. Berlin. Rose-Theater: „Die Hammelkomödie“, Komödie von Hans Wolfgang Hillers. (Volkschaft-Verlag f. Buch, Bühne und Film.)
12. 2. Köln. Städtische Bühnen: „Rossinis Oper „Barbier von Sevilla“ mit den neuen Rezitativen von von Dr. S. Anheißer. (Vertriebsstelle.)
14. 2. Berlin. Staatliches Schauspielhaus: „Der Ministerpräsident“ von Volksgang Goeb. Schauspiel in 5 Akten (Neuer Bühnenverlag). Spielleitung: Richard Weichert.
14. 2. Darmstadt. Hessisches Landestheater: „Die Hochzeit von Dobești“, Schauspiel von Theodor Haerten. (Verlag: Werner Jung.) Inszenierung: Generalintendant Franz Everth.
15. 2. Mannheim. Nationaltheater: „Der Nachbar zur Linken“, Schauspiel von Heinz Stegweil. (Diekmann-Verlag, Leipzig)
16. 2. Bielefeld. Stadttheater: „Drei kleine Fräulein“, Operette von Theo Halton. (Cher-Verlag.) Inszenierung: Ernst Chelung. Bühnenbild: Georg Weiß. Dirigent: Der Komponist Siegfried Schulz.
18. 2. Altenburg. Landestheater: „Der Dreispitz“, Oper von Hanns Ludwig Kormann, Text von C. Willmann. (Verlag: Kurt Scholke, Leipzig.) Musikalische Leitung: Dr. Heinz Dreswes. Inszenierung: August Deuter.
20. 2. Köln. Schauspielhaus: „Anna Sufanna“, Lustspiel von Georg Weibrecht. (Verlag: Neugeit, München.) Regie: Oberspielleiter Richard Dornfeist.
20. 2. Düsseldorf. Opernhaus: „Der König von Opetot“, Komische Oper von Jaques Ibert. Regie: Dr. Ullmann.
27. 2. Münster und Königsberg/Pr. (danach Breslau). Städt. Theater: „Der Bauernkanzler“, Drama von Walter Stanišek. (Verlag: Langen/Müller, Berlin.) Inszenierung: Willi Hanke, Intendant. Titeltolle: Hans Rathmann.
28. 2. Meiningen. Landestheater: „Schill“, Schauspiel von Bernd v. Seifeler. (Verlag: Kiepenheuer.)

Für Februar ferner vorgesehen:

- Königsberg. Städt. Bühnen: „Auge um Auge“, von Julius Maria Becker.
- Stolp. Stadttheater: „Das Richtfest“, Volksstück von Ludwig Wittlar. (Selbstverlag.) Spielleitung: der Intendant.
- Salle. Städt. Th.: „Christian de Bel“, von Arnold Krieger.
- Ulm. Stadttheater: „Der Fischzug — ein Schelmenreich“, Schwank in 3 Akten. (Rubin-Verlag, München.)
- Dortmund. Städt. Th.: „Frau im Tal“ (Neufassung), von Hans Friedrich Blund.
- Münster. Städt. Th.: „Horos“, von Erich v. Sark.
- Frankfurt a. M. Städt. Bühnen: „Falamenjagd um Mitternacht“, Komödie von Heinz Scharpf. (Verlag: Kiepenheuer.)
- München. Staatstheater: „Kinder auf Zeit“, Lustspiel von Kurt Vortfeldt. (Verlag: Kiepenheuer.)

A m t l i c h e M i t t e i l u n g e n D e r R e i c h s t h e a t e r k a m m e r

Der Präsident der Reichstheaterkammer

Berlin W 62, Reithstraße 11 — Fernsprecher: Sammelnummer B 5 9406

Genehmigungspflicht für Auslandsgastspiele

Es besteht Veranlassung, nochmals eindringlich auf die Anordnung hinzuweisen, die der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer über die Genehmigungspflicht von Auslandsgastspielen erlassen hat:

„Auf Grund von § 25 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz ordne ich an, daß Auslandsreisen von Künstlern oder Vortragenden nur nach vorheriger Genehmigung des Präsidenten der Kammer unternommen werden, der sie angehört. Wer dieser Anordnung zuwiderhandelt, läßt seine Berufsverantwortung gegenüber der deutschen Kultur außer acht. Er erweist sich daher als unzuverlässig im Sinne des § 10 der erwähnten Verordnung und ist sofort aus der Kammer auszuschließen. Er verliert damit die Befugnis zu seiner Berufsausübung.“

Berlin, den 1. März 1934.

i. B. gez. Junf.“

Betr. Reisen ins Ausland

Die von Mitgliedern der Fachverbände der Kammer gestellten Anträge auf Ausstellung der Dringlichkeitsbescheinigung sind vielfach als mangelhaft bzw. ergänzungsbedürftig zu bezeichnen gewesen. Dies gibt mir Veranlassung, nochmals auf folgendes hinzuweisen:

Ich vermag einem Antrag auf Ausstellung einer Dringlichkeitsbescheinigung nur dann näherzutreten, wenn:

1. eine positive gutachtliche Äußerung des zuständigen Fachverbandes vorliegt, der sich in diesem Zusammenhang über die Notwendigkeit der Reise in beruflicher Hinsicht und die sachliche Berechtigung des beantragten Betrages zu äußern haben wird,
2. der Paß vorgelegt wird, in dem die Ausstellung der Dringlichkeitsbescheinigung zu vermerken ist.

23. Januar 1936.

Im Auftrage:
gez. Dr. Lange.

Reichstheaterkammer Gau Sachsen

Zu Sachberatern der Landesleitung wurden bestellt:

für die Fachgruppen 3 und 6:

Hg. Martin Kleber, Dresden-N. 24, Strehlener Straße 36,

für die Fachgruppe 4:

Hg. Karl Lemke, Dresden-N., Katharinenstr. 1,

für die Fachgruppe 5:

Hg. Walter Kreideweis, Dresden-N., Emser Allee 6,

für das Kaswesen:

Hg. Karl Lemke, Anschrift wie oben.

Zuschriften der Fachgruppen 1 und 2 an den Landesleiter, Dresden-Weißer Hirsch, Zwintscher Str. 1.

(gez.) Rudolf Schröder.

Zulassungen

Der Präsident der Reichstheaterkammer erteilt bzw. erweitert auf Grund des § 3 des Reichstheatergesetzes vom 15. Mai 1934 (RGBl. I S. 411) in Verbindung mit den §§ 3 und 5 der ersten Verordnung zur Durchführung des

Theatergesetzes vom 18. Mai 1934 (RGBl. I S. 413) folgende Zulassungen:

Bielefeld. Dem Stadttheater Bielefeld als Absteherorte Bad Drenthausen (nur für die Winterspielzeit), Bünde (im Einvernehmen mit dem Landestheater Paderborn).

Schwerin. Dem Mecklenburgischen Staatstheater als Absteherorte: Eldena, Lamgenbrüg, Lübbchen, Lübz, Lügow, Jarentin.

Halberstadt. Dem Stadttheater Halberstadt als weiteren Absteherort Miantenburg. Die Bespielung von Miantenburg setzt jedoch das vorherige Einverständnis des Landestheaters Braunschweig und der Niedersächsischen Landesbühne, Hannover, voraus.)

Reisende Theaterunternehmen

Gronau (Hannover). Der Herr Theaterunternehmer Hermann Stahl Schmidt, Gronau (Hannover), Hopfenberg 270, unter dem 27. Mai 1935 erteilte Beschluß wird auf den Gau Ostpreußen ausgedehnt.

Mitteilungen der Fachschaft Bühne

Fachgruppe 1

Änderungen in der Bezeichnung des Theaters, der Firma oder der Anschrift sind unaufgefordert an die Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer, Fachgruppe 1, Berlin W. 9, Schellingstraße 10/11, zu melden.

Sterbegeldversicherung. Die Beiträge zur Sterbegeldversicherung beim „Nordstern“ sind spätestens bis zum 10. jeden Monats an die Dresdner Bank, Depotkassa 52, Konto Nr. 25040, Postfachamt Berlin, zu zahlen. Rückstände sind postwendend auszugleichen, weil sonst die Leistung im Sterbefalle gefährdet ist.

1. Allgemeine Änderungen:

Rechtsräger des Landestheaters Oldenburg ist die Landeshauptstadt Oldenburg.

Zum Intendanten des Stadttheaters Freiburg i. Br. wurde Dr. Wolfgang Rufer (an Stelle des ausgeschiedenen Intendanten Albert Rehm) ernannt.

Direktor Wirtl Ingerl, Legernseer Bauerntheater, Rosenheim, Hochriesstraße 13, ist aus der Untergruppe „Reisende Theaterunternehmen“ zu den Vollmitgliedern übergetreten.

2. Zu den inaktiven Mitgliedern der Fachgruppe 1b umgeschrieben:

Schauspieldirektor Detlef Sierck, Berlin-Neubabelsberg, Freiligrathstraße 8.

Dr. Karl Weber, Breslau 21, Opperauer Straße 12.

3. Neuaufnahmen:

Stadtverwaltung Ludenwalde für das Stadttheater Ludenwalde.

Pommersche Landesbühne e. V., Stettin, Mönchenstraße 14. Künstlerischer Leiter: Intendant Paul Böttcher. (Zulassung erhielt die Pommersche Landesbühne e. V.)

Direktor Viktor Böhmerl (Berein Volkswohl), Naturtheater Heidepark, Dresden, Waisenhausstraße 35. (Konzeptionär: Direktor Böhmerl.) (Mitgliedschaft hatte ausgesetzt.)

Direktor Hans Stadler, Strumwelpeterbühne, Leipzig R 22, Gottschallstraße 2. Zulassung erhielt Direktor Stadler.)

4. Zur Fachgruppe 2a umgeschrieben:
Generalmusikdirektor Friz Rechenburg, Staatstheater Schwerin.
Stellvert. Schauspielbirektor und Dramaturg **Franz Zürner**, Städtische Theater Leipzig.

5. Ausgeschieden:

Gastspielbirektor Heinz Beck, München.
Direktoren Helmut Käutner und Kurd C. Heyne, „Bier Nachrichten“, Berlin.

6. Laufende Aufnahmemeldungen:

(Die Aufnahmen konnten noch nicht erfolgen, weil einzelne Voraussetzungen für die Aufnahme nicht erfüllt sind.)

Direktor Josef Meiß, Meth's Bauerntheater, Bad Reichenhall und Gastspielunternehmen. (Konzeßionär: Direktor Meiß.) (Wiederaufnahmemeldung Heft 16 der „Deutschen Bühne“ vom 11. 12. 1933.)

Direktor Paul Kraneis, Schumann-Theater, Frankfurt a. M., Hindenburgplatz 16. (Konzeßionär: Direktor Kraneis.) Aufnahmemeldung Heft 5 der „Deutschen Bühne“ vom 25. 4. 1935.)

Direktor Friedrich Grosche, Neue Operettenbühne, Falkenstein i. B. (Zulassung ist beantragt.) (Aufnahmemeldung Heft 10 der „Deutschen Bühne“ vom 15. 8. 1935.)

Frau Madeleine Lüders, Hamburg, Agnesstraße 28 (Zulassung ist beantragt.) (Aufnahmemeldung Heft 10 der „Deutschen Bühne“ vom 15. 8. 1935.)

Heinz Seib, Deutsches Märchentheater, Berlin SW. 68, Dramienstraße 85. (Zulassung erhielt Heinz Seib.) (Aufnahmemeldung Heft 1 „Die Bühne“ vom 1. 11. 1935.)

Direktoren Jürgen v. Alten und Johannes Maas, Schiller-Theater, Berlin-Charlottenburg, Grolmannstraße 70/72. (Zulassung erhielten Direktoren v. Alten und Maas.) (Aufnahmemeldung Heft 1 „Die Bühne“ vom 1. 1. 1936.)

Fachgruppe 2

Leiter: Erich Dürr

Wegen Arbeitsüberlastung als Leiter der Abteilung 5 der Reichstheaterkammer hat Bruno v. Nießen um seine Enthebung von der Leitung der Fachgruppe 2 der Fachschaft Bühne gebeten. Der Präsident der Reichstheaterkammer hat dieser Bitte unter Anerkennung der bisherigen Tätigkeit v. Nießens als Leiter der Fachgruppe 2 stattgegeben. Die Leitung der Fachgruppe 2 der Fachschaft Bühne hat Erich Dürr unter Verbehalt seiner bisherigen Dienststellung als Leiter der Fachgruppe 2a (künstlerische Bühnenvorstände) übernommen. Die Leitung der Fachgruppe 2b (technische Bühnenvorstände) übernimmt Georg Linnebach ehrenamtlich. Bruno v. Nießen ist Fachberater der Fachgruppe 2; Fachberater für Bühnenbildnerische Fragen ist Benno v. Arnt. Diese nach Drucklegung des Bühnenjahrbuches 1936 eingetretenen Veränderungen werden als Berichtigung des Bühnenjahrbuches, Seiten 148 und 158, bekanntgegeben. Sekretärin der Fachgruppe 2 der Fachschaft Bühne (Bühnenjahrbuch 1936, Seite 158) ist Anneliese Lumma.

Betr. Theater- und Beleuchtungsmeister

Vom Sondertreuhand der Arbeit, Ministerialrat Rüdiger, wurde ein Sachverständigenauschuß zur Prüfung der Arbeitsverhältnisse der Theatermeister und Beleuchtungsmeister an den Berliner Privatbühnen berufen.

Dem Ausschuß gehören seitens der Theaterunternehmer **Direktor Karl Beese**, Oberregierungsrat Sommerfeld, Dr. **Richard Handwert** und **Direktor Paul Rose**, als **Ersatzmann Direktor Dr. Kurt Raack** und seitens der technischen Bühnenvorstände **Bernhard Bretschneider**, **Franz Liebich**, **Otto Liffot** und **Johann Krieger**, als **Ersatzmann Direktor Kurt Hemmerling** an.

Fachgruppen 2, 3 und 6

Den Mitgliedern der Kränzspende werden folgende Todesfälle bekanntgegeben:

3da Bardou-Rüller, Staatschauspielerin i. R., gestorben 4. September 1935 Dresden.

Friedrich, Karl, Gustav Helmreich, technischer Oberinspektor, gestorben 6. Oktober 1935 Berlin.

Otto Laubinger, Schauspieler und Ministerialrat, Präsident der Reichstheaterkammer, gestorben 27. Oktober 1935 Bad Nauheim.

Adam Kohr, Oberbeleuchter, gestorben 22. Oktober 1935 Baden-Baden.

Oskar Feldner, Schauspieler, gestorben 22. Oktober 1935 Baden-Baden.

Georg Effen, Friseur, gestorben 26. Oktober 1935 Osnabrück.

Georg Kobelka-Stöger, Schauspieler und Inspizient, gestorben 30. Oktober 1935 Döbeln i. Sa.

August Gruber, Schauspieler, gestorben 4. November 1935 Weimar.

Bruno Ferrand (Edwin Rusche), Schauspieler, gestorben 10. Januar 1936 Weimar.

Marie Bruns, Schauspielerin, gestorben 30. Dezember 1935 Bad Pyrmont.

Kranzspenden-Umlagen 89/90

Wir sehen uns durch die oben angeführten Todesfälle veranlaßt, bei den Mitgliedern der Kränzspende die Umlagen Nr. 89/90 auf einmal zu erheben.

Soweit Zahlungen noch nicht im voraus erfolgten, muß daher jedes Mitglied der Kränzspende diese zwei Umlagen mit je RM 1,—, insgesamt RM. 2,—, sofort einpenden.

Die Ortsauschüsse sind verpflichtet, diese Umlagen bis spätestens 1. März 1936 gegen Quittung einzuziehen und unter gleichzeitiger Beifügung einer Abrechnung in doppelter Ausfertigung mit Angabe der Fachschafts-Mitgliedsnummer an unsere Hauptkasse für Konto „Kranzspende“ einzufenden. Bei Ehefrauen, die nicht selbst Mitglied der Fachschaft sind, ist die Mitgliedsnummer der „Kranzspende“ anzugeben.

Mitglieder, die einem Ortsverband nicht angehören, zahlen unmittelbar an die Hauptkasse (Postcheck-Konto Berlin Nr. 12 845) mit Angabe der Fachschafts-Mitgliedsnummer.

Wir machen noch ganz besonders darauf aufmerksam, daß die „Kranzspende“ nach wie vor besteht und bisher die Umlagen Nr. 87/88 erhoben wurden.

Alle auf die Kränzspende bezughabenden Veröffentlichungen erscheinen in der „Bühne“, es sind nur die Umlagen, die dort aufgerufen werden, zu zahlen.

Eine Auszahlung des Kränzspendenbetrages an die Sinterbeliebten kann nur dann erfolgen, wenn das Mitglied mit seinen Beiträgen nicht länger als 3 Monate im Rückstand ist und die ausgesprochenen Kränzspenden-Umlagen rechtzeitig gezahlt hat.

Die Kränzspende beträgt zurzeit RM. 500.—.

Das Kuratorium:

gez.: i. A. Wagner.

Fachgruppe 9 (Rundfunkangehörige)

Demnächst finden bei den verschiedenen Reichsendern die **Mikrophon-Prüfungen** (s. „Neuer Weg“, Nr. 15, Jahrgang 1935) statt. Diejenigen Mitglieder, die bisher im Rundfunk tätig waren oder sich in Zukunft betätigen wollen, werden gebeten, ihre Anschrift direkt dem Prüfungskommissar des Präsidenten der Reichsrundfunkkammer des ihrem Wohnort nächstgelegenen Senders mitzuteilen.

Es wird bei dieser Gelegenheit nochmals darauf hingewiesen, daß in Zukunft für die Betätigung im Rundfunk a) die Zugehörigkeit zur Fachgruppe 9 (Rundfunkangehörige) der Fachschaft Bühne und b) der Mikrophonausweis die unerlässlichen Voraussetzungen bilden.

Druckfehlerberichtigung. In der Anzeige der Fa. Satzungs-Künstlerkarte stand bisher: Hersteller haftet für das Reproduktionsrecht. Es muß lauten: „Besteller haftet für das Reproduktionsrecht.“

Verlag: Neuer Theaterverlag GmbH, Berlin W 30, Bayerischer Platz 2. — Druck: Buch- und Tiefdruck GmbH, Berlin SW 19. Verantwortlich für den Hauptteil Dr. Hans Knudsen, Berlin-Steglitz; für die Theaternachrichten und den amtlichen Teil Heinz Runge, Berlin-Charlottenburg; für den Anzeigen-Teil: Dr. W. Lent, Berlin-Schöneberg. Auflage dieser Nummer: 20 500. Zurzeit gültige Preisliste Nr. 1.

Und was spielen Sie im Fasching? Natürlich

Der blaue Heinrich

Schwank von Schwartz / Lengbach / Perak / Espe / Corzilius

4 Damen
5 Herren
1 Dekoration
2 Flügel
1 Schlagzeug

Bombenerfolg mit ausverkauften Häusern



VERTRIEBSTELLE BERLIN W 30, BAYRISCHER PLATZ 2



Junger, strebsamer

Theaterfriseur

sucht sich für die Spielzeit 1936/37 zu verändern (frei ab 1. Juli), da seit drei Jahren am jetzigen Theater tätig. 2 Jahre als 1. Herrenfriseur und in dieser Saison als 1. Damenfriseur.
Perfekt in allen Arbeiten und 1a Perückenmacher.
Gefl. Angebote unter „H K Nr. 5“ an „Die Bühne“.

Bühnenverlag sucht brauchbare Stücke.
Anfragen unt. A 138 an die Zeitschrift „Die Bühne“

Operetten- Textbuch

auch geeignete
Stücke ohne Musik-
texte von jungen,
aussichtsreichen
Komponisten ge-
sucht. Zeitschrift un-
ter A 148 an den
Verlag „Die Bühne“

Theatermeister

mit Prüfungsschein, 41 Jahre alt,
an grösstem Theater tätig, sucht sich
zu verändern, mögl. Staatstheater.
Angebote unt. A 144 an die „Bühne“.

Junger, tüchtiger Oberfriseur

in ungekündigter Stellung, mit besten Zeug-
nissen, sucht sich zu verändern. Eig. Per.-Fundus.
Anschriften unter A 149 an „Die Bühne“.

Bühnenbildner

arisch, ehemaliger Schüler Prof. Wildermanns, genial im
Entwurf und Ausführung, sucht für sofort oder später
Engagement. Gefl. Zuschriften unt. A 136 an „Die Bühne“

Gelegenheitskauf für Ausstattungsstücke, Revue und ähnliches

Wir wollen die etwa 100 Rüstungen und
griechischen Kostüme aus dem Film Amphi-
tryon gelegentlich abgeben. Besichtigung
im Kostümlager Atelier Neubabelsberg.

Anfragen an

UNIVERSUM - FILM - A. G.
Neubabelsberg, Stahnsdorfer Strasse

Tages- und Abendkleider Gelegenheits-
käufe 2-7 Uhr.
J. Gutsche, Berlin S 42, Prinzessinnenstr. 21. F. F 1 2003

Kinder- u. Abendkleider Massarbeit
Annahme 8-7
J. Müller, Berlin SO 36, Kottbuser Strasse 13 • F 8 1941

Bircher-Benner Diät-Kuren

unter ärztlicher Führung.
Prospekt: Kurhaus Hofheim im Taunus.

BÜHNEN- NACHWEIS

Die einzige Vermittlungsstelle für Bühne,
Chor und Tanz

BERLIN W9
Potsdamer Strasse 4 u. 5

Telegramm-Adresse: Bühnennachweis Berlin
Fernsprecher: Sammelnummer B2Lützow7831
Postscheck-Konto: Berlin Nr. 43 60

VERMITTLUNGSSTELLEN:

Frankfurt a. Main
Marienstrasse 17
Fernruf: 34162

Köln a. Rhein
Haus Baums am Dom
Fernruf: 228533/34

München
Herzog-Rudolf-Strasse 33
Fernruf: 23200

Normal- (Dienst-) Vertragsformulare sind nur
durch den „Bühnennachweis“ zu beziehen

Agenten im Ausland dürfen
innerhalb Deutschlands nicht
vermitteln.

MARY-WIGMAN- SCHULE

SOMMERKURSE JULI 1936

BERLIN

(Kleitschule, Levelzowstrasse 3/4, Nähe Tiergarten)

*

Allgemeine Einführungskurse

Fortbildungskurse für Tänzer

Fortbildungskurse in deutscher Gymnastik
(Reichsverbandslehrgang)

Sonderkursus für Musiker

*

Leitung: Mary Wigman, Gretl Curth,
Hans Huber, Hanns Hasting

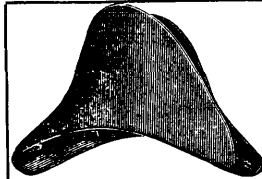
Prospekte und Auskunft

WIGMAN-SCHULE-DRESDEN
Dresden-N6, Bautzner Strasse 107

REICHERT'S

Theater-Schminken, Puder, Nasenkitt etc.

von hervorragender Bühnenbrauchbarkeit. Auf Wunsch liefern wir zur Probe eine Garnitur Fettschminke, enthält 8 Stangen Nr. 137 A, gratis unter Bezugnahme auf dieses Inserat. Für Damen mit bleichem Teint: Reichert's Rose-Pon-Pon à Fl. M. 1,— u. M. 0,50. W. Reichert GmbH., gegr. 1884, Bln.-Pkw., Berliner Str. 26



Halten Sie bitte Umfrage bei den Theatern in Berlin, Breslau, Braunschweig, Coburg, Cottbus, Düsseldorf, Flensburg, Magdeburg, Osnabrück usw. über meine Leistungsfähigkeit in der Herstellung von Bühnenhüten. Antertigung seit 1880 durch Hutmachermeister Fr. Lippe, Nachfolger Walter Lippe, i. Fa.

W. Lippe & Co., Berlin SW 19
Beuthstrasse 7 — Bühnenhüte

Das Kommando Dillwynne:

Heiratsmarkt in Grisenbödel

Schwank in drei Akten von WALTER LOOSCHEN

(Plattdeutsch: „Voß ut Lock“ · Über 200 Aufführungen in 10 Monaten)

7 Personen! Ein Bühnenbild! Niveau! Steigerungen!

NORDISCHER THEATERVERLAG • Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 139

Vertriebsabteilung des Lektorat Lessing

UNTERRICHTS-ANZEIGEN

LUKASCHIK

Berlin-Wilmersdorf
Kaiserallee 180
Telefon: H 6 Emser Platz 5889

Kammersängerin H. Francillo-Kauffmann

Berlin-Grünwald, Humboldtstrasse 13. • Fernsprecher: J7 Hochmeister 3016
Gesangswerk „Von Caruso zu Dir“ 2.—RM.

NOACK-NORDENSEN

Berlin-Wilmersdorf, Pfalzbürger Straße 32

Telefon: H 6 Emser Platz 3919

Stimmbildung, Sprechtechnik, Stimm-
pflege, Ausgleich, Kontrolle, Auf-
hebung von Hemmungen, Verinner-
lichung der Vortragsgestaltung

Lotte Wernicke-Tanzschule

Telefon: J1 Bismarck 4453

Tänzer — Lehrer — Laien
Berliner Tanzchor

BERLIN W 50, KURFÜRSTENDAMM 13

Jan KOETSIER-MULLER

Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 192

Telefon: H7 Wilmersdorf 3607

Ausbildung bis zur Bühnenreife • Tonfilm • Radio

PAUL MANGOLD

Stimmbildner besonders Stimmaufbau

BERLIN-TEMPELHOF, Dorfstrasse 49

FERNSPRECHER: G5 SUDRING 7474

Kapellmeister-Korrepetitor

HUGO TOMICICH

BERLIN W 30

Eisenacher Strasse 121

Fernsprecher: B7 Pallas 1575

Einstudierung
von Opernpartien (für
Gastspiele auch in ital. Sprache)

Grosses Opernensemble

OTHMAR

WOLSKY

für Sänger und Sprecher

Berlin-Halensee, Paulsborner Strasse 84

Fernsprecher: Hochmeister J7 3681

HANS

BELTZ

Gesangsmeister

BERLIN W 50

Regensburger Strasse 20

Tel.: B 5, Barbarossa 6535

CLEMENS PABELICK

Stimmbildner

Unterricht: Berlin W15, Lietzenburger Strasse 16, Telefon: J1, 2396

Privat: Berlin-Zehlendorf, Riemeisterstrasse 37, Telefon: H4, 1973

Franz Zimmermann

Stimmbildner

BERLIN-WILMERSDORF, MAINZER STRASSE 16
Fernsprecher: H7 3756

Stimmbildung: Kopftön,
Koloratur, Triller

Margarethe Ziegler-Bouché

Charlottenburg,
Kantstr. 102 C 1 Steinpl. 6195

Schule Berthold Schmidt

Ausbildungsstätte für Gymnastik, Tanz, Bühne, Be-
wegungs-, Ausdrucksbildung für Schauspieler, Sänger.
Besondere Klassen für Akrobatik, Step, Ballett.

BERLIN W 57, Kurfürstenstrasse 19
Fernsprecher: B 1 Kurfürst 4026

Gegründet 1794



Fernruf: E2, Kupfergraben 07 90
Drahtwort: Theatergeorge, Berlin

Theater -Leinen Horizont

Schleiernessel U 80 / Nessel / Tüll / Schirting
Hornglas / Vorhangplüsch / Laubgaze
Moos-, Sand-, Gras-,
doppelseitige Haargarn-Teppiche
Übernahme sämtlicher Näharbeiten

Chr. George, Berlin C2, Brüderstr. 2

Hartungs Künstler- karte

Berlin-Wilmersdorf
Kaiserplatz 7
Tel. H7 Wilmersdorf 02 62

Die beliebte Filmkarte Im üblichen Farbton

Karten: Stück 25 50 100 | Bilder: Stück 50 100
RM. 8,- 9,50 12,50 | 18x24 RM 20,- 28,50
3-4 Arbeitstage

3 Ausstellbilder 18x24 RM 6,-. Größere Auflage auf
Anfrage. Besteller haftet für das Reproduktionsrecht.
Alle Preise inkl. schrift.

Imitphoto-Postkarten Stück 500 1000 | 18-25 Arbeitstage
RM 17,- 22,-

Erfüllungsort: Berlin-Wilmersdorf



TRIKOTS

Strümpfe, Wattons usw.
liefert schnell, gut und
billig

Spez.-Bühnentrik.-Fabr.
Ferd. SCHRECK, Zeulenroda/Th.
Postfach 4 — Fernsprecher 219

TRIKOTS u. WATTONS

liefert preiswert (Preisliste gratis)

ERNST SEIFERT

Berlin SW 61, Belle-Alliance-Str. 66, I. Etage
(U-Bahn Kreuzberg) Telefon: F 8 Baarwald 91 90
Maß-Anfertigung und Lager

ANZEIGEN

in der Fachzeitschrift „Die Bühne“
werden stets Beachtung finden
und erfolgreich sein!

Gegründet: 1892 | Telefon: D 4 5597



Nasen-, Ohren-, Gesicht- u. Brust- Plastik

Rundzlige Unter-
lidsäcke werden
in 4 Tagen spur-
los beseitigt.

Bewährte chirurgische Methoden v. Adelheim

Kosmetologisches Institut,

Berlin - Charlottenburg 2, Fasanenstr. 6 21.
Jll. Broschüre „Moderne Kosmetik“ M. 1,- (Briefmk.)

In fünfminuten nicht -

*Lebt dein Rückkommen fort während Erziehung und Brot. Andere kommen aber
nicht selbst durch die Not des Wintres. - Halte ihnen die Hände und
opfern für dich M. G. D.*



Bühnen- blätter



Max Beck Verlag

G.
m.
b.
H.

Leipzig C1 Geogr. 1965

Robstrasse 1-3 Fernspr. 18186 und 26315
Telegr. Beckverlag

Programme

Wir möchten Sie durch unverbindliche aus-
führliche ANGEBOTE gern mit den
günstigen Bedingungen bekannt machen und
Sie von der vorzüglichen drucktechnischen
und künstlerischen Ausführung überzeugen.

BEZUGSQUELLEN = VERZEICHNIS

BAUERNTUCHE UND ROKOSEIDEN

A. Lederer, Berlin SW 68, Friedrichstrasse 2. F. A 7 Dönhoff 7087.

BELEUCHTUNG

Paul Heberlein, Berlin W 35, Lützowstr. 14, F. B 1 Kurfürst 3305.

Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, Berlin NW 40, Alexanderufer 24. T. D 1 0014, Apparat 72. Spezialabt. für Bühnenbel. Eigene Vorführungsbühne.

BELEUCHTUNGSFOLIEN

Graff & Knop, Bln. N 31, Rheinsberger Str. 13. F. D 4 Humboldt 8317 Farbengläser, farb. Gelatine u. Cellone.

BLUMEN, KÜNSTLICHE

Max Dürfeldt & Co., Berlin O 27, Alexanderstr. 51. F. E 9 Friedrichshain 2823. Alte Theaterlieferanten, alles, was Blumen heisst.

BÜHNEN-TRIKOTS

Otto Fleischer, Berlin N 24, Elsässer Strasse 28, Fernsprecher: D 2 1231.

H. W. Fülle, Zeulenroda i. Thür. Spezialfabrikation von Bühnentríkots.

BÜHNENEINRICHTUNG

Märkische Maschinenfabrik, Berlin-Reinickendorf, Scharnweberstrasse 132. Fernsprecher: D 9 Reinickendorf 3616. T. Expansion.

Richard Schulz, Berlin SO 36, Maybachufer 34-36. Ruf: Neukölln F 2 4800. Theaterleisten, Bühnenfussboden usw.

BÜCHER

Bücher — neu — antiquarisch — Klassiker, Lexika (ev. Teilzahlg.) Spezial-Prospekte, Kataloge frei: „Pallas-B.Z.“, Berlin-Schöneberg, Wartburgstrasse 39.

CHEM. REINIGUNG

Färberei C. W. Gatz, Berlin SW 61, Blücherstrasse 11 (Telefon Baerw. F 6 8062), reinigt und färbt alles fürs Theater. (Vorhänge usw.)

DEKORATIONEN

Herbert Bendel, Berlin SW 19, Wallstr. 67, Telefon F 7, Jann. 0667. Malerei und Vorhänge.

Herm. Böhm, Berlin SW 68, Alexandrinenstr. 127. T.: Dönh. A 7 1110. Jute, Nessel, Rupfen.

Max Dürfeldt & Co., Berlin O 27, siehe unter Blumen.

Blumenindustrie Weiss & Co., Berlin, Ritterstr. 70, Fernruf A 7 6273. Schnelle Massenanfertigung.

Buth Atelier für Dekorationen G. m. b. H., Berlin NO 55, Greifswalder Str. 140/41 · Fernspr.: E 3 Königstadt 2276 · Theatermalerei, Dekorationen käuflich u. leihweise

Hermann Brandt, Berlin SO 36, Lausitzer Strasse 9. T. F 8 Oberbaum 6631 u. F 2 Neukölln 6227.

Professor Hans Kautsky, Wien X, Eckertstrasse 23. F. R. - 12006. T. Kautsky Eckertgasse Wien.

Rheinische Werkstätten für Bühnenkunst Otto Müller, Bad Godesberg a. Rh., F. 21 50. T. Bühnenmüller.

Emil Minuth & Co., Berlin W 35, Lützowstrasse 95, Fernspr. B 2 1996. Theatermalerei, Vorhänge, unverbrennliche Emoco-Seiden.

Franz Schulz, Theatermalerei, Berlin N 58, Pappelallee 25. Fernsprecher D 4 Humboldt 5597.

Fritz Schulz, Theatermaler, Berlin O 17, Lange Strasse 60. Fernsprecher E 7 Weichsel 3575.

DRAHTSEILE

Heinrich Löffler, Berlin-Wilmersd., Umlandstr. 138/139, F. H 6 0888.

FEDERSCHMUCK

E. Rohrlapper, Böhlitz-Ehrenberg b. Leipzig, Hindenburgstrasse 68, F. Leipzig 41 651. T. Rohrlapper Böhlitz-Ehrenbg. b. Leipzig.

Jenny Wiebcke, Bln. N 54, Weinmeisterstr. 7, Straussfedern, Einfärbung nach jeder Farbenprobe

FEUERLÖSCHER

TOTAL G. m. b. H., Berlin-Charlottenburg 2, Feuerlöscher für alle Zwecke.

FÜR DIE BÜHNE



SIEMENS

Elektrische Beleuchtung
Elektrische Antriebe
für Bühnenmaschinen

Siemens-Schuckertwerke AG
Berlin-Siemensstadt
Fernspr.: Wilhelm C 4 0011, App. 2391

HANFSEILE

Heinrich Löffler, Berlin-Wilmersd., Umlandstr. 138/139, F. H 6 0888.

KLAVIERE

Ferd. Manthey, Berlin SO 36, Reichenberger Str. 125. T.: F 8 2023. Spez. Kleine Bühnenklaviere

KLAVIER-AUSZÜGE

Maximilian Müller, Musikalien-Vertrieb, Berlin W 57, Bülowstr. 38, Fernsprecher: B 7, Pallas 6716

Alb. Stahl, Berlin W 57, Bülowstrasse 88 (Ecke Potsdamer Str.). T.: B 2, 1870. Auch Antiquariat.

KOSTÜME

Peter A. Beckers & Co., Berlin SO 16, Rungestr. 25-27. F. F 7 Jann. 2262

Budzinski-Pruschinski, Berlin NW 7, Schumannstrasse 16, Fernsprecher D 2 Weidendamm 9785.

Filmkostümhaus Willi Ernst, Verleih von Theaterkostümen und Uniformen, Berlin SO 16, Köpenicker Strasse 55b. F. F 7 Jannowitz 1314.

M. Kistenmacher, Berlin SW 68, Friedrichstrasse 44, F. A7 Dönhoff 1365. Kopffputz.

Herrmann Köhler, Berlin W57, Goebenstr. 8, Tel. B7, Pallas 2888. Auch Russentiefel u. Tierkostüme.

Friedrich Schott, Inh. Fr. Schott und E. Oelschläger, Berlin N58, Kastanienallee 26. F.D4 Humboldt3539.

F. Stahlberg, Berlin C 25, Kaiser-Wilhelm-Strasse 18, Telefon Bero-lina E1 4376

KOSTÜM-ATELIERS

C. Prah, Berlin SW 68, Friedrichstrasse 29, F. A7 Dönhoff 27 18.

J. Müller, Berlin SO 36, Kottbuser Strasse 13. T. Oberbaum F8 1941.

PERÜCKEN UND BÄRTE

Perücken-Atelier Waldemar Jabs GMBH, Berlin NW 7, Schumannstr. 11. F. D 2 Weidendamm 2232.

Perücken-Kafka, Berlin-Neukölln, Berliner Str. 42, gegr. 1898. Tel.: Neukölln F2 8550.

PHOTOS

Künstlerpostkarten nach Vorlagen
Bromsilber,.....100 Stück RM 10,—
bei Nachbestellung... " " RM 8,—
Simi: 300 Stück..... " " RM 20,—
Bilder, Bs. r. 13x18.....100 Stück RM 15,—
„Pallas-B.Z.“, Berlin-Schöneberg,
Warburgstrasse 39. (Muster frei.)

PROGRAMME

Max Beck Verlag G.m.b.H.,
Leipzig C1, Roßstraße 1—3.
Tel.: 18186. Telegr.: Beckverlag.

PROJEKTION

Willy Hagedorn, Berlin SW 68,
Alte Jakobstrasse 5. F. Dönhoff
A7 6646 (Sammelnummer), T.
Mechanic.

**Dieser Raum kostet
4,— RM.**

Bei Wiederholung Rabatt

PUDER UND SCHMINKE

W.Reichert GmbH, Berlin-Pankow,
Berliner Str.16. Seit 1884: Theater-
Schminken-Fabrik. Augenbrauen-
stifte, Lippenstifte. Feinste Ge-
sichtspuder, Puder compact. Va-
seline, Abschminke.

REQUISITEN

Waffen-Knaak, Berlin SW 68, Fried-
richstr. 15, Fernsprecher A 7 2735
Schusswaffen — Munition

Frieda Hoppe, Charlottenburg 4,
Sybelstr. 47, F. J6 Bleibtreu 1081

THEATER-DEKORATIONEN

NeuruppinerTheatermalerei
und Bühnenbau Paul Gollert
Fernsprecher 2032 · Gegr. 1886

THEATERLEIHBIBLIOTHEK

Leihbücherei, Bühnenverlag

Kühling & Güttner · Berlin SO16,

Michaelkirchstrasse 24 a

Theaterverlag, Theaterleihbiblio-
thek und Musikalien Emil Richter,
Hamburg 36, Fernspr. Nr.344356.

THEATERSCHUHE

W. Striska, Theaterschuh-Manu-
faktur, Berlin SW 61, Tempel-
hofer Ufer 1a, Fernspr. F 5 7662
oder A 9 1662.

THEATERMÖBEL

Thofi-Möbel, Thomas & Fischer
vorm. Staub & Dietrich, Bln. SW 29,
Gneisenaustr. 67. Fernsprecher
F 6 6272 und 1748.

Porte-Requisiten-Teppiche, Berlin
O 17, Lange Str. 24, Tel.: E9 2527

Fr.M.Renter, Berlin W35, Potsdamer
Strasse 27b. F. B1 Kurfürst 1367.

G. Wronker Nfl., Berlin SW 68,
Oranienstrasse 117. T. A 7 2190.
Korb möb., Rohrgittern. Zeichnung.

VERVIELFÄLTIGUNGEN

H. v. Althausen, Vervielfältigungs-
dienst für Bühne u. Film, Berlin-
Halensee, Nestorstr. 16, Tel.: J7 3219

Buchform - Manuskripte zu nied-
rigsten Tagespreisen. Garantie
für Fehlerfreiheit. Eildienst ohne
Zuschlag. Drei Formate. Auflagen
von 20 bis 3000. Ältestes Spezial-
institut:

Steglitzer Vervielfältigungs-Anstalt,
Berlin-Steglitz, Feuerbachstr. 60,
G 2 Steglitz 2980. Aufklärungs-
schrift kostenlos!

Otto Strese, Bln.-Steglitz, Zimmer-
mannstr. 19. F. G 2 Steglitz 1834.

VORHÄNGE UND VORHANGSTOFFE

Rheinische Werkstätten für Bühnen-
kunst Otto Müller, Bad Godes-
berg a. Rh., F. 2150. T. Bühnen-
müller.

ZEITUNGSAUSSCHNITTE

Argus-Nachrichten, Berlin SW 68,
Wilhelmstr. 113. F. F5 Bergm. 4797

Metropol-Gesellschaft E. Matthes
u. Co., Charlottenburg 2, Uhland-
strasse 184, F. J1, Bismarck 520

Schnelldienst für Presse - Nach-
richten und Zeitungsausschnitte,
Berlin - Neukölln, Spremberger
Strasse 7. Tel. F 2, Neukölln 4203.

Zeitblick, Akad. Büro für Zeitungsausschnitte
des Studentenwerks, Berlin N 24, Johan-
nisstrasse 1. Fernsprecher: D1 6951.

**Bei allen Anfragen
und Bestellungen**

bitten wir auf die An-
zeige der betreffenden
Firma in „Die Bühne“
Bezug zu nehmen.

Deutscher Bühnenvertrieb

im Zentralverlag der NSDAP. (Frz. Eher Nachf.)

Die neue grosse Operette:

Die Dorothee

von Hermann Hermecke, Musik von
Arno Vetterling

Die Verfasser des grossen deutschen Erfolges

Venezia

legen hier ein neues beachtliches Werk vor.
Soeben erschienen!

Uraufführung noch frei!

Erfolge verbürgen

unsere deutschen Operetten:

Josef Snaga:

Wenn Liebe befiehlt!

20 Annahmen!

Max A. Pflugmacher:

Prinz Eugen

demnächst im Staatstheater Schwerin

Karlheinz Gutheim:

Der grosse Preis

Duisburg → Berlin

Uraufführung

Anfang Februar in Bielefeld;

Siegfried Schulz und Theo Halton:

Drei kleine Fräulein

Soeben erschien:

hans und hanna

musikalische Komödie von Herbert Grube
Musik von Johannes Müller

BERLIN W 15, BLEIBTREUSTRASSE 22-23
Fernsprecher: J2 Oliva 8001, Apparat 43



**DIE SCHREIBMASCHINE
FÜR SIE**

Mercedes *Prima*

Spielend leicht, sauber
und schnell erledigen Sie alle Schreibarbeiten auf der
Mercedes „Prima“-Kleinschreibmaschine. Verlan-
gen Sie Auskunft über  günstigen Zahlungs-
bedingungen von der

BUROMASCHINEN-WERKE A. G. Mercedes ZELLA-MEHLIS IN THÜRINGEN

Alle bekannten
Apparatefabriken
liefern die bewährte

Busch

Bühnen-Projektions-Optik

Pyrodurit-Hartglas-Linsen
Jenaer Crownglas-Linsen
Projektions-Weitwinkel
Projektions-Anastigmat
Hohlspiegel, parab. Schleifart
Hohlspiegel, sphär. Schleifart
Kühlküvetten mit Durchfluß
Dia- und Verzerrungs-Optik

Das wirtschaftliche Qualitätserzeugnis!

Emil Busch AG., Optische Industrie
Rathenow Gegr. 1800



Die Deutsche Kulturbücherei

Mit ihren schönen und auserlesenen Bänden aus dem volkhaften Schrifttum der Zeit gehört die Deutsche Kulturbuchreihe auch in dein Haus. Alle nach dem 1. Oktober 1935 oder später der Kulturbuchreihe beigetretenen Mitglieder können die bisher erschienenen Bände zu gleichen Bedingungen sofort nachgeliefert erhalten.

Werde Mitglied und lies mit!

Auskunft erteilt jede deutsche Buchhandlung, jeder Ortsverband der NS-Kulturgemeinde und der Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. G. m. b. H., Berlin SW 68, Zimmerstr. 88/91

