

# DAS-THEATER

1

9

3

2



DAS IDEAL DES LOHENGRIN  
CARL HARTMANN, STÄDTISCHE OPER BERLIN

XIII. JAHRGANG 1932  
Heft

1 Mk.

AUGUST-HEFT  
Postversand Berlin-Schöneberg

PIRMAN

Ein neuer Zeitungs-Nachrichtendienst für Bühne, Film u. Funk erscheint in diesen Tagen unter dem Titel

# Deutsche Theater- und Film-Korrespondenz

THEFIKO

Verlag: Theater und Film Verlagsgesellschaft m. b. H., Berlin W 50  
Spichernstr. 20 · Fernruf: Bavaria 4553 und 6659 · Schriftleitung: Rudolf Jonas

---

Die THEFIKO stellt sich in den Dienst des deutschen Theaters, des Films und des Rundfunks und aller auf diesen Gebieten künstlerisch Mitschaffenden. Sie will durch Nachrichtenübermittlung und durch Bekanntgabe wichtiger Mitteilungen, durch Verbreitung von Berichten über Aufführungen, Verpflichtungen und Besetzungen den Interessen der Kunst und der Künstlerschaft dienen

---

# Deutsche Theater- und Film-Korrespondenz

THEFIKO · BERLIN W 50 · SPICHERNSTRASSE 20

## Sonderangebot!

Restbestände älterer Jahrgänge (1925–1928)

DER ZEITSCHRIFT „DAS THEATER“

werden – soweit die Vorräte reichen – billig abgegeben.

---

Jahrgang 1925 (24 Hefte) . . . . . RM. 10.– (früherer Preis RM. 33.–)

Jahrgang 1926 (23 Hefte, Heft 18 ist vergriffen) . RM. 10.– (früherer Preis 33.–)

Jahrgang 1927 (24 Hefte) . . . . . RM. 10.– (früherer Preis RM. 33.–)

Jahrgang 1928 (24 Hefte) . . . . . RM. 10.– (früherer Preis RM. 20.–)

---

Porto pro Jahrgang  
für Inland . . . RM. –.75  
für Ausland . . RM. 2.–

**Theater und Film Verlagsgesellschaft m. b. H., Berlin W 50, Spichernstr. 20**

Postcheck-Konto: Berlin 1177 64

# DAS THEATER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT FÜR THEATER UND GESELLSCHAFT

Jahrgang XIII / Heft 8  
Augustheft 1932

Heft Mk. 1.—  
zuzügl. ortsüblichem Bestellgeld

Schluß der Inserat-Annahme  
10 Tage vor Erscheinen



Phot.: Effinger, Salzburg

**MARIA MÜLLER** als Rezia in Webers „Oberon“  
in den Salzburger Festspielen (am Palastfenster des Emir Almansor in Tunis)

Maria Müllers Rezia und Eurydike versetzten in Salzburg das anspruchsvollste Publikum der Welt in einen Taumel des Entzückens, und der Beifall auf offener Szene nach der Ozeanarie durchbrach die Grenzen der Tradition in dem feierlichen Festspielhause. Diese große Sängerin, die wir in Deutschland allzu selten hören, hat das künstlerische Erbe der Lilli Lehmann angetreten, das sie dank ihrer reinen Kunst und dank ihres hohen Menschentums aufs glücklichste verwaltet.

# Romantik um 1932

## Die Wiedergeburt der romantischen Oper

Bei den Salzburger Festspielen hat die Aufführung von Webers „Oberon“ mit der Gewalt eines erschütternden Erlebnisses gewirkt. Diese Tatsache, die nicht allein ihre Ursachen in der glanzvollen Aufführung findet, sollte zu denken geben, gerade in einer Zeit, die sich scheinbar vom Gefühl, von der Seele und dem wirklich echten Empfinden des menschlichen Herzens abkehrt und den Weg zur Zweckmäßigkeit

Die Erkenntnis dieser Tatsache war Bedingung für den großen Erfolg der

### „Oberon“-Aufführung in Salzburg.

Bruno Walter, der in diesen Blättern sein Bekenntnis zur Romantik ablegt, war der rechte Führer für diese neue „Oberon“-Aufführung, und Professor Oskar Strnad fand die starke bildnerische Kraft, fand

Bühne. Die in der Tat einmalige Gesangskunst der Maria Müller feierte ihren Triumph. In dieser Künstlerin vereinigen sich die kostbaren Gaben der Natur mit einer unerreichten Schulung und der aus tiefster Herzensleidenschaft quellenden Beseeltheit und Empfindung. Die Darstellung dieser im besten Sinne des Wortes romantischen Rezia ist geadelt durch die strenge Einhaltung der ästhetischen Richtlinien. Der Hüon Roswaenges, lyrisch im Grundton und heldisch gesteigert in den Höhepunkten der dramatischen Entwicklung, findet nicht seinesgleichen auf der Bühne unserer Zeit.

Poetischer Zauber und Glanz lagen über diesem wiedergeborenen „Oberon“, dessen Aufführung den künstlerischen Brennpunkt der Festspiele bildete, ohne daß jedoch die anderen Aufführungen verblaßt wären, wie etwa „Die Entführung aus dem Serail“ unter dem Intendanten der Berliner Städtischen Oper, Ebert, der durch seine besondere, aus der Schauspielkunst gewachsene Art, die alte Oper mit neuem Leben zu erfüllen, in Salzburg berechtigtes Aufsehen erregte.

Die Neuerstehung von Albert Lortzings deutscher Märchenoper

### „Undine“ in der Berliner Städtischen Oper

mit der die neue Spielzeit eröffnet wurde, bedeutet mehr als ein Programm, bedeutet ein Bekenntnis zu diesem künstlerischen Schaffen Eberts. Die „Undine“ an sich ist, das darf man ruhig sagen, ein Werk, das zum Experimentieren immer wieder anreizt — dank seiner vielen Schwächen und dramatischen Unebenheiten. Lortzing wollte die im Grunde naive Handlung nach dem Fouquéschen Märchen romantisch gestalten, was ihm — wie er übrigens selbst eingestand — nicht ganz gelungen ist.

Arthur Maria Rabenalt hat klugerweise gar nicht erst versucht, der Oper eine Romantik zu oktroyieren, die den Märchencharakter verunstalten würde. Er hat die buffonesken Linien der Oper stark herausgemeißelt und mit Geschick schauspielerische Elemente in die Lücken eingesetzt. Dadurch hat er die kleinbürgerliche Romantik des Werkes stark aufgefrischt und gegenwartsnah gemacht. Rochus Glieses



Phot. Ellinger

Szenenbild aus „Oberon“, Salzburger Festspiele  
Dir.: Walter. Regie: Hörth. Bühnenbild: Strnad

und Gegenständlichkeit zu finden sucht. Wir glauben, das wahre Menschentum in der Musik „überwunden“ zu haben, den naiven Glauben an das wirklich Schöne, und vergessen dabei, daß dieser Glaube in Wirklichkeit mit dem letzten Menschen sein Ende findet. Solange es Menschen gibt, wird der Hang zum absoluten Gefühl, zum reinen Empfinden in der Musik bleiben. Im Bannkreis dieser Kunst sind und bleiben alle Menschen die reinen Toren, und mögen sie es auch mit Heftigkeit bestreiten.

Aber die Art der Beziehungen zwischen Mensch und Romantik ist wandelbar, und es gibt kein absolutes Verhältnis des Menschen zur Romantik. Unsere Großeltern haben sie anders empfunden als wir, und unsere Enkel werden sie wiederum anders empfinden. Das Problem Mensch und Romantik unterliegt dem Gesetz der Relativität.

die lebhafteste Phantasie, um uns die Romantik des „Oberon“ restlos zu erschließen. Franz Ludwig Hörth aber besaß das feine Fingerspitzengefühl, das ihn vor Übertreibungen und Überladungen schützte, die den Wiesbadener Festspielaufführungen unter Wilhelm II. den falschen romantischen Glanz verliehen.

Die Ansprüche der romantischen Oper an die Solisten gipfeln in der restlosen Überwindung aller Technischen. Nur der wirkliche Gesangskünstler besteht hier die Probe; der nicht völlig durchgebildete Sänger muß an den Schwierigkeiten der „Oberon“-Partien scheitern. Hier gibt es kein Vertuschen und keine Mittel und Mitteldien, um gesangliche Schwächen zu überbrücken. Hier gilt nur die Kunst, die gesteigertes Können ist. Maria Müller als Rezia und Helge Roswaenge als Hüon stellten ein Idealpaar auf die

Bühnenbilder passen sich dieser Absicht sehr glücklich an, und unter Paul Breisachs feiner musikalischer Leitung erblüht die köstliche Musik Lortzings zu vollster Schönheit. Constanze Nettessheim singt die Titelpartie ausgezeichnet. Ihr frischer, gut geschulter Sopran, der in der Höhe besonders leicht anspricht, kommt vorteilhaft zur Geltung. Gerhard Hüschs Kühleborn gehört zu den besten Leistungen dieses trefflichen Sängers. Der Wasserfürst kommt in seiner Verkörperung, die sich bewußt von Übertreibungen nach der dämonischen Seite hin fernhält, dem Empfinden der Zuhörer sehr nahe. Arthur Cavara ist ein gutsingender Ritter Hugo, dessen Dialog leider durch die mangelnde Beherrschung des Deutschen erschwert wird. Rosalind von Schirach ist eine Bertalda ohne hohle Dramatik, zu der diese Partie leicht verführt.



„Undine“, Städtische Oper Berlin  
Dir.: Breisach. Regie: Rabenalt. Bühnenbild: Gliese  
V. I. n. r. Hüsch, Nettessheim, v. Schirach, Cavara

Phot.: Suse Byk

## Zeittheater oder Romantik

Von Prof. Dr. Paul Graener

Was bedeutet überhaupt der Begriff „Oper“? Ich definiere diesen Begriff als das Drama des singenden Menschen. Die Geschichte der Oper zeigt uns verschiedene Formen dieser Kunstgattung — die klassische Oper, durch Gluck vertreten, die dann in Mozart ihre Blütezeit erlebt, die romantische Oper, von Karl Maria von Weber ins Leben gerufen, die komische Oper, in Deutschland von Lortzing und Nikolai, in Italien von Rossini betreut, sowie das Musikdrama Richard Wagners, dem die Gesangsoper Giuseppe Verdis als Glanzpunkt der italienischen Oper entgegensteht.

Die bisherigen Formen des Opernschaffens finden ihren Höhepunkt im Werke Richard Wagners, dessen grandioses Unterfangen aus den bisher vielfach divergierenden Elementen der Oper das zusammenfassende Gesamtkunstwerk bildete. Dieses Gesamtkunstwerk ist sowohl formal wie auch inhaltlich als ein Gipfelpunkt des bisherigen Opernschaffens zu betrachten. Die Lösung dieses Versuchs war nach meiner Ansicht eine absolut einmalige, und ihr Gelingen findet seine Begründung in dem überragenden Genie Richard Wagners. Die nachwagnerische Oper litt nun zunächst unter der irrtümlichen Annahme, daß Wagners

Schaffen, das in sich selbst, wie gesagt, einen Gipfelpunkt bedeutete, nun in ähnlicher, allerdings oft mißverständlicher Weise fortgesetzt werden müsse. Das konnte nur zu epigonalen Leistungen führen. Die übergroße Zahl der nach Wagner komponierten Opernwerke dieser Richtung, die seitdem wohl vollständig von der Bildfläche verschwunden sind, spricht für sich selbst. Als nun die Zeit herankam, in der sich die jungen schaffenden Künstler von der erdrückenden Gewalt des Wagnerschen Schaffens befreien zu können glaubten, zerschlug der Krieg und die auf ihn folgende Halt- und Zügellosigkeit der Zeit zunächst jede Möglichkeit einer wirklich gründlichen Weiterentwicklung. An Stelle der gesunden Evolution, aus der allein alle wirklich großen Kunstwerke hervorgegangen sind, war ein mißverständenes Revolutionschen ausgebrochen, das zwar zerstören konnte, dem aber die wirkliche Kraft des Wiederaufbauens fehlte. Um das einmal Zerschlagene durch gleiche oder höherwertige Werke zu ersetzen, hätte es eines Genies bedurft, das aber eine solche Zerstörung erst gar nicht vorgenommen hätte. Schlimmer noch als die immerhin begreifliche Verwirrung in den Köpfen und Herzen der jungen Künstler war eben das Übergreifen

dieses Zustandes auf das Publikum, das nun plötzlich das vermeintlich „Neue“ zu einer Modeangelegenheit, zu einer Sache, bei der man „dabei gewesen sein mußte“, erhob. Am schlimmsten jedoch war es, daß auch ein Teil der musikalischen Kritik — um dem Schicksal einiger Vorgänger, die sich seinerzeit in der Causa Wagner blamiert hatten, zu entgehen — alles Neue wahllos begrüßte.

Was wurde nun aus der Oper? Zunächst vergaßen die meisten Komponisten, daß der Sänger ja doch der Träger der Handlung in der Oper ist und daß man ihn, wenn auch nicht immer, so doch wenigstens in den wichtigsten Stellen verstehen muß. Man schlug aber den Sänger mit dem Orchester tot, das nun plötzlich zum maßgebenden Teil des Kunstwerkes geworden war. Aber nicht nur der Text für die Sänger wurde stiefmütterlich behandelt, man versuchte den Sänger in die Reihe der Instrumentalisten einzuordnen, ohne auf dessen menschliche Stimme die gleiche Rücksicht zu nehmen, wie man sie auf Umfang und Spielbarkeit der Instrumente des Orchesters zu nehmen pflegt. Eine andere Gruppe von Komponisten übernahm die Psychologie des Sprechdramas in die Oper, ohne zu bedenken, daß die psychologische Entwicklung einer Figur nur im Sprechdrama restlos gelöst werden kann. Eine dritte Gruppe — und das ist wohl die verbohrteste — wollte die Romantik aus der Oper

entfernen und Zeittheater machen. Die Oper ohne Romantik ist wie ein Zahn ohne Nerv, sie ist ihres Lebensfadens beraubt. Denn wenn man der Gattung Oper überhaupt Daseinsberechtigung zusprechen will, so nur unter der Voraussetzung, daß wir es mit einem den Realitäten abgewandten Kunstwerk zu tun haben, das uns erlaubt, jenseits von Zeit und Raum, in das Land der Romantik zu flüchten.

Ich glaube, daß das wahre Kunstwerk zwei Ziele hat: es muß uns erheben, oder es muß uns seinen Humor, seine Freude schenken. Ein Kunstwerk muß von solcher Beschaffenheit sein, daß es die beiden obengenannten Bedingungen sowohl für den naiven Zuhörer als auch für

den künstlerisch tiefer gebildeten Menschen erfüllt. Es muß deshalb von großer Einfachheit und Schlichtheit sein, die ihrerseits wiederum einem reichen Geist und reichem Können entspringen. Das ist das Universalkunstwerk der Oper, wie ich es mir für unsere Zeit wünsche und denke. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob der dramatische Vorwurf dem Sagenkreis, der Geschichte oder dem modernen Leben entnommen ist. Immer aber muß die Oper Gestalten auf die Bühne bringen, deren Schicksale und deren inneres Erleben uns zutiefst berühren, in denen wir uns selbst wiederfinden. Die Weiterentwicklung der Oper liegt meines Erachtens nicht darin, Probleme auszuklügeln und darzu-

stellen — niemand war so „problemlos“ wie Mozart —, sondern in einem ehrlichen und zu Herzen gehenden Musizieren, abseits von jeder Mode, abseits von jeder Richtung, in einem Musizieren, das auch dem Sänger gibt, was des Sängers ist.

Unsere ganze moderne Musikkunst der letzten 20 bis 50 Jahre hat das Volk weit öfter aus den Opernhäusern und Konzertsälen hinausgetrieben als hineingezogen. Wir modernen Komponisten müssen wieder einmal lernen, daß eine Kunst nur dann wahrhaftes Kulturwerk werden kann, wenn das Volk im edelsten Sinne mit unseren Werken mitsingt, wie es bei Mozart, Weber und nicht zuletzt bei Richard Wagner mitgesungen hat.

## Zurück zur Romantik

Von Prof. Bruno Walter

Zurück zur Romantik — diese Worte bedürfen einer Einschränkung, denn allen modernen Strömungen zum Trotz war aus der Kunst und besonders aus der Musik die Romantik nie verschwunden. Jede Kunst ist auf das engste mit Romantik verknüpft. Ja noch mehr: Kunst und Romantik sind im Grunde identische Begriffe. Auch der Kunstgenießer empfindet romantisch. Der Grund dieser romantischen Empfindung ist allerdings verschieden bei den einzelnen Menschen. Wer vom Betriebhaften sozusagen verschüttet ist, wer dem Tag, richtiger gesagt dem Alltag, mit allen seinen Sorgen angehörig ist, in dem schlummert die Romantik. Je stärker aber das Verhältnis des Menschen zu den Stimmen seines Inneren ist, um so stärker ist seine romantische Empfindung. Der letzte Mensch wird wohl der letzte Romantiker sein.

In der Musik ist die Romantik die Kunst des Einsamen. Ohne innere Einsamkeit gibt es nach meiner Ansicht keine Kunst und erst recht keine Musik. Gustav Mahler, dessen „Lied von der Erde“ heute mehr und mehr die Herzen des Publikums erschüttert, war einer der großen Einsamen. Aus dieser Einsamkeit heraus schuf er seine unvergänglichen Werke, in denen seine romantisch-dämonische, im Leben allem Äußeren verschlossene Natur auf das Ergreifendste sich ausspricht. Als Gegensatz zu dieser Schöpfung aus dem Tiefinneren kann man die Schöpfung aus dem Alltag bezeichnen. Sie gleicht aber einer photographischen Platte und ist keine Kunst in höherem Sinne. Man müßte also zwei Arten von Kunst bzw. Musik unterscheiden. Erstens die Schöpfung des Einsamen, die der Welt Neues, ihr nicht Bekanntes, schenkt, und zweitens die Schöpfung des nur Nachempfinders. Es gibt aber unbewußte Romantiker, ja sogar Romantiker wider Willen, die sich einbilden, Nachempfänger zu sein und die Wirklichkeit nur zu photographieren, die aber durch Phantasie und Eigenart das scheinbar Alltägliche in eine höhere Sphäre heben und verklären. Igor Strawinsky, als Feind der Romantik abgestempelt, ein durchaus produktiver Mensch, der sich selbst keineswegs für einen Ro-

mantiker hält, weist in vielen seiner Werke romantische Elemente auf. Ich brauche nur seine „Frühlingsweihe“ — diesen ekstatischen Hymnus an die Urkraft der Natur — zu nennen. Wie ein rein naturalistischer Vorgang „romantisch“ wird durch die



Prof. Bruno Walter

dirigierte in Salzburg:

„Orpheus und Eurydike“, „Die Zauberflöte“ und „Oberon“ und stellte durch die meisterliche Aufführung dieser Werke seine prominente Stellung unter den schöpferischen Dirigenten der Gegenwart von neuem unter Beweis.



„Orpheus und Eurydike“

Salzburger Festspiele

Maria Müller, Sigrid Onégin

dahinter: Maria Cébotani, davor: Dorothea Albu

Kunst des Schöpfers, das sieht man am besten an folgendem Beispiel: Die Prügelszene in Wagners Meistersinger ist eine realistische musikalische Illustration eines durchaus realen Vorganges. Der feine Humor des Komponisten transponiert aber diesen realen Vorgang in eine höhere Sphäre. So kann alles Gegenstand der musikalischen Kunst sein, wenn es... unsachlich ist! Sachlichkeit in der Musik, ein Thema, über das soviel gestritten worden ist, gibt es überhaupt nicht. Sachlichkeit verlange ich von einem Architekten, denn in einem Hause will ich wohnen, in einer Kirche will ich beten usw. Die Musik aber dient keinem solchen sachlichen Bedürfnis — wie wäre also Sachlichkeit mit ihr zu kombinieren? Die Musik ist, war und wird sein ein Seelenbekenntnis. Je eigenartiger, weltfremder und einsamkeitsergebener eine Seele ist, um so höher der zeitlose Wert der von ihr erschaffenen Musik. Sie bringt uns das Höhere in sublimiertester Form, wie es der Komponist, und er allein, kennt. In diesem Sinne ist jeder wahre Künstler Romantiker, ob er nun will oder nicht.

Man hört oft sagen, daß manches ausgesprochen romantische musikalische Werk überholt sei. Man läßt dabei außer acht, daß in solchen Fällen nicht das Romantische, sondern vielmehr das an sich Schwache schuld daran ist. Weber z. B. war eine bewußt romantische Natur. Er hat diese Anlage stets betont, was allerdings mit den künstlerischen Stimmungen seiner Zeit zusammenhängt. Seine Musik ist dauernd reizvoll wie die irgendeines ganz produktiven Menschen. Das Vergängliche in seinem „Oberon“, diesem Schmerzenskind eines todkranken Meisters, der, um seine Familie vor der Not zu retten, eine Oper für

London komponierte, liegt nicht in der äußerst wertvollen Musik, sondern in der mangelhaften Faktur des Textes. Webers „Freischütz“ dagegen ist, dank seinem brauchbaren Textbuch, auch heute ganz lebendig, wie alle romantischen Werke, die vollkommen sind. Verdi, den man eine Zeitlang gegen Wagner ausspielen wollte, ist gleichfalls ein Romantiker in höherem Grade. Ich brauche nur an die unvergängliche Naturmalerei des vierten Rigoletto-Aktes, an den Zauber der ägyptischen Nacht im Nil-Akt der Aida, an die poetische Elfenzene im Falstaff zu erinnern.

So sehen wir, daß alles, was in der Musik stark und echt empfunden ist, zeitlos bleibt und auch heute lebendig wirkt. So z. B. die Musik des als Romantiker verschrienen Mendelssohn. Die wundervolle Sommernachtstraum-Musik schillert in all ihren Farben reizvoll wie nur je. Also: wenn irgendein musikalisches Werk seine Wirkung einbüßt, so liegt der Grund dafür keineswegs in seiner romantischen Anlage, sondern in irgendeiner Unvollkommenheit, die man ja auch in den Werken der größten Meister stets finden kann.

Auch in dem Publikum wächst die Neigung zu dem echt Künstlerischen, ich möchte sagen, zu den echten Dingen in der Musik. Durch abfällige Kritik wollte man der Romantik den Todesstoß versetzen, sie ist aber am Leben geblieben, weil das Herz des Menschen sich nicht ändert.



Helge Roswaenge,

Phot. Ortéga

der gefeierte Tenor der Berliner Staatsoper, sang in Salzburg den „Tamino“ (Zauberflöte), den „Belmonte“ (Entführung) und den „Hün“ in Webers Oberon. Der ausgezeichnete Künstler riß, besonders als „Hün“, die Festspielbesucher zu gewaltigen Beifallskundgebungen hin.

# Die Salzburger Festspiele

im Krisenjahr 1932 Von Dr. Erwin Kerber, Salzburg

In diesem Jahr finanzieller, wirtschaftlicher und politischer Welter-schütterung mag es als einbefreiendes verheißungsvolles Symptom gelten, daß sich das Institut der Salzburger Festspiele, in dem sich wenigstens auf dem Gebiet der Kunst, der Gedanke wahrer Europaverbundenheit leuchtend manifestiert, erfolgreich gegen alle Gefahren dieser bedrückenden Zeitenwende zu behaupten vermag. Wohl hört man, daß es auch in Salzburg manchen Kleingläubigen gab, der unter dem Eindruck der in so vielen Staaten

gegebenen Währungsschwierigkeiten und Devisennotverordnungen verlockt war, für eine Pause in der Alljahrsveranstaltung der Festspiele einzutreten. Diesen Mutlosen hielt die kluge Diplomatie der Festspielleitung die Frage entgegen: „Wozu gehört mehr Mut, zur Durchführung oder zur Absage der Festspiele?“ und siegte mit dieser Frage, indem sie Verantwortung gegen Verantwortung hielt. Siegte auf der ganzen Linie! Denn zielbewußt hat man auch der Verlockung widerstanden, den finanziellen Gefahren der Zeit-

lage dadurch zu begegnen, daß man die Vielfalt der Darbietungen und deren künstlerisches Niveau schmälerte. Ganz im Gegenteil! Salzburg sagt sich in großzügigem Verständnis für die tiefsten Voraussetzungen eines wahren internationalen „Festspiels“, daß nur das Beste eben noch gut genug sein kann, Herr über alle Schwierigkeiten zu werden und auch heuer wieder aus aller Herren Ländern Kunstfreunde ohne Zahl in Salzburg sich vereinen zu lassen, um in der beglückenden Atmosphäre dieser Stadt über der Weihe höchster künstlerischer Eindrücke die Sorgen des nüchternen Alltags zu vergessen, zutiefst im geistigen Sinne Erholung zu finden und sich an der trostreichen Erfahrung aufzurichten, daß wenigstens an dieser einen mit landschaftlicher Schönheit verschwenderisch begnadeten und von W. A. Mozarts Genius verkklärten Stätte der Gedanke einer Kultur-gemeinschaft der Menschheit noch blühendes Leben in sich trägt.

Was Namen und Ansehen trägt in der Künstlerwelt, sandte heuer seine besten Vertreter nach Salzburg. Richard Strauß u. Bruno Walter, Fritz Busch u. Clemens Krauß waren die Dirigenten der Opern. Der repräsentative Musiker Frankreichs, Philippe Gaubert, leitete eines der Festkonzerte der immer noch un-übertroffenen Wiener Philharmoniker. Als Regisseur des Schauspiels fungierte kein geringerer als Max Reinhardt, während für die Inszenierung der Opern Carl Ebert, Franz Ludwig Hörth, Carl Heinz Martin und Lothar Wallerstein gewonnen waren. Die Gestaltung des Bühnenbildes lag in den bewährten Händen von Künstlern wie Clemens Holzmeister, Cesar Klein, Wilhelm Reinking, Alfred Roller, Ludwig Sievert und Oskar Strnad. Die Mitwirkung namhafter Sänger war gesichert: Lotte Lehmann, Maria Müller, Sigrid Onégin, Gabrielle Ritter-Ciampi (Paris), Gertrud Rün-ger, Lotte Schöne, Viorica Ursuleac; Richard Mayr und Josef von Manowarda, Helge Roswaenge und Franz Völker, Karl Hammes und Wilhelm Rode. In den Festkonzerten wirkten mit: die bekannte Mozartsängerin Nelly Bächer (Prag), der in aller Welt gefeierte Geiger Jaques Thibaud (Paris) und die Pianisten Gabrielle Tambuyser (Brüssel) und Joseph Lhevinne (U.S.A.). Margarethe Wallmann, deren choreo-graphische Gestaltung des „Orpheus“



Der Stadtsaal des Festspielhauses in Salzburg

im Vorjahre eine künstlerische Sensation bedeutete, war mit ihrer Tanzgruppe auch heuer in Salzburg tätig. Hofmannsthals grandioser „Jedermann“ ging in völlig neuer Gestaltung auf dem herrlichen Domplatz in Szene. Die größten Meister der Tonkunst aller Zeiten kamen mit Ausnahme Richard Wagners, der Bayreuth vorbehalten bleiben muß, zu Gehör: von Glucks „Orpheus und Eurydike“ über Mozarts „Figaros Hochzeit“, „Entführung aus dem Serail“, „Cosi fan tutte“ und „Zauberflöte“. Beethovens „Fidelio“, Webers „Oberon“ zu Richard Strauß „Rosenkavalier“ und „Frau ohne Schatten“. Das



Aus den Salzburger Festspielen

Oben:  
„Zauberflöte“ mit Maria Gerhardt  
Bühnenbild: Professor Oskar Strnad

Nebstehend:  
„Jedermann“, am Domplatz  
(Auftreten des Todes)

Unten:  
Entwurf: Professor Cl. Holzmeister  
(Wien) zu „Fidelio“ (Hof)



Tanzmysterium „Jüngstes Gericht“ von Händel, Mozart-Serenaden der Philharmoniker unter Bernhard Paumgartner und Domkonzerte unter Joseph Meßner ergänzten ein Programm, wie es in diesem Jahre in solcher Reichhaltigkeit und doch solcher künstlerischer Geschlossenheit nur in Salzburg geboten wird.

Die Zuversicht, mit der die diesjährigen Salzburger Festspiele erfüllt waren, ist im Reiche des Geistes ein so schönes Symbol, daß jeder, dem das Miteinander der Völker dieser Erde Höheres gilt als das Gegeneinander, mit stärkster seelischer Befriedigung ihrer gedenken wird!

\* \* \*



# NEULAND DER TONKUNST

## Ein neues elektroakustisches Musikinstrument

Wir stehen am Anfang einer neuen Epoche in der Geschichte der Tonkunst. Wer sich dieser Tatsache noch nicht bewußt war, hätte von der diesjährigen großen Berliner Funkausstellung die Gewißheit mitgenommen, daß die gewaltigste Naturkraft, die Elektrizität, die unser Dasein völlig umgestaltet hat, nunmehr auch beginnt, die Musik zu revolutionieren. Gewiß ist die „elektrische Musik“ seit den Arbeiten Lee de Forests, Jörg Magers und Theremins nichts Neues mehr für uns. Aber die mit den bisher bekannten Apparaten erzeugten Töne sind einstimmig. Sie werden dadurch erzeugt, daß der „Spieler“ die rechte Hand einer kleinen Antenne des elektrischen Schwingungskreises nähert oder sie zurückzieht, während die linke Hand eine Spule dieses Schwingungskreises „reguliert“. Auf diese Weise werden Tonhöhe und Lautstärke der erzeugten Klänge bestimmt.

Der Frankfurter Pianist Bruno Hellberger hat nun gemeinsam mit einem Techniker Dr. P. Lertes von der Firma Schneider-Opel A.-G. in Frankfurt a. M. ein elektroakustisches Instrument geschaffen, an dem einzig und allein der Name nicht eben schön „klingt“. Es heißt nach den beiden Erfindern „Heller-tion“. Diesem Instrument — man kann in Wirklichkeit von einem „Instrument“ sprechen! — lag von Anfang an die Idee der Vielstimmigkeit zugrunde. Es sollte nach den Wünschen der Erbauer sämtliche für das Ohr hörbaren Zwischentöne enthalten und dadurch über die Grenzen des temperierten Systems hinausreichen. Die Erbauer sagen selbst über das neue Instrument: „Jeder Ton sollte beliebig lange klingen und in Tonhöhe, Tonstärke und Schwebung unabhängig von den anderen Stimmen mit einem einzelnen Finger beeinflussbar sein . . .“

Hellberger und Lertes haben ihre Absichten in der Tat verwirklicht. Das Instrument wird durch ein Manual bedient, das ein zehnstimmiges Spiel von einer Person ermöglicht; es kann für sich allein oder in Verbindung mit einem anderen Instrument, etwa mit einem Klavier, gespielt werden. Durch Variierung der Klangfarbe kann jedes Instrument, Cello, Flöte, Orgel, Posaune, Klarinette klanglich nachgeahmt werden, natürlich mit bisher nicht gekannter Lautstärke. Das Instrument ersetzt ein ganzes Orchester.

Es bietet Klänge von berückender Schönheit. Baßtuben erklingen in einer sonoren Tiefe und Gewalt, wie man das bisher nicht erlebt hat, Trompetentöne von einem Adel, Cellotöne von einer satten Fülle, Geigentöne von einer Lichtheit und Klarheit, die unserem Ohre völlig neu sind.

Die Perspektiven dieses neuen Instruments sind ganz unabsehbar. Auch wenn man sich noch so sehr gegen die Entthronung unserer bisher benutzten Musikinstrumente sträubt, wenn man sich aus Gefühl und liebgeordneter Gewohnheit dieser neuen Musik widersetzt, wenn man die gewaltigen Folgen für die reproduzierenden Musiker noch so tief beklagen mag — man tut gut, mit diesen umwälzenden Neuerungen ernstlich zu rechnen, besonders auch beim Theater, das ungeahnte musikalische Ausdrucksmöglichkeiten erhält.

Wir leben im Anbruch einer neuen Zeit und sind noch nicht in der Lage, die neuen klanglichen Ausdrucksmittel seelisch zu erfassen. Aber wir tun gut daran, mit allen Möglichkeiten und — Unmöglichkeiten auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik zu rechnen!

R. J.

\*

### Klingende Ornamente

Bei der Aufnahme eines Tonfilms werden die akustischen Schwingungen mittels elektrischer Impulse auf Grund eines komplizierten Wandlungsverfahrens umgesetzt in optische Eindrücke, die als Tonaufzeichnungen am Rande des Filmstreifens erscheinen, und die wiederum durch Zurückwandlung in Schall Töne und Klänge erzeugen.

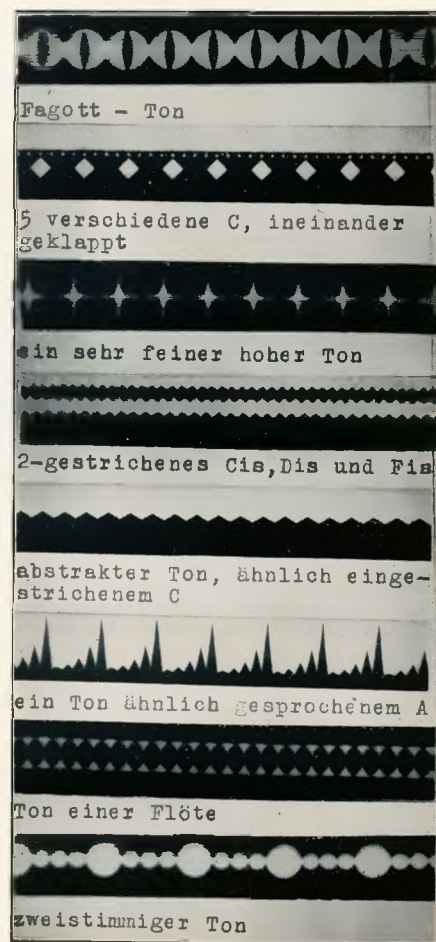
Das ist der normale Weg des Tonfilms.

Ein in Berlin lebender Forscher, Oskar Fischinger, dessen Film „Studien“ schon im Beiprogramm der Kinos erscheinen und die Ornamente in organischer Verbindung mit dem musikalischen Ausdruck zeigen, ist den umgekehrten Weg gegangen. Er hat Ornamente angefertigt und untersucht, wie diese nach der Umwandlung auf photoelektrischem Wege „klingen“. Es hat sich dabei herausgestellt, daß die Eigenart der Ornamente einen ebenso eigenartigen Ton und Klang zur Folge hat. Nach Fischingers

Auffassung, die zweifellos richtig ist, bestehen zwischen Ornament und Ton direkte Beziehungen. Ornament ist nichts anderes als gezeichnete Musik, und wir wissen, daß akustische Eindrücke und visuelle Wahrnehmungen nicht trennbar sind, wie überhaupt wahrscheinlich der ganze Komplex der Sinneswahrnehmungen eine Einheit bedeutet.

Die von Fischinger gezeichneten Ornamente ergeben einen ganz eigenartigen Klangcharakter, und die im folgenden aufgezeichnete Reihe von Ornamenten bietet hierfür einen Anhaltspunkt. Wenn Fischingers Ideen sich ausgereift und in die Praxis umgesetzt haben werden, dann wird die Grundlage des musikalischen Kunstschaffens völlig verlagert sein. Der Komponist der Zukunft wird dann

Klingende Ornamente



nämlich nicht mehr Noten schreiben, er wird vielmehr — Ornamente zeichnen, die in Klang bzw. Musik umgesetzt werden.

Auf jeden Fall wird man die interessanten Forschungen Fischingers mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen müssen. —s.

# Berliner Saisonbeginn

## Richard Tauber – Franz Schubert

im „Dreimäderlhaus“ bedeutete die Eröffnung der neuen Berliner Spielzeit. Über das „Dreimäderlhaus“ sind die Akten längst geschlossen. Das Publikum, auf das es ja letzten Endes immer ankommt, hat über Schubert gesiegt, haushoch gesiegt! Was wollen die schüchternen Proteste der Schubert-Leute gegen die 900 Aufführungen besagen?! Mit Richard Tauber auf der Szene geht auch der leiseste Protest noch im Meer der Gefühlstränen unter. Das bringt eben nur Richard Tauber fertig, der — nimmt alles nur in allem! — doch immer noch ein ganzer Kerl ist, ein Sänger von erlesenem Geschmack und vollendeter Kultur, ein Schauspieler von starker Gestaltungskraft und — Liebenswürdigkeit. Die Neueinstudierung im Rotterschen „Theater des Westens“ hatte Niveau. Der Regisseur R. Jess hat den sicheren Instinkt für das Bühnenwirksame, und der Kapellmeister Schönbaumsfeld holt aus der buntscheckigen Partitur heraus, was eben möglich ist. Im Schatten Richard Taubers singen und spielen durchaus erträglich Mimi Gyenes (Hannerl), besonders aber Heidi Fisler (Grisi), eine künstlerische Vollblutnatur, ferner sind Ludwig Stößel (Schöll) und Rosel Kurt als seine „Alte“, mit Nachdruck zu erwähnen und schließlich noch ein „zweiter“ Tenor namens Harry Payer, der mehr Figur als Stimme ins Treffen werfen kann.

## Katharina – Gitta

das ist die Gleichung, die in dem neuen Zugstück des „Theaters im Admiralspalast“ ohne jede arithmetische Schwierigkeit aufgeht. Es ist ein Wundersames um diese Frau, etwas Einzigartiges um diesen Menschen, der die Skala gegensätzlicher Empfindungen und künstlerischer Instinkte mit nachtwandlerischer Sicherheit beherrscht. Gitta Alpar, die die Titelrolle in der „Russischen Ballade“ Ludwig Her-



„Katharina“, eine russische Ballade von Ludwig Herzer und Ernst Steffan  
Theater im Admiralspalast, Berlin  
Hans Rehmann (Menschikoff), Gitta Alpar (Katharina), H. A. v. Schlettow (Zar Peter)

zers und Ernst Steffans verkörpert, singt, spielt und tanzt mit einer Leidenschaftlichkeit und menschlichen Inbrunst, daß Persönlichkeit und Rolle restlos ineinander verschmelzen. Hier ist die Alpar ganz und gar auf ihrem künstlerischen Schaffensgebiet. Hier ist sie die souveräne Herrscherin, die nicht nur in dem Zaren Peter und seinem Freund Menschikoff zwei starke Männer in ihren Bann schlägt sondern auch das Publikum, das nicht genug bekommen kann von dieser seltenen

Kunst, in der es eigentlich zu viel Leckerbissen auf einmal gibt. Um diese Sonne Gitta Alpar kreisen die Gestirne. Man muß mit Achtung Hans Rehmann nennen, der einen menschlich sympathischen Fürsten Menschikoff gibt, und man muß Hans Adalbert Schlettows vollendeter Schauspielkunst Erwähnung tun, der den Zaren Peter mit sicherer Charakterisierung zeichnet. Und schließlich muß man dem Komponisten Ernst Steffan Gerechtigkeit und Ehre widerfahren lassen, denn dieser Komponist ist gleichsam über seinen eigenen Schatten gesprungen, die weil er seine Absicht,

keine Operette zu schreiben, in die Tat umgesetzt hat.

Steffan hat hier wirklich so etwas wie eine neue Kunstform geschaffen, und dieses Stück mit Musik, das er als eine „Russische Ballade“ bezeichnet, birgt soviel wertvolle musikalische Anregungen und — trotz mancher Eigenwilligkeiten — soviel eigene schöpferische Kraft einer scharf abgegrenzten musikalischen Persönlichkeit, daß man der Entwicklung dieses Komponisten mit größtem Interesse folgen muß. — Die Premiere

war im übrigen ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges, das durch die Anwesenheit Reichskanzlers von Papen und des Reichswehrministers von Schleicher seine besondere Note erhielt. Die Herren werden aus den politischen Geschehnissen, die sich auf der Bühne abspielen, sicherlich manche Nutzenwendung gezogen haben . . . Aber ganz bestimmt werden sie die große Frage der Katharina: „Wer regiert die Welt?“ anders beantworten als Gitta — Katharina!

# Im Rampenlicht

**Erich Orthmann**, der frühere Generalmusikdirektor von Mannheim, ist an das Danziger Stadttheater verpflichtet worden.

**Maria Ivogün** wurde im Anschluß an ihre England-Tournee im Winter auch für Schweden, Dänemark, Holland, Schweiz, Oesterreich, Ungarn, Tschechoslowakei für eine Reihe Arien- und Liederabende deutscher Liederkomponisten verpflichtet.

Der Oberspielleiter des Magdeburger Stadttheaters, **Heinrich Altmann**, ist als Spielleiter an die Kölner Oper verpflichtet worden. Heinrich Altmann wird voraussichtlich als erste Arbeit die Oper „Friedemann Bach“ von Graener inszenieren.

**Fritz Kreisler als Operettenkomponist.** Wie aus Wien berichtet wird, soll die Weihnachtsneuheit des Theaters an der Wien die Operette „Sissy“ sein, deren Musik der berühmte Violinvirtuose Fritz Kreisler geschrieben hat. Das Buch stammt von dem Musikschriftsteller Prof. Dr. Ernst Decsey. Sissy war der Kose-name der jungen Kaiserin Elisabeth am Wiener Hof. Für die Darstellung der Sissy ist Paula Wessely in Aussicht genommen.

An die Pfalzoper Kaiserslautern wurden für die kommende Spielzeit folgende Künstler verpflichtet: für das Fach des Charakterbaritons Nothnagel, Bamberg, des seriösen Basses Wünzer, Bamberg, der ersten Altistin Völker, Freiburg, der zweiten Altistin Reuter, Nürnberg, für das Koloraturfach als Volontärin Schröder, Kaiserslautern. Ferner wurden verpflichtet als erster Kapellmeister Rudolf Moralt, München, und als Kapellmeister der Operette Musikdirektor Heinrich Geiger, der auch die Leitung des Opernchores übernehmen wird.

**Kapellmeister Werner Bitter**, der junge, vielversprechende Dirigent, der in den letzten Jahren an der Greifswalder Oper sehr erfolgreich als erster Kapellmeister tätig war, ist für die kommende Spielzeit in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater in Hagen i. W. verpflichtet worden.

**Neuer Theaterbau in Moskau.** Das alte Moskauer Theater, in dem Meyerhold bisher gespielt hat, soll durch ein neues ersetzt werden, für das die Pläne bereits genehmigt sind. Der Zuschauerraum soll gegen 2000, die Bühne 500 Personen aufnehmen. Neben künstlicher Beleuchtung wird das Theater auch Tageslicht haben. Eine besondere Neuerung wird darin bestehen, daß einige Bühnenkonstruktionen in den Zuschauerraum verlegt werden.

**Das Stadttheater in Zürich** eröffnet am 3. September die neue Spielzeit mit Meyerbeers „Prophet“, in dem Sigrid Onégin als Fides ihr Engagement in Zürich antreten wird.

**Egon Schmid**, der Leiter des Weißenburger Bergwaldtheaters, wurde als Intendant an das Schwarzburgische Landestheater in Rudolstadt berufen.

**Gerda von Hübbenet** wurde als Jugendlich-Dramatische ans Stadttheater Hagen verpflichtet.

**Ein französisches Bayreuth?** Mit einem Plan, der, wenn er Gestalt gewinnt, für das Musik- und Theaterleben Frankreichs von Bedeutung sein dürfte, ist, wie aus Paris berichtet wird, Paul Valéry, der bekannte französische Dichter, vor die Öffentlichkeit getreten. Er weist darauf hin, daß das wundervolle Opernhaus, das einen Teil des Versailler Schlosses bildet, seiner Vergessenheit und Vernachlässigung entrissen und seinem eigentlichen Zweck wieder zugeführt werden sollte. Dieser Theaterbau ist im Jahre 1755 von Gabriel begonnen und 20 Jahre später vollendet worden. Paul Valéry betont, daß man sich keinen geeigneteren Rahmen für die Musik Lullis, Glucks oder Rameaus, für die Stücke Racines oder Molières denken kann. Hier könnte leicht ein „französisches Bayreuth“ geschaffen werden.

**Richard Strauß' neuestes Werk** wird nun doch nicht die langerwartete „Arabella“ sein. Der Meister hat die Arbeit unterbrochen und sich einer Opera buffa zugewandt, deren Buch ihm Stephan Zweig geschrieben hat. Es ist — gleich Zweigs erfolgreichem „Volpone“ — wieder eine Nachdichtung nach dem altenglischen Dramatiker Ben Jonson: die Geschichte eines Mannes, der absolut keinen Lärm vertragen kann, ein für die musikalische Bearbeitung geradezu prädestiniertes Sujet.



**Maria Schuhmann**

gehört zu den charakteristischen Erscheinungen der deutschen Schauspielbühne. Diese vielseitige Künstlerin — ihr Rollenfach umfaßt die reife Salondame, die Heldenmutter und das komische Charakterfach — genießt in Essen, wo sie am Stadttheater wirkt, höchste Wertschätzung. Ihre Mutter Wolff im „Biberpelz“ und ihre Frau Vogl in Franks „Sturm im Wasserglas“ boten noch jüngst der Kritik Anlaß, die hohe künstlerische Kultur der Leistungen Maria Schuhmanns anzuerkennen und die starke Gestaltungskraft der Künstlerin uneingeschränkt zu betonen.

# UNSER TITELBILD

## CARL HARTMANN

Als mich im vorigen Jahre Pflicht und Drang in eine „Lohengrin“-Aufführung der Berliner Städtischen Oper führten, erlebte ich die vielleicht stärkste künstlerische Offenbarung meines Lebens: auf der Bühne stand ein Lohengrin, so ideal in Erscheinung, Stimme und Darstellung, von so unmittelbar menschlicher Ursprünglichkeit und Tiefe der Empfindung, daß meine ganze bisherige Vorstellung von dem lichten Ritter des Grals umgestürzt wurde. Der Lohengrin, der da sang, war nicht die mystische Gestalt, wie sie uns überliefert ist, wie sie in allzu betonter Objektivität mehr neben als in der Rolle steht, war nicht jene von lauter überirdischem Rittertum bis zum Rande angefüllte wohltemperierte Bühnenfigur voller Hoheit und Herbheit — das war ein Künstler-Mensch, der die Partie mit allen Fasern seines Herzens und den tiefsten Regungen der Seele erlebte und gestaltete, ein Lohengrin, dessen starke menschliche Linien jeden Zuhörer in ihren Bann zwangen.

Und mit dieser reckenhaften Erscheinung und einer durch ihre Ungezwungenheit und Natürlichkeit außerordentlich eindrucksvollen künstlerischen Gestaltung vermählte sich eine kraftvoll quellende Tenorstimme, hell leuchtend in der strahlenden Höhe, von warmem Wohlklang in der breitausladenden Mittellage und von sonorer Durchschlagskraft in der baritonale gefärbten Tiefe.

Dieser Lohengrin war Carl Hartmann, der sein Engagement an der Städtischen Oper angetreten hatte. Wie ein Meteor ist der Ruhm dieses

Sängers aufgestiegen am Himmel deutscher Bühnenkunst. Im Jahre 1928 stand Carl Hartmann, der Metallschleifer aus Solingen, zum ersten Male auf der Wuppertaler Bühne, als „Tannhäuser“, in dieser stimmlich, künstlerisch und darstellerisch gleich anspruchsvollen Partie.



CARL HARTMANN

Der vor kurzem verstorbene Düsseldorfer Gesangspädagoge Professor Richard Senff war sein Lehrer gewesen, der den kostbaren Naturschatz an gesanglichem Vermögen zu läutern und zu veredeln verstanden hatte.

In Elberfeld stand man damals diesem gesanglichen und schauspielerischen Phänomen mit einer aus Staunen und überschwänglicher Freude gemischten Fassungslosigkeit gegenüber — und ließ den gefeierten Sohn der Heimat nach Amerika ziehen, wo er mit der German Opera Company unter Leitung von Professor Max von Schillings Ruhm und Lorbeer erwarb. Von New York bis Los Angeles ging die Tournee, auf der Carl Hartmann fast alle Wagnerschen Helden sang. Die Kritiken der amerikanischen Presse spiegeln den Triumphzug wider, der Carl Hartmann durch die Städte Amerikas führte.

Einen besonders starken Eindruck hinterließen der Siegmund, die Siegfriede und der Tristan des hervorragenden Künstlers, der heute eine Zierde der Berliner Städtischen Oper und gleichzeitig auch ständiger Gast des Magdeburger Stadttheaters ist.

Sein Repertoire umschließt neben den Wagnerschen Helden, neben dem lichten und strahlenden Lohengrin, neben dem ernst angelegten Tannhäuser und dem männlich-eindrucksvollen Tristan, neben dem lebendig-unverbraudichten jungen Siegfried und dem kraftvoll gestalteten älteren Siegfried, neben dem vom Tode gezeichneten schmerzvoll-wehen Siegmund: den erwachsenen Pedro, den heldischen Radames, den scharf profilierten Samson und den überragend gesungenen Florestan sowie den dämonisch-triebhaften und zugleich lyrisch empfindungsreichen Othello, mit dem Hartmann seine künstlerische Tätigkeit in Magdeburg beginnt.

In der Neuinszenierung von Wagners „Siegfried“ in der Berliner Städtischen Oper, die im September dieses Jahres herauskommt, singt Carl Hartmann die Titelpartie, der man mit besonderem Interesse entgegenseht.

Wir freuen uns des Besitzes Carl Hartmanns, der auch ein ausgezeichnete Lieder- und Oratorien-Sänger ist und in der Reihe der großen deutschen Heldenentöne eine besonders markante Erscheinung darstellt. —s.

„Nana“ heißt eine neue Oper, die Manfred Gurlitt soeben vollendet hat. Das Buch nach Zolas Roman hat Max Brod verfaßt. Die Düsseldorfer Oper (Intendant Itt) hat das Werk zur Aufführung erworben.

Die Mailänder Scala steht vor einer neuen schweren Krise. Der Nachfolger Toscaninis, Generaldirektor Trentinaglia legte sein Amt nieder. Gleichzeitig mit ihm hat der Generalrat der Scala seinen Rücktritt erklärt.

Das Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelberg bereitet in Amsterdam ein Wagner-Fest gelegentlich des 50. Todestages des Meisters für den kommenden Februar vor.

## Ein Gedenktag:

# „Parsifal“ vor fünfzig Jahren

⟨Die Uraufführung von Richard Wagners Weihefestspiel in Bayreuth am 26. Juli 1882⟩

Keinen stolzeren und erhebenderen Tag hatte der Festspielhügel von Bayreuth als den 26. Juli 1882, da die Klänge des Weihefestspiels „Parsifal“ zum ersten Male ihre verklärende Gewalt auf eine andachtsvoll gestimmte Menge übten. Richard Wagners Glaube an das deutsche Volk und an die befreiende Kraft des Göttlichen hatte seinen tiefsten und ergreifendsten Ausdruck gefunden. Sieg der Seelenreinheit über die Wirrsale des Lebens, Überwindung der Widrigkeiten durch reine Liebe und Standhaftigkeit, Erlösung durch Leiden — das ist der Parsifal. Als die letzten Klänge des Weihefestspiels verhaucht waren und sich aus stummer Ergriffenheit die Stürme einer unbeschreiblichen Begeisterung lösten, hatte das vorher noch heiß umstrittene Werk des Meisters einen triumphalen Sieg errungen. Auch die Gegner von Wagners Kunst beugten sich einmütig vor der hinreißenden Gewalt seiner Musik. Einige Tage später, bei der letzten Aufführung, stand der Meister noch einmal am Pult des Orchesters. Den letzten Akt dirigierte er selbst — Abschied und Ausklang —. Ein halbes Jahr später riß ihm der Tod den Taktstock aus der Hand. Der „Parsifal“ war Krönung des Künstlerlebens, das einem ganzen Jahrhundert den Stempel aufgedrückt hatte.

Schon fünf Jahre vor der Uraufführung hatte Richard Wagner die Dichtung zu dem Musikdrama vollendet. Die Fertigstellung der Komposition zog sich längere Zeit hin, weil Geldsorgen, Enttäuschungen und mehrfache Reisen die Arbeit unterbrachen. Im Frühjahr 1877 war die Musik im Entwurf beendet. Teile des Werkes waren auch bereits fertig

instrumentiert, wie das Vorspiel, das der Meister am Weihnachtsabend 1878 vor zahlreichen Gästen in seinem Hause durch die Meininger Hofkapelle aufführen ließ. Die Instrumentation des ganzen Werkes wurde erst im Januar 1882 fertig. Wiederholte Erkrankungen zwangen Wagner öfter, die Arbeit auszusetzen. In der milderen Luft von Neapel, Venedig und Palermo suchte er Heilung. Große Sorgen bereitete

Ludwig stellte in großzügigster Weise die Orchester- und Chorkräfte des Münchener Hoftheaters unter der Leitung Hermann Levis und Franz Fischers für die Aufführung zur Verfügung. Die Solisten wurden, wie schon bei den ersten Festspielen, von verschiedenen Opernbühnen nach Bayreuth berufen. Die „Blumenmädchen“, deren Anmut besonders gerühmt wurde, wurden von Professor Heinrich Porges, dem „Blumenvater“, wie ihn Wagner nannte, einstudiert. Mit der Ausführung der Dekorationen war der russische Maler Joukowsky betraut worden, den der Meister in Neapel kennengelernt hatte. Ihm zur Seite standen die Gebrüder Brückner und der Regisseur Karl Brand, der die großen Anforderungen, die das Werk in bühnentechnischer und maschineller Hinsicht stellte, glänzend zu bewältigen verstand. Dreh- und Schiebebühnen kannte man vor fünfzig Jahren noch nicht. Es war eine sensationelle Leistung, wie die Gralsburg



Die Uraufführung des „Parsifal“  
im Bayreuther Festspielhaus vor fünfzig Jahren, am 26. Juli 1882  
Szenenbild 1. Akt: Gurnemanz führt Parsifal nach der Gralsburg  
(Aus dem Reuter-Wagner-Museum in Eisenach)

ihm die Durchführung der Festspiele. Der erste Bayreuther Versuch im Jahre 1876 hatte trotz großer künstlerischer Erfolge mit einem Fehlbetrag geendet. Richard Wagner mußte sich schweren Herzens zu einer Konzertreise nach London entschließen, um die Mittel zur Deckung aufzubringen. Um die Aufführung des „Parsifal“ sicherzustellen, rief der Meistereinen „Patronats“-Verein ins Leben, dessen Protektorat sein Freund und Förderer König Ludwig von Bayern übernahm. Die beiden ersten Aufführungen des Festspiels wurden nur von den „Patronen“ veranstaltet.

Erst im Frühjahr 1882, kurz vor Beginn der Probenarbeit, traf der Meister in Bayreuth ein. König

sich bei offener Szene in Klingsors Zaubergarten mit bunten, riesenhaften Blumen und Bäumen verwandelte, wie der Zaubergarten wieder verschwand und die Blumen verdorrten. Ebenso bestaunt wurde das Glühen der Gralschale, das mit der damals noch neuen Siemens'schen Glühlampe bewerkstelligt wurde. Nach dem plötzlichen Tode von Karl Brand übernahm dessen Sohn Fritz mit gleicher Meisterschaft die Regie. Schwierigkeiten ergaben sich in letzter Stunde aus dem zeitlichen Zusammenstimmen von Musik und Dekorationswechsel. Schweren Herzens mußte sich Richard Wagner an einigen Stellen zu Streichungen und Änderungen bereit finden.

Der ersten öffentlichen Aufführung am 26. Juli 1882 ging ein großes Bankett auf dem Festspielhügel voraus, an dem sämtliche Mitwirkenden und gegen 800 Ehrengäste aus aller Herren Ländern teilnahmen. Bayreuth war damals noch mehr als heute Anziehungspunkt für alle Musikfreunde der ganzen Welt. Freunde und Gegner kämpften leidenschaftlich um das große Werk des Meisters, das in so neuartiger und genialer Weise Musik, Dichtkunst und Schauspielkunst zu dem deutschen Gesamtkunstwerk zusammenfaßte. Besonders groß war die Zahl der Besucher aus England. Viele französische Musiker und eine ganze Legion von Berichterstattem waren gekommen. Unter den Besuchern bemerkte man die charakteristische Gestalt von Wagners Schwiegervater Franz Liszt, die Wiener Kritiker Speidel und Hanslick, die Berliner Karl Frenzel und Paul Lindau, dann den Grafen Wilhelm Bismarck, den Nibelungen-sänger Karl Niemann, die Herzogin von Edinburgh und die Großfürstin Wladimir von Rußland. Das Fernbleiben des Königs Ludwig von Bayern, der das Festspiel in München

sehen wollte, betrückte Richard Wagner sehr.

\*

Die Aufführung begann um 4 Uhr nachmittags. Von Akt zu Akt steigerte sich die Ergriffenheit der Zuhörer. Parsifals Prüfungsweg übte in der verklärenden Musik des Spiels einen tieferegreifenden Zauber von religiöser Weihe aus. Das 110köpfige Orchester mit den namhaftesten Instrumentalvirtuosen gab unter Levis Leitung den feinsten Schattierungen der Musik vollendeten Ausdruck. Die Darsteller lebten mit voller Hingabe in ihren Rollen. Hermann Winkelmann als Parsifal, Amalie Materna als Kundry

waren ebenso hinreißend wie der Klingsor von Karl Will, der Amfortas Theodor Reichmanns und Emil Scarias Gurnemanz. Sie alle waren Sänger von großem Ruf.

Schon nach dem ersten Akt stand das Publikum unter dem Eindruck eines ungewöhnlichen Erlebnisses. Man zögerte mit dem Beifall, weil man nicht wußte, ob zu diesem Kunstwerk die übliche Form des Beifalls paßte. Erst nach langem Schweigen brach sich der Beifall gewaltig Bahn. Nach dem zweiten Aufzug wiederholten sich die Ausbrüche der Begeisterung. Nach langem Zögern trat Wagner an die Logenbrüstung und sprach Worte des Dankes für sich und die Künstler. Nach dem letzten Fallen des Vorhangs verharrete das Publikum schweigend minutenlang auf den Plätzen, ehe sich aus der Ergriffenheit der Beifall mit elementarer Gewalt löste. Noch einmal mußte der Meister das Wort ergreifen, um in tiefer Bewegung zu danken.

Bayreuth wurde die Geburtsstätte für das deutsche Musikdrama und das heilige Erbe des großen Meisters.

I. Lachmann, Berlin.



Hermann Winkelmann als Parsifal und Amalie Materna als Kundry bei der Uraufführung. (Aus dem Reuter-Wagner-Museum, Eisenach)

Die Württembergischen Landestheater (Stuttgart) bereiten zum 50. Todestag Richard Wagners für das Jahr 1955 die sämtlichen Bühnenwerke des Meisters in chronologischer Reihenfolge vor.

Das Opernhaus Hannover beginnt die Spielzeit am 1. September mit einer Neueinstudierung von Wagners „Rienzi“. Neu verpflichtet wurden Eva Hollpach, Hilde Oldenburg und Gustav Wünsche.

Kammersänger Ivar F. Andréen, der Bassist der Städtischen Oper Berlin, hat eine große Nordlandtournee in den Skandinavischen Ländern absolviert. Bei dieser Gelegenheit erhielt er von dem König von Norwegen die große Goldmedaille des Königreichs Norwegen.

Das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg hat Frantisek Langers neue Komödie „Engel unter uns“ und das Lustspiel „Der ehrliche Finder erhält...?“ von Aladar Laszlo zur alleinigen Uraufführung erworben. Die neue Spielzeit wurde am 15. August mit einer Festvorstellung von Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ eröffnet.

Ehrung eines Dresdener Komponisten. Zur Ehrung des bekannten 71 Jahre alten Dresdener Komponisten Professor Heinrich Platzbecker, unseres langjährigen geschätzten Mitarbeiters, hat sich in Dresden eine Gesellschaft gebildet, die Mittel beschaffen will, um dem greisen Künstler die Möglichkeit des freien Schaffens und Gestaltens an seinem Lebensabend zu geben. Der Gesellschaft gehören u. a. an:

Generalmusikdirektor Busch, Generalintendant Dr. Reucker, der frühere Ministerpräsident Heldt, Professor Julius Ferdinand Wolf, Polizeipräsident Dr. Palitzsch, Dresden.

Das Metropolitan Opera House eröffnete die neue Saison 1952/53 am 21. November. Folgende Werke sind in Aussicht genommen: „Emperor Jones“, Oper von Louis Gruenberg, „Elektra“ von Richard Strauß, „Il Signor Bruschino“ von Gioachino Rossini, „Die verkaufte Braut“ von Smetana, „L'Amore dei Tre Re“ von Italo Montemezzi, „Manon Lescaut“ von Puccini. Verpflichtet wurden Frida Leider, Helen Gleason, Rose Bampton, Tito Schipa, Richard Crooks, Gustaf de Loor, Ristard Bonelli und Ludwig Hofmann.

# Zoppoter Waldfestspiele 1932

Kein Windhauch weht. Ein Stern leuchtet auf, funkelt durch die langsam emporsteigende Nacht. Fledermäuse schwirren. Ein Vogel, aufgeschreckt durch das Ungewohnte, was sich in seinem stillen Waldbezirk ereignet, ruft. Stimmung ist alles. Und waldlicher Friede.

Von Karl Tutein mit straff konzentrierter Kraft und ruhig, fast sachlich überlegener Sicherheit geleitet, klingt das kurze Vorspiel zu d'Alberts „Tiefeland“ durch den feiernden Abend.

Ich hatte von vornherein schwere Bedenken gegen die Wahl dieser Oper für die Waldfestspiele. Sie sind bestätigt worden. Die große Natur will die große Kunst. Gegen die kleine lehnt sie sich auf. Rauschende Bäume, leuchtende Sterne, dunkelnde Waldesgründe und leidenschaftliche Theatralik schließen kein Bündnis.

Und doch wurden diese Bedenken auf Augenblicke in die Flucht geschlagen. Und das ist das Lob, das man der Regie von Hermann Merz spenden kann. Ihm und seiner sorgsam ausgewählten Künstlerschar. Die ersten Sänger Deutschlands hatte ersich verschrieben: Den Pedro sangen abwechselnd Gotthelf Pistor und Fritz Wolff. Beide gesanglich hervorragend, in der Auffassung (wenn bei einem Theaterhelden überhaupt von wesentlichen Auffassungen geredet werden kann) verschieden und doch übereinstimmend: erdverwandt, von verhaltener Kraft, tiefschlummernder Leidenschaft, sodaß der schwerglaubhafte Mensch glaubhaft wurde. Die Marta sang am ersten Abend Elisabeth Ohms, am zweiten mit ihrer großen Kunst und ihrer ganzen Seele die Bindernagel. Baklanoff war Sebastiano. Gut noch Ludwig Hoffmanns Tommaso, Victor Hospachs Knecht Marruccio, Gertrud Geyersbachs führende Magd und Fritz Kurt Wehners Nando.

Lohengrin. Die drei Fanfarenstöße. Das Stimmen und Streichen der Instrumente schwirrt durch die Luft. Schweigend liegt der Wald. Elmendorff dirigiert.

Und Hermann Merz, der Intendant der Zoppoter Waldfestspiele, arbeitet mit ihm Hand in Hand. An seiner Lohengrin-Inszenierung an derselben Stelle hatte ich vor 6 Jahren durchaus berechtigte Ausstellungen



„Lohengrin“ in der Zoppoter Waldoper 1932  
Regie: Hermann Merz. Dir.: Carl Elmendorff

zu machen. Diesmal freue ich mich, ein einziges Gratulor sagen zu dürfen.

Schlicht und durch seine Einfachheit packend das erste Bild: König Heinrich unter dem weitschattenden Baum. Um ihn seine Edlen und Mannen. Alles in erdhaft natürlicher, durch Waldesodem und Bäume-rauschen feierlich verstärkter Anordnung. Eindrucksvoll, haftend das Nahen Elsas von den Waldhängen hinab mit der silberschimmernden Wolke ihrer Jungfrauen, dem unübersehbar sich anschließenden Zuge ihres Gefolges.

Plastisch gelungen, von trutziger Kraft und Größe der Aufbau des zweiten Aktes: Die in den dunkelblauenden Abendhimmel hineintrotzenden, blaßschimmernden Zinnen der hochragenden Burg. Die Nachtszene zwischen Telramund und

Ortrud. Der Eingang zum Dome. Das zögernde Erwachen des Morgens. Der Kirchgang.

Und nun die Darstellung. Obenan die Elsa der Lotte Lehmann in ihrem Liebreiz, ihrer tiefen Innerlichkeit und der in unvergleichlichem Wohlklang erstrahlenden Stimme. Fügt man hinzu, daß Gotthelf Pistor und Fritz Wolff abwechselnd den Lohengrin sangen und, so wesensverschieden sie in Gestalt, Erscheinung und Auffassung ihrer Rolle, beide in ihrer Art und ihrem Gesang Künstler von Klasse sind, daß Max Roth und Herbert Janssen den Telramund, die Arndt-Ober und Bindernagel die Ortrud, Ludwig Hoffmann den König, Adolph Schöpflin und Victor Hospach den Heerrufer singen, so erübrigt sich Anerkennung und Lob.

A. Brausewetter.

## DER TONFILM

### „Quick“, der neue Ufa-Film

Das alte „Bajazzo“-Motiv wird aus der Rumpelkammer hervorgeholt und mit einer merkwürdigen Abwandlung wie ein entscheidender Akkord in den Mittelpunkt der Handlung dieses neuen Films gerückt. Hans Albers spielt den Bajazzo-Quick (man ist versucht, hinzuzufügen: „Grock“) mit dem Januskopf, wie daseben nur Hans Albers fertigbringt. Aber die Filmleute wandeln ebenso seltsame Wege wie die Frauen, wenn sie verliebt sind, und in diesen Clown „Quick“ mit seiner Fratze verliebt sich eine kapriziöse

kleine Frau, die von Lilian Harvey entzückend gespielt wird. Den Hans Albers in natura aber, d. h. den „Quick“ in Zivil, der — so sollte man meinen — nicht weniger liebenswert ist, weist sie schnöde von sich. Da kann man halt nichts machen. . . . Aber sie kriegen sich schließlich doch, was ja die Hauptsache ist. Und im übrigen ist der Film höchst unterhaltend, dank der vortrefflichen Regie Siodmaks und dank einer erstklassigen Besetzung auch in den Nebenrollen, in denen Schauspieler wie Paul Hörbiger, Willi Stettner und Käthe Haack u. a. m. beschäftigt sind.

### „Eine Stunde mit Dir“

heißt eigentlich „Die Ehe im Kreise“, unter welchem Titel man vor undenklichen Zeiten (als es nämlich noch keinen Tonfilm gab) ein charmantes französisches Stück sah. Für Ernst Lubitsch war dieser Vorwurf gewissermaßen ein gefundenes Fressen. Der neue Tonfilm spiegelt die ganze große Kunst dieses mit immer neuen Einfällen und unerschöpflichen Anregungen arbeitenden Regisseurs wider. Die Handlung, die nichts Außergewöhnliches bringt (das Liebesspiel zweier Frauen mit einem Mann), wird durch diese exzeptionelle Kunst der Regie auf ein Niveau gebracht, daß die Dichter sich selbst wohl nie erträumt haben. Lubitschs Kunst ist so zwingend, seine Originalität so außer aller Frage, daß man diesen Film der Paramount-Produktion schon um der Regie willen sehen muß. Dazu kommen hervorragende Schauspieler. An der Spitze Maurice Chevalier. Dieser charmante

Schwerenöter verhilft jedem Film zum Erfolge. Seine ebenbürtigen Partnerinnen sind Jeanette MacDonald und Genevieve Tobin. Die Musik ist von keinem Geringeren als Oskar Straus.

### „Das Millionentestament“

ein Engels & Schmidt-Tonfilm, ist die Quelle eines gewaltigen Stromes von Humor. Der an sich nicht mehr neue Stoff, in dessen Mittelpunkt das Testament eines übergeschnappten Amerikaners steht, ist von dem Autor Erich Philippi zu einem Schwank verarbeitet worden, dessen oft mehr als eindeutige Derbheiten durch Gerhard Dammann mit noch größerer Deutlichkeit aufgetischt werden. Weniger wäre hier — mehr. Der Regisseur Erich Engels hat aber auf jeden Fall sehr viel Laune und Witz als Würze in dieses Filmgericht gegeben, das dem Publikum außerordentlich gut schmeckt. Johannes Riemann und Charlotte Ander

sind die ausgesprochenen Helden der Geschichte, und sie beweisen, daß man auch mit dezenten Mitteln große Wirkungen erzielen kann. Wenn man hinzufügt, daß Julius Falkenstein, Karl Etlinger und Eugen Rex bei dieser lustigen Angelegenheit mittun, so kann man sich ungefähr ein Bild von der Fidelitas machen, die im „Millionentestament“ aufgezogen wird.

### „Teilnehmer antwortet nicht“

ein Elite-Tonfilm, ist ein Kriminalfilm nach der Idee des „Hexers“, ein ebenso wirksamer, wie dramatisch-technisch gut gelungener Film mit starker Wirkung. Allerdings haben Rudolf Katscher und Mark Sorkin den Autoren Egon und Otto Eis durch die äußerst geschickte Regie einen großen Dienst erwiesen. Und da vor allem Gustaf Gründgens ein Gentleman-Einbrecher von Format ist, da ferner Gustav Dießl als sein vorzüglicher



Hilde Hildebrand, Georg Alexander, Charlotte Ander  
in der musikalischen Tonfilmkomödie „Liebe, Scherz und — Ernst“  
nach Oskar Wildes „Bunbury“. (Aus dem Nostrafilm der Messtro.) Regie führt Franz Wenzler.

Gegenspieler, da Oskar Sima, der Spezialist für Detektive, und da schließlich Dorothea Wieck als Charakterliebhaberin mit persönlichster Note ein sehr fein abgerundetes Ensemble bilden, so bestand dieser Film erfolgreich die Premierenprüfung.

**„Das schöne Abenteuer“,**

ein Ufa-Tonfilm, muß man nicht in erster Linie wegen des Abenteuers,

sondern wegen der Adele Sandrock sehen, deren Schauspielkunst eine so seltsam-seltene Melancholie ausstrahlt, eine so feine Klugheit und Distinktion, daß alle jungen Schauspielerinnen bei dieser großen Künstlerin in die Schule gehen sollten. Das „schöne Abenteuer“ ist eine niedliche Ausreißergeschichte, und ein kleines Mädels, das 5 Minuten vor der Hochzeit den ahnungslosen glücklichen Bräutigam im Stich läßt,

ist die Heldin der Geschichte. Käthe von Nagy verkörpert mit viel Anmut und Charme die Rolle der jungen Ausreißerin. Ihre Jugendliebe Wolf Albach-Retty ist der 100prozentige „süße Junge“, Ida Wüst, Hilde Hildebrand und Otto Wallburg (der übriggebliebene Bräutigam) sind die hervorragenden Mitwirkenden dieses von Reinhold Schünzel mit Schwung aufgelegten unterhaltenden Films.

Ruth Albu (Berlin) ist für die kommende Spielzeit an die Vereinigten Theater in Breslau verpflichtet worden.

**Die erste Burgtheater-Premiere der neuen Saison.** Als erste Novität der neuen Spielzeit bringt das Wiener Burgtheater das Stück „Schuster Hitt“ von Hermann Heinz Ortner zur Uraufführung. Die Premiere ist am 16. September. Die Titelrolle wird Ewald Baiser spielen, in der weiblichen Hauptrolle tritt Maria Eis ihr Engagement am Wiener Burgtheater an. Regie führt Franz Herterich. Die Kostüme und Dekorationen entwirft Erwin Lang.

„Mein Frisör“ heißt eine Komödie, die mit Fritz Schulz in der Hauptrolle im Berliner „Renaissancetheater“ nach Ablauf des „Ganovenhede“-Gastspiels herauskommen wird.

Eine Schule für Film-Kritiker will in Hamburg die Ufa einrichten.

Blandine Ebinger wurde für eine Hauptrolle des neuen Majestic-Films der Ufa „Kampf“ verpflichtet. Der Film wird unter der künstlerischen Oberleitung von Haro van Peski hergestellt. Regie: Erich Schönfelder. Manuskript: Dr. M. Wallner und Franz Roswalt. Musik: Marc Roland.

Dorothea Wieck spielt in dem Aafa-Film „Theodor Körner“ die Rolle der Toni Adamberger.

Martha Eggerth spielt die Hauptrolle in der englischen Version des Aafa-Tonfilms „Es war einmal ein Walzer“.

Der Schauspieler Karl Götz ist gestorben. Götz, der auch in der letzten Zeit noch in Berlin und in Wien aufgetreten ist, war einer der besten Chargendarsteller. Er ist fast siebzig Jahre alt geworden.

„Geschichte Max Reinhardts und seines Theaters.“ Zu Max Reinhardts 60. Geburtstag im nächsten Jahre ist eine „Geschichte Max Reinhardts und seines Theaters“ von Arthur Kahane in Vorbereitung.

Das Programm Cochrans, das dem ganzen Londoner Theaterleben Akzent verleiht, sieht für diesen Winter drei Aufführungen vor: eine große musikalische Revue von Frederic Lonsdale, die den Titel „Text und Musik“ führt; einen neubearbeiteten Offenbach, voraussichtlich die „Brigante“, für den Cochran Max Reinhardt zu gewinnen hofft; und — in großer neuartiger Aufmachung mit Musik und Ballett — Shakespeares „Wintermärchen“.

Max Reinhardt filmt. Aus Hollywood kommt die Meldung, daß Reinhardt, der bis jetzt dem Filmatelier ferngeblieben ist, nunmehr für Warner Brothers Vollmüllers „Mirakel“ drehen wird.

**T**anzschule  
**Hansen-Sauvage**  
 Kurse · Einzelstunden · Bewegungs-Training  
 während des **ganzen Jahres**  
 Eigene Räume **Charlbg., Berlin, Str. 49**  
 C 4 Wilhelm Nr. 6894

**Zurückgenommene Herren-, Speise-, Schlafzim.**

auch fabrikneue,  
 sowie große Posten  
 Stühle und Tische ■ **spottbillig** ■

Überzeugen Sie sich bitte selbst!

**F. Schoenfeldt, Berlin W, Potsdamer Str. 90**



**„Progress-Special“**  
 ein wundervoller Staubsauger, der mit seinem eleganten Bakelitegehäuse eine Zierde für den Haushalt ist, arbeitet ruhig, kaum hörbar, verursacht kein Geräusch mehr — radiostörungsfrei — und gewährleistet bei bequemster Handhabung eine gründliche Reinigung der Wohnräume

**Eine enorme Hilfe für die Hausfrau**  
 RM. 180.— und in Ausführungen zu RM. 90.—, 120.—, 150.—

In jedem Fachgeschäft erhältlich. Bezugsquellen und Prospekte durch  
**Mauz & Pfeiffer, Fabriklager Berlin W 62, Lutherstraße 34**  
 Telefon B5/Barbarossa 2272/3

# Kritiken= Sammel=Album

zum Einkleben der Pressestimmen  
und wichtiger Notizen.

Das Album (in Größe 23 x 31 cm) ist vornehm in  
Ganzleinen gebunden, mit Goldprägung versehen  
und enthält 64 Seiten eines leichten, schreibfähigen  
Kartons. Der Rücken ist durch Fälze ausgelegt.  
Preis des Albums jetzt nur 3.— RM. (Porto im  
Inland —.40 RM., Ausland —.80 RM.)

# Künstler= Almanach 1931

Von dieser Ausgabe sind noch einige Exemplare am  
Lager, die wir zum herabgesetzten Preis von  
3.— RM. abgeben. (Porto für Inland —.40 RM., für  
Ausland 1.— RM.)

# Theater und Film

Verlagsgesellschaft m. b. H.  
Berlin W 50, Spichernstraße Nr. 20  
Postscheck-Konto: Berlin Nr. 1177 64

Nach dem Theater

**KUTSCHERA**  
BISMARCKSTRASSE 109  
(Am Schillertheater)

Theater-Soupers  
RM. 2.— und 2.50

Das schönste Café-Restaurant Charlottenburgs

## » Bühnennachweis «

(„Paritätischer Stellennachweis der deutschen Bühnen  
G. m. b. H.“) Berlin W 9, Potsdamer Straße 4  
Telefon: Sammelnummer BZLützow 8531 Abtlg. Tonfilm Lützow 3318/19  
Telegrammadr.: Bühnennachweis Berlin Postscheck-Konto Berlin 4839

Geschäftsführer: Wilhelm v. Holthoff · Hans Nerking

Verwaltung: Prokurist Arthur Mayer

Kartothek und Registratur: Ernst Kühnly

Disponenten: Berthold Auerbach (Schauspiel) · Alex Bäuml (Tonfilm)  
Max Bertuch (Operette und singende Schauspielvächer) · Oskar  
Ebelsbacher (Abtlg. Groß-Berlin und Tonfilm) · Alfred Felden (Abtlg.  
Gastspiel) · Arthur Hirsch (Abtlg. Tonfilm und Ausland) · Dr. E. Kosch-  
mieder (Techn. u. Verwaltungspersonal, Statistik und Pressestelle)  
André Mertens (Abtlg. Oper Inland und Ausland) · Hugo Miklas  
(Operette) · Otto Rothe (Oper) · Erich Simon (Abtlg. Oper Ausland  
und Inland) · Richard Schultze (Schauspiel) · Victor Wahle (Schaus-  
piel) · Hans Willken (Oper)

Vermittlungsstelle München, Neuturmstraße 1, IV. Tel.: 23200.  
Kurt Hartl (Oper, Operette, Schauspiel).

Vermittlungsstelle Mainz, Schillerplatz 3, I. Tel.: Münsterplatz 32 490  
Jakob Löwenstein (Oper, Operette, Schauspiel)

# Forpado 15



## Die moderne Kleinschreibmaschine

bietet mehr Vorteile für weniger Geld. In Material  
und Konstruktion gleich vollkommen, besteht  
sie vor der strengsten Kritik. In spielend leichter,  
fast geräuschloser Arbeit erhalten Sie ge-  
stochen klar geschriebene Originale und zahl-  
reiche tadellos saubere Durchschriften. Die  
neue Segment-Umschaltung macht das Schrei-  
ben zum Vergnügen. Ein leichter Fingerdruck  
bringt die Großbuchstaben in Zeilenhöhe, das  
lästige Wippen des Wagens fällt fort, das Schreib-  
geräusch ist erhebl. herabgemindert. Sie kostet

**nur 198.— Reichsmark**

Eine Kleinschreibmaschine in gleicher Voll-  
kommenheit wurde Ihnen für diesen Preis

## Noch nie geboten!

Verlangen Sie die illustrierte Druckschrift Nr.  
693 oder kostenlose Vorführung. Unser Teilzah-  
lungssystem erleichtert Ihnen die Anschaffung

G e n e r a l v e r t r e t e r

# Gebr. Weinitzschke

**Berlin SW 19, Seydelstraße 3**

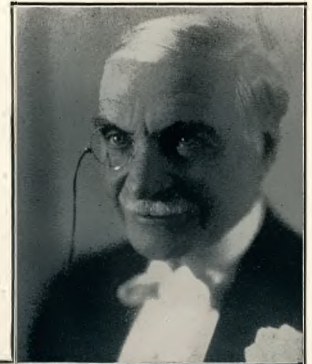
Fernruf: Sammelnummer A 6 Merkur 4490

# KÜNSTLER-ALMANACH 1932

DAS HANDBUCH FÜR BÜHNE, KONZERT, FILM UND FUNK

Ein interessantes Nachschlagewerk für alle Theater-, Musik- und Tonfilmfreunde

Über 400 Künstlerbilder: Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Dirigenten, Regisseure, Bühnenbildner, Architekten. Mit Adressen- und Telefon-Verzeichnis.



Ca. 500 Seiten stark / Auf bestem Kunstdruckpapier hergestellt / Größe 15x23



Der Preis des Werkes beträgt, elegant in Ganzleinen gebunden, RM. 6.- (Porto für Inland -.40, für Ausland 1.-)



Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom Verlage

Theater und Film  
Verlagsgesellschaft m. b. H.  
Berlin W 50  
Spichernstraße 20