

# STADTTHEATER STETTIN

16. HEFT

21. APRIL 1934



## WILHELM KEMPPF

Geboren am 25. November 1895, stammt aus einer alten Musikerfamilie; sein Großvater war Organist, sein Vater wirkt noch heute als Musikdirektor, Kantor und Organist in Potsdam. Bereits im Alter von neun Jahren spielte er das „Wohltemperierte Klavier“ mit erstaunlicher Überlegenheit und gewann dadurch Robert Kahn und Heinrich Barth, die Professoren der Berliner Hochschule, zu Lehrern. Nachdem ihm beide Mendelssohnpreise für Klavier und Komposition zugefallen waren, begann er als Zwanzigjähriger seine Künstlerlaufbahn, machte sich schnell als Bach- und Beethovenspieler bekannt und erregte speziell durch seine freien Improvisationen allgemeines Aufsehen. Besondere Erfolge errang er in den skandinavischen Ländern; der König von Schweden verlieh ihm u. a. den Orden „Artibus et litteris“. Nach vielen Konzertreisen durch ganz Europa nahm er 1924 die Berufung als Nachfolger von Max Pauer zum Direktor der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart an. Er wirkte dort fünf Jahre als Pädagoge, leitete eine Meisterklasse für Klavierspiel und bewährte sich auch als glänzender Organisator. Im Jahre 1929 legte er diese Stellung nieder, um fortan als freier Künstler seinen wachsenden Konzertverpflichtungen nachkommen zu können. Als Komponist fand Kempff ebenfalls steigende Anerkennung. Außer zahlreichen Kammermusikwerken, Liedern, Klavierstücken schrieb er zwei Sinfonien (die zweite von Furtwängler im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt), drei Opern, mehrere Klavierkonzerte und ein Violinkonzert. Die Preußische Akademie der Künste wählte ihn 1932 zu ihrem ordentlichen Mitglied.

## FAMILIE GOZZI

Der junge Graf Carlo Gozzi (aus dem später der berühmte Dichter der „dramatischen Märchen“ und Erneuerer der italienischen Bühne werden sollte), ist soeben aus Dalmatien mit seinem Freund Innocente ins Elternhaus zurückgekehrt, fest entschlossen, die Königin seines Herzens, die junge Venezianerin Maria zu heiraten oder gewaltsam aus den sie bedrückenden Banden der Klosterschule zu befreien.

Im Hause Gozzi gibt es zwei chronisch gewordene Krankheiten: Dichten und Schuldenmachen. Augenblicklich hat das gesamte Inventar des Palazzo Gozzi dran glauben müssen. Nur die Dichtkunst, die von allen Familienmitgliedern mit gleichem Fanatismus, aber ungleicher Begabung exekutiert wird, kann aushelfen. Mit Hilfe einer von der schönen und einflußreichen Procuratessa Tron bestellten Komödie, die von den Familienmitgliedern gedichtet und gespielt werden soll, hofft Luisa, Carlos energische Schwägerin, sich und die Familie zu sanieren, gleichzeitig soll Carlo auf ihr Betreiben Julia, eine reiche Erbin, heiraten. Die Procuratessa bestimmt ihr Mündel Maria (Carlos heimliche Geliebte) dazu, bei der bevorstehenden Aufführung der Komödie mitzuwirken. Als Maria die Heiratspläne Luisas erfährt, weigert sie sich, mitzuspielen und zieht sich so den Zorn ihrer hohen Patin zu. Nur mit Mühe vermag Innocente, der für die strahlend schöne Procuratessa Feuer gefangen hat, Maria umzustimmen und die vielfältigen Intrigen Luisas zu durchkreuzen. Zu diesem Zweck nimmt er eine Einladung Luisas zu einem Stelldichein auf dem Canale an (als verabredetes Zeichen wird das die ganze Oper beherrschende Lied des Gondoliere: „Gebt der Liebe süße Hoffnung“ vereinbart), das aber durch den plötzlichen Besuch der Gläubiger und der Arkadier für Luisa ins Wasser fällt.

Carlos Vorschlag, statt schwülstiger Dramen — eine Spezialität Gasparos, des älteren Bruders — eine volkstümliche Harlekinade aufzuführen, findet den Beifall der Procuratessa. Sie wählt unter den vier Vorschlägen der Familie Gozzi seine kleine Komödie für das große Fest in ihrem Palazzo aus. Der Tag der Aufführung naht, Julia soll an Stelle Marias als Colombine mitwirken. Luisa hat alles für ihre Zwecke eingefädelt. Sie läßt heimlich einen Pater kommen, der Carlo und Julia zusammengeben soll. Doch Innocente durchschaut in einer von Gesang und Liebesehnsucht erfüllten Abendszene ihre Absichten. Er richtet es so ein, daß im Verlaufe einer halb improvisierten Trauszene (im Rahmen der Komödie) Harlekin — Carlo — und Colombine — Maria — kopuliert werden. Ein anderer Pater traut unterdessen Julia mit Carlos jüngeren Bruder Giacomo. Alles löst sich schließlich in Wohlgefallen auf — unter den träumerischen Klängen des Gondelliedes, das die Herzen der Liebenden zueinander geführt hat.

## DAS DICHTERHOSPITAL

Um das Jahr 1376 sah es im Hause von Jacopo Gozzi zu Vicinale, in der Nähe von Pordenone im Friaul, seltsam genug aus. Gozzi nannte sich Conte, hatte viel Landbesitz von seinem Vater geerbt, war aber ein maßloser Verschwender und leidenschaftlicher Jäger, der sich mehr um Hunde und Pferde als um Kühe und Ochsen kümmerte. Allmählich war er in Schulden geraten, hatte den größten Teil seines Vermögens vergeudet und saß jetzt gelähmt in einem alten Fauteuil, dem Untergang seiner Familie schmerzlich zusehend. Und die Familie war zahlreich: vier Söhne, fünf Töchter und einige Enkel, denn der älteste Sohn Gasparo, der mit einer älteren Dichterin verheiratet war, hatte bereits das Seine dazu beigetragen, um die Zahl der Gozzi zu vermehren. Neben der Schwiegertochter Luiza, aus der Bottega des piemontesischen Flickschusters Bargello, verschwand auch die Gräfin-Mutter im Hause, trotzdem sie von der Patrizierfamilie Tiepolo abstammte.

Luiza war sich ihrer dichterischen und künstlerischen Begabung früh bewußt, sie gefiel dem Grafen Collalto, der sich bemühte, sie in Rosalba Carrieras Atelier als Schülerin unterzubringen. Luiza, die mehr an ihre dichterische als an ihre malerische Begabung glaubte, wandte sich an den berühmten Gelehrten und Kritiker Apotolo Zenso mit der Bitte, ihr literarischer Berater zu sein. Mit Zensos Hilfe errang sie einen gewissen Ruf als Dichterin und wartete im Atelier der Rosalba auf einen poetischen Jüngling, der sie zum Altar führen würde. Der 22jährige Gasparo Gozzi kam häufig zu Rosalba, und trotzdem Luiza damals schon dreißig Jahre alt war und Tabak schnupfte, verstand sie ihn so zu umgarnen, daß er sie im Jahre 1738 gegen den Willen seiner ganzen Familie heiratete.

Sie verstand es bald, im Hause Gozzi zu dominieren, sie hielt sich nämlich nicht nur für eine große Dichterin, sondern auch für das Finanzgenie der Familie, und kam fortwährend mit neuen Vorschlägen, um die Familieninteressen zu ordnen, trug aber nur das Ihre dazu bei, um die traurige Lage zu verwirren. Auf ihre Zugehörigkeit zu den Arkadiern war sie stolz, sie glaubte dadurch auch ihre vermeintlichen weiblichen Reize zu steigern und unterschrieb ihre Briefe gern mit ihrem Arkadiernamen: „Irminda Partenide“.

Gasparo bedauerte seine „Zerstreuung“ sehr bald, zog sich, soviel er konnte, in sein Dachstübchen zurück, vergrub sich in seine Bücher und machte Gedichte. Er war ein langer, hagerer Mensch, mit brennenden, schwarzen, tief-liegenden Augen und ungeschickten großen Händen. Er hatte übrigens Anlaß genug, sich hinter Büchern und Papieren zu verstecken, da in den unteren Räumen, ja im ganzen Hause, ein Höllenlärm herrschte. Pächter kamen mit den verschiedensten Wünschen, Juden mahnten wegen der ausstehenden Zinsen auf das von ihnen vorgeschossene Geld, die Lehrer der jüngeren Brüder und Schwestern, junge Abbés, tauschten zärtliche Blicke mit den

Dienstmädchen, Carlo und Francesco fochten untereinander. Gasparo stand nicht nur unter Partenides besonderem Schutz, sondern auch unter dem der Mutter, die ihn allen übrigen Kindern vorzog.

Fast die ganze Familie machte Gedichte, eine zeitgenössische Anthologie brachte Verse von Giacomo, Francesco, Marino, Girolamo und Gasparo Gozzi. Jeder Papagei im Hause, jede Katze, jedes neugeborene Kalb boten Gasparo ein erwünschtes Thema für lyrische Ergüsse. Das geringfügigste Ereignis war der Anlaß zu einem Sonett. Als die Wäscherin ihrer Freundin ein Hündchen nach Padua schickte, hat Carlo diese Tatsache verherrlicht. Und dabei hat Carlo selbst gelegentlich seine Familie verspottet und sein Vaterhaus ein Dichterhospital genannt, da alle dort geborenen Verse hinken und nichts taugen. Zuweilen wurde in diesem unruhigen Hause Theater gespielt, in szenischen Einfällen war Carlo unerschöpflich und seine Brüder und Schwestern geborene Schauspieler.

C. von Chledowski

## VON DER ZUKUNFT DER OPER

(Zur Uraufführung von Kempffs Oper „Familie Gozzi“)

Man sollte in einem Wagnertheater keine Oper von Mozart spielen, und in einem Opernhaus kein musikalisches Drama; dann würde der Unterschied zwischen beiden Gattungen des musikalischen Theaters für den Hörer feststehen. Es ist nicht so, daß die eine Gattung wertvoller wäre, als die andere, oder daß die eine das Resultat einer Entwicklung der anderen darstellte. Jeder Verehrer der alten Opernform wird Wagners Schöpfung des Musikdramas (besser: musikalischen Dramas) und seine Lehre als eine der größten Kunsttaten würdigen müssen; jeder Anhänger des musikalischen Dramas wird andererseits eingestehen müssen, daß die Oper heute — 50 Jahre nach Wagners Tode — ebenso lebendig, beliebt und entwicklungsfähig ist.

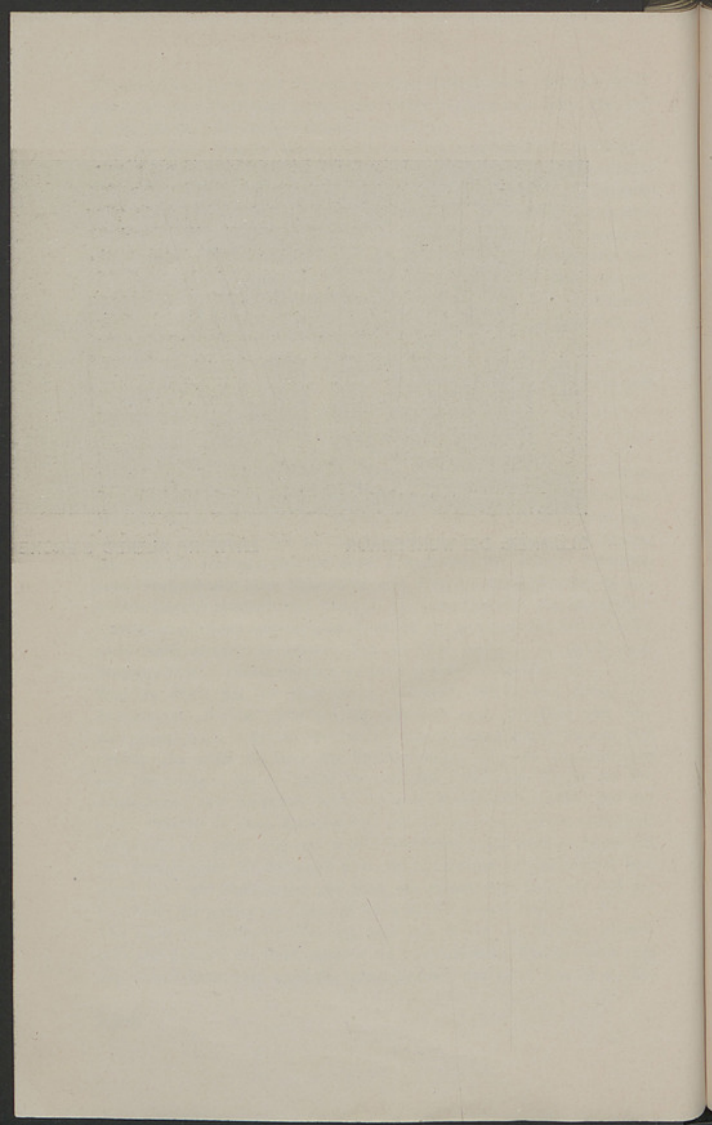
Wagners Werk hat die Oper nicht verdrängt. Werke vom Range des Rossinischen „Barbier“ beweisen das stets aufs neue. Die Oper lebt! Nur darf sie sich nicht in Gebiete verirren, die man ihr nicht glaubt. Busoni sagt einmal: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen sich bemächtigen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen; und dergestalt sollte sie eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder in einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere! Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jeden Schritt gewahr bleibe! . . .“

Also nicht Wirklichkeitsschilderung nach dem Muster des Verismo ist Aufgabe und Zukunft der Oper, sondern das Übernatürliche, Phantastische oder das Unnatürliche: eben nicht das Leben, sondern das Spiel. Das ist die Zu-



BLÜMNER: DIE WUNDERKUR

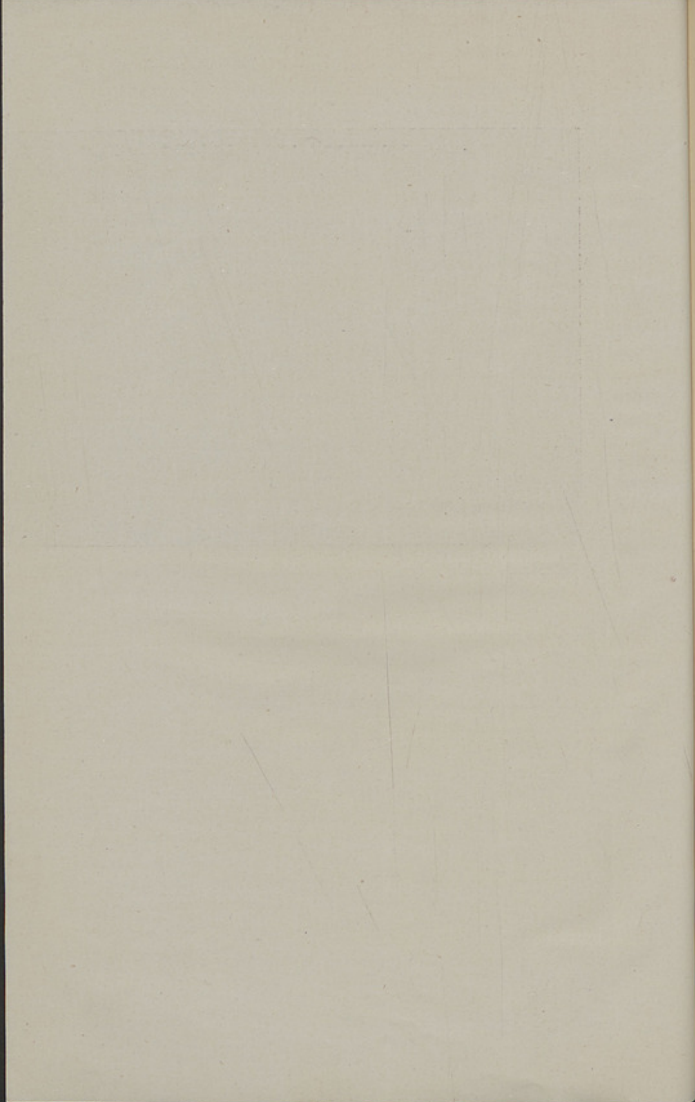
ENTWURF ALFRED SIERCKE





GOETHE: FAUST

ENTWURF MAX FRITZSCHE





kunft der Oper, und auf dieser Erkenntnis fußend ist Wilhelm Kempff in die Reihe der jungen deutschen Opernkomponisten eingetreten. So entstand sein entzückender Einakter „König Midas“, der den Wettstreit zwischen Pan und Apollo zum Gegenstand hat und dem biedereren König die Eselsohren verschafft; die Welt des Erotisch-Triebhaften gegenübergestellt der Welt geläuterter Formenschönheit; klanglich übersetzt: Atonalität gegen Tonalität! Mit seiner neuen komischen Oper nähert sich Kempff der alten italienischen Komödie, die er im letzten Akt als Spiel im Spiel sogar auf die Szene bringt. Der Stoff hat in der um 1750 in Venedig berühmten Dichterfamilie Gozzi einen geschichtlichen Hintergrund, der aber auch nur den Hintergrund, den Rahmen für das musikalische Bild in der Oper abgibt. So ergibt sich eine rechte musikalische Komödie im besten Sinne der Oper. Die Figuren bekommen bei Kempff ein anderes Leben; sie haben das Blut der *commedia dell'arte* in sich, sind unwirklich gesehen und scheinen deshalb umso mehr Leben zu haben. Und worum dreht es sich eigentlich? Um Gefühle, Romanzen, Klagen und Jubel; um Stimmungen, Verwechselungen, Harlekinaden. Und vor allen Dingen um Gesang! Es dreht sich alles um Liebesgesang und Gondolieraklänge. Was in Wahrheit geschieht, ist nicht viel mehr, als Dichten, Lieben und Schuldenmachen. Die Oper aber macht daraus das amüsanteste Spiel.

In Carlo Gozzi steckt ein Stück vom Arlecchino, in seinem Bruder Gasparo ein veritabler Pantalone oder Doktor. Die geschäftige Luisa ist eine Komödiantin bester Sorte, und Innocente Massimo gibt einen hervorragenden Capitano ab, dessen weibliches Gegenstück die vornehme „Procuratessa“ ist. Und Musik ist in dieser Oper! — Doch darüber brauchen wir nichts zu sagen. Das Werk ist immer gut, das am wenigsten eines Kommentars bedarf. Lassen wir Kempffs neue Oper für sich selbst sprechen!

Peter Andreas

## „DIE WUNDERKUR“

(Zur Uraufführung von Blümnerns Komödie)

Es ist mein Glaube, meine Ansicht, meine Überzeugung, daß die Posse nicht die niedrigste, sondern die höchste Gattung des heiteren Dramas, das wir teils Lustspiel, teils Komödie nennen, ist. Die größten Lustspieldichter der Welt waren Possendichter, sowohl Aristophanes und Molière wie auch Nestroy. Wenn ich in der „Wunderkur“ eine alte Komödie von Molière bearbeitet habe, so geschah es nicht aus Geringschätzung, sondern aus der größten Hochachtung vor Molière. Freilich hat das Wort „Bearbeitung“ einen üblen Klang und unangenehmen Beigeschmack. Bearbeitung — als ob man jemanden mit Fußtritten und Fäusten behandelt, bis er nicht mehr japsen kann. Es gibt viele, die meinen, man solle einen großen Dichter vergangener Zeiten immer so aufführen, wie er sich seinerzeit gezeigt hat. Auch ist nicht zu bestreiten, daß es niemals an ausgezeichneten Übersetzungen Molières

gefehlt hat. Aber, was sie auszeichnet, daß sie nämlich getreu und oft sogar wertgetreu sind, das gereicht ihnen auch oft genug zum Nachteil. Es gibt nichts, an dem die Zeit spurlos vorübergeht. Der Stil der Kunst, des Dramas, der Rede und des Ausdrucks ändert sich im Laufe der Zeiten. Manches, das frühere Generationen und Zeiten mit Geduld und Vergnügen anhörten, kann ein heutiges Publikum nur schwer ertragen, so etwa seitenlange Reden einer einzelnen Person, während andere stumm daneben sitzen. Vieles ist auch allein schon durch den Inhalt völlig antiquiert. Auch weiß der Literaturbewanderte, daß Molière sehr oft im künstlerischen Schnellverfahren arbeiten mußte. Er hatte oft keine Zeit zum Ausarbeiten, sein Genie war so groß, daß er das Komischste, ohne lange zu überlegen, „hinhalten“ konnte. Zum Ausarbeiten blieb ihm keine Zeit.

Was soll ich noch anführen, um zu rechtfertigen, daß ich einer Komödie das Werk eines Genies zugrunde lege? Ich berufe mich auf Kleist, der den *Amphitruon* Molières nicht bearbeitet, sondern in ein neues Drama umgearbeitet hat. Und ich denke: *Quod licet jovi, etiam licet bovi*. Das heißt: Was dem Zeus erlaubt ist, das ist auch einem Rindvieh erlaubt. Lessing meinte, wer aus fremder Sprache übersetzt, der muß mehr als getreu übersetzen, nämlich ganz anders. Ich meinerseits berufe mich nochmals auf Molière und auch auf Nestroy, die beide der Ansicht waren: die Hauptsache ist, daß die Menschen lachen. Wenn dann obendrein hinter dem Spaß noch ein Ernst steckt und sich sogar noch einige Gedanken herausfinden lassen, umso besser.

Rudolf Blümner

## DER WEG ZU MOLIERE

führt nicht durch das Tor der Philosophie, sondern man muß sich diesem Dichter hingeben in jener willigen Heiterkeit, die im Theater das Spiel der Schauspieler mitspielt oder bei der Lektüre mit der Phantasie es sich vorstellt. Es gilt, Molières Werk zu erfassen als Theatralik, bei der das Gedankliche nur in seiner dramatisch-komischen Stilisierung Bedeutung hat. Das Weltbild, das hier geboten wird, muß in seiner heiter wirkenden Umformung genossen werden. Molière gehört zu jenen seltenen Genies, die man ernst nehmen darf, indem man über ihre Werke lacht.

Auch an Medizin und Mediziner geht er nur als der Theaterpraktiker heran, er hält sich an die auffälligsten Unzulänglichkeiten und Lächerlichkeiten der zeitgenössischen ärztlichen Praxis und des ärztlichen Auftretens, an die verdeckte oder offene Charlanterie, weniger in satirischer Absicht, als zwecks Erzielung komischer Bühnenwirkung mit Hilfe karikaturhafter Übertreibung und parodistischer Verzerrung. Ärztliche Theorien und Lehren, Praktiken, Irrtümer, Schrollen — alles dient ihm nur dazu, die Lachmuskeln seines Publikums in Bewegung zu setzen.

Auch seine Ärztstücke sind keine philosophischen Komödien oder Kampfstücke; es sind lustige Scharmützel, aber keine offenen Feldschlachten. Sie sind nicht aus dem Haß gegen die Medizin geboren und nicht geschrieben, weil ihrem Verfasser die Galle übergelaufen wäre; das Lachen in ihnen klingt nicht bitter, sondern ebenso harmlos und frei wie auch sonst in seinen Komödien.

Wenn in „Le Médecin malgré lui“ die soeben von ihrem Mann geprügelte Frau sich energisch gegen den wendet, der über diese Prügel sein Mißfallen äußert, und erklärt, diese Prügel gingen ihn nichts an und sie wolle geprügelt werden, und wenn sie dann gleich darauf die komische Rache an ihrem Mann ausheckt, so liegt hier gewiß die Erfahrung vor, daß zwei Streitende sich gern gegen den Dritten wenden, der ungerufen sich in ihren Streit einmischt, aber die wirkungsvolle komische Anschaulichkeit beruht auf der an sich widerspruchsvollen Unsinnigkeit des Verhaltens der geprügelten und erbosten Frau. Darüber hinaus ist die Posse des Arztes wider Willen ein einziges Spiel mit dem Unsinn.

Der Unsinn kann, wie Max Dessoir in seiner „Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft“ hervorhebt, belustigend wirken, ohne jede Spur von Witz und Kunst. Aber der Unsinn, wie er an Höhepunkten mancher Komödien Molières waltet, ist kunstvolle Übung des Witzes. Wie Molière den Unsinn handhabt, ist es freiestes Spiel des Geistes mit der Wirklichkeit, mit dem Gedanken, mit der Vernunft, der Logik.

Walther Küchler

## WER LACHT DA?

In der Geschichte der komischen Dichtung hat ein fundamentaler Gegensatz die wichtigste Rolle gespielt: die Unterscheidung zwischen der logischen und alogischen Komik, also ungefähr der Charakterkomik und der Komik an sich. Man weiß, daß die Charakterkomödie der neueren Zeit entstammt, und Molière wird meist als einer ihrer ersten großen Vertreter genannt. Sie gilt den meisten als eine Veredelung der alten Schwänke und Possen, obgleich man in seltsamem Widerspruch hierzu Aristophanes als den größten Komödiendichter aller Zeiten bezeichnet. Über diesen Widerspruch hilft man sich noch heutzutage mit dem allgemeinen Spruch hinweg, daß wir für seine teils göttlichen, teils derben Späße eben keinen Sinn mehr besäßen, wobei denn zweifelhaft bleibt, ob wir deswegen bedauert oder beneidet werden sollen. Und da nicht entgehen konnte, daß auch Molière streckenweise auf alle Charakterkunst verzichtet und nur komisch ist, so hat man nicht versäumt, auch diese Stellen für überlebt, unfein und ungenießbar zu erklären. Was nun meine eigene subjektive Lachfähigkeit betrifft, so lache ich gerade über diese Stellen am allermeisten. Denn mir scheint das Lächerliche um so lächerlicher oder komischer, je weniger ich seine Ursache kenne. Das

Logisch-Komische, die „Errungenschaft“ unserer Charakterkomödie, kann mich (andere mögen es anders halten) so wenig zum Lachen reizen, wie irgendetwas Logisches. Aber der Satz von der deutschen Gründlichkeit gilt auch für das Komische. Der Deutsche verlangt auf der Bühne eine logische Komik, was ihn freilich um vieles Lachen gebracht hat, da es ja auf Kosten der deutschen Komödienliteratur gegangen ist. Es mögen daran einige Anlagen schuld sein, aber die Hauptschuld trägt die Bildung, und das will etwas heißen bei einem Volk, das überhaupt nur aus Gebildeten besteht. Es gilt eben noch immer Grabbes Wort: „Überhaupt ist der Deutsche viel zu gebildet und zu vernünftig, als daß er eine starke kecke Lustigkeit ertrüge. Er lacht nicht eher, als bis er sicher ist, daß er sich nachher wird feierlich Rechenschaft geben können, warum er gelacht hat.“

Nein, es hat sich nichts darin geändert. Man lobt einen Lustspieldichter für seine geistreichen Aperçus, seine witzigen Wendungen und Pointen, für das Feinkomische, das oft so fein ist, daß man's gar nicht merkt. Und was noch einmal meine subjektive Aufnahmefähigkeit angeht, so lache ich sehr laut, wenn einer auf der Szene ohne jeden Grund eine Ohrfeige bekommt. Denn so roh bin auch ich nicht, daß ich lache, wenn er sie logischerweise bekommen hat. Für unser auf Logik so erpichtetes Publikum muß es nichts Unbegreiflicheres geben, als einen Don Quichote, der zu Sancho Pansa sagt: „Das ist eben der Punkt, und darin besteht die Feinheit meines Unterfangens, ohne Grund und Ursache ein Narr zu sein.“ Wollten sich doch alle unsere Komödienschreiber erst mal das hinter die Ohren schreiben und bedenken, daß es nichts Grauensvolleres gibt, als ein Narr aus Ursache zu sein. Nicht einmal die Schildbürger waren solche Narren, denn sie wußten, daß zu einer richtigen, vorsätzlichen und eigenartigen Narrheit sich nur die Klügsten und Geschicktesten eignen. Man kann's nicht besser sagen, woran es in unseren Komödien hapert, und beim Publikum nicht minder. Denn auch das wird von den Schildbürgern berichtet, daß nur die Dummen und die Narren unter ihnen sich schämten, die Narren zu spielen. Darum ist es eine wahre Beruhigung, daß es nicht nur jenseits, sondern auch diesseits der Alpen Menschen gibt, die wenigstens einmal im Jahre das Bedürfnis haben, vor allem Volk recht sichtbar und hörbar die Narren zu spielen.

Rudolf Blümner

## ZU UNSEREN BEITRÄGEN

Die Schilderung des „Dichterhospitals“ entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Verlags dem sehr lesenswerten und gut ausgestatteten Werk „Das Italien des Rokoko“ von C. von Chledowski (Verlag Albert Langen — Georg Müller, München). Die unter der Überschrift „Der Weg zu Molière“ zusammengestellten Äußerungen Walther Küchlers entstammen der ausgezeichneten Molière-Darstellung, die 1929 im Verlag B. G. Teubner (Leipzig und Berlin) erschien. — Rudolf Blümners Plauderei „Wer lacht da?“ geben wir mit Erlaubnis des Theaterverlags Albert Langen — Georg Müller wieder.

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmäntlich. Herausgeber: Friedrich Siems. Schriftleitung: Joachim Kläber. Druck und Verlag: M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.