

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badisches Landestheater Karlsruhe

Badisches Landestheater Karlsruhe

Karlsruhe, 1925,1(26.4./2.5.)-1930/31; mehr nicht digitalisiert

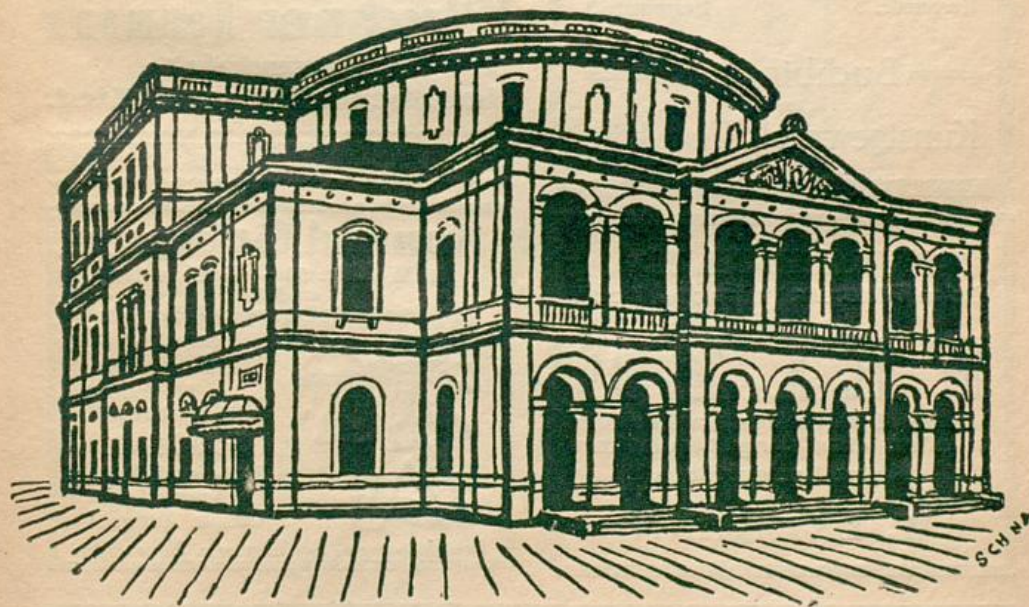
Badisches Landestheater Karlsruhe, Nr. 2

urn:nbn:de:bsz:31-62057

16. September 25.



BADISCHES LANDES- THEATER



KARLSRUHE

Astoria

Adlerstrasse 9

Für Theaterbesucher empfiehlt das bürgerliche Wein- und Speiserestaurant seine konkurrenzlosen Weine, ff. Moninger Export. :: Gute Küche.

Inh.: Jos. Grieshaber.



Dr. Haehl's Korsettsatz
„Natura“
letzte Brusthalter
„Naturalis“

wurden von der
Universitäts - Klinik
T ü b i n g e n
geprüft und am 20. Juni 1925
glänzend begutachtet u. empfohlen
Dr. Haehl's Korsettsatz „Natura“
kann nur bezogen werden durch
das Spezialgeschäft:

Julie Baur Ww.
Karlsruhe
Klauprechtstr. 9 Telefon 4163

DIETRICH'S SOISETTE

der neue Damenstrumpf
so schön und haltbar wie Seide

1 Paar 6.75

3 Paar 19.—

Ed. Scholl Nachf.

Inh. Ludwig Homberg
KARLSRUHE

Herrenstr. 3 Herrenstr. 3

— Buchbinderei —
und
Kunstgewerbl. Werkstätte

NUR ZIRKEL 32

Ecke Ritterstr. 1 Treppe hoch

PELZE

Verkauf zu billigsten Preisen
in allen diesjährig. Neuheiten
Keine Ladenmiete.

W. LEHMANN

Wo kaufe ich meine Pelze?

Am billigsten beim

Kürschner Neumann

Erbprinzenstraße 3

der sie selbst arbeitet.

Konrad Schwarz

50 Waldstr. 50 — Telefon 352

empfiehlt

Beleuchtungskörper

elektrische

Haus-Geräte

sanitäre

Einrichtungen

Gasherde

Brat- und Back-
Apparate

Größte Auswahl



Projektierung u. Ausführung v. Neuanlagen

BAHM & BASSLER

Natürl. Mineralbrunnen des In- und Auslandes

zu Kurzwecken und als tägliches Tischgetränk

Karlsruhe i. B.
Zirkel 30, Tel. 255

Seit. 1887

Freiburg i. Brg.

Lagerhausstr. 19, Tel. 2967



NR. 2. JAHRG. 1925/1926

WOCHENSPIELPLAN VOM 16. BIS 22. SEPTEMBER 1925

LANDESTHEATER

Wochentag und Datum	Gültigkeit d. Vorz.Kart.*	Abon. Abt.	Nummer der Theater- gemeinde	Volks- bühne Nr.	Werk	Dauer der Vorstellung	Preis für Sperrf.l.Abt.
Mi. 16. IX.	*	F 2	I. S. Gr.		Der Freischütz	7—10 ¹ / ₄	7.40
Do. 17. "	*	B 2	701—800		Russischer Komödienabend: a) Er ist an allem schuld b) Die Heirat	7 ¹ / ₂ —n. 10	5.20
Fr. 18. "	*	D 2	II. S. Gr.		Der Widerpänftigen Zähmung, Oper	7—g. 10	7.40
Sa. 19. "	*	E 2	801—900		Das Stiftungsfest	7 ¹ / ₂ —9 ¹ / ₂	5.20
So. 20. "	*	G 2	III. S. Gr.		Neu einstudiert und neu inszeniert: Don Pasquale	7 ¹ / ₂ —n. 9 ¹ / ₂	8.40
Mo. 21. "	*	—	—	1	Der Traum ein Leben. (Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf offen)	7 ¹ / ₂ —10	5.20
Di. 22. "	*	A 3	901—1000		Der Freischütz	7—10 ¹ / ₄	7.40

KONZERTHAUS:

So. 20. IX.	*	—	—		Der Narrenzettel	7 ¹ / ₂ —n. 9 ¹ / ₂	4.20
-------------	---	---	---	--	------------------	---	------

In den Preisen sind die Sozialabgabe und das Programmheft inbegriffen.

IN VORBEREITUNG:

Schauspiel:

Ramper von Max Mohr. Uraufführung. — Manfred von Byron, Musik von Schumann.
Kapitän Braßbounds Bekehrung von Shaw. — Nickel und die 36 Gerechten von
Rehfish (Uraufführung).

Oper:

Zum 100. Geburtstag von Johann Strauß: Die Fledermaus. — Oberon von C. M.
von Weber. — Gianni Schicchi von Puccini. — Die schöne Galathee von Suppé.
Die Meisterfinger von Nürnberg von Wagner.

Während der Karlsruher Herbsttage:

FESTWOCHE DES BADISCHEN LANDESTHEATERS

vom 5. — 11. Oktober 1925.

Moninger Bier

Das unübertreffliche Qualitäts-Bier



Zum Moninger

Ecke Kaiser- und Karlstrasse
HAUPTAUSSCHANK DER BRAUEREI MONINGER
Treffpunkt der Künstler

Donizetti. *)

Zur Neueinstudierung von „Don Pasquale“.

Sind diese Melodienketten der Ensembles, der üppige Flor ihrer Vegetation ein Stück Fortschritt gegen Rossini? Rossini besaß alles, was diese seine Kinder verschwendeten. Alles findet sich schon bei ihm. Aber die merkwürdige Schönheit der Ensembles scheint eine besondere Sorge der Jüngeren gewesen zu sein, die wie er selbst, und noch heftiger, aus Italien nach Paris gravitierten. Bellini war zu früh gestorben, Donizetti flog weiter in die Welt. Zensurärgernisse treiben ihn aus Neapel nach Paris, für das er die Regimentstochter und die Favoritin und Don Pasquale schreibt, nach Wien, für das die Linda von Chamonix bestimmt war. Er hatte gegen Bellini angekämpft, mit Anna Bolena, mit Marino Falieri; als seine Lucia sich durchsetzte, starb der Mitbewerber, und sein Feld war frei. Vielleicht hat er sich überarbeitet, seine Produktion war maßlos. Er verlor den Verstand und kehrte nach einer weltbewegten Karriere nach Bergamo, wo er geboren, zurück, um dort zu sterben.

In seinen tragischen Opern ist er oberflächlich, in seinen komischen gediegen: denn er ist mehr ein Komponist als ein Empfinder. Die Lucrezia, die Linda sind kaum noch aufrecht zu erhalten. Die Lucia von Lammermoor gibt Virtuosinnen noch bisweilen Gelegenheit, Wahnsinns- wälzer zu singen, worin sie eigentlich bei den Koloraturhyänen dieser ganzen Operngattung genug Auswahl haben. Donizettis Melodie hat nicht den naiven und überlebenden Reiz der Bellinischen. Das beste in Lucia ist das Sextett, in schöne Konturen auslaufend, wie fast immer das beste in diesen seinen ernstmeinenden Opern ein solches Ensemble ist. Das übrige ist Schema: hübsche begleitende Fadenmelodien im Orchester, Duette in der Formel $A + B = AB$, gemeine Unisonochöre — und doch in der Manier seiner Melodie, die plötzlich lächelnd und gewinnend eintritt, sachte auf gestoßenen Vierteln, je nachdem funkeln- oder schmachend im Ausklingen, in den Duetten Edgardos und Enricos mit Lucia oder in der Edgardo-Schlußarie Tu che a Dio, in diesen Wendungen liegt die Heimat Verdis, dessen Empfindung beseelte, was er aus solcher Überlieferung zu hören gewohnt war.

Man beobachtet, wie auch das Textgerüst besser wird, je buffonesker seine Wünsche sind. Lucrezia, Linda, Lucia sind Wirrnisse. Das Wesentliche der Lucia, Betrug um den Geliebten, fädelt man sich erst langsam aus dem verwickelten und falsch pointierten Stück heraus, daß ebenso blöde einem Scottschen Roman geraubt ist wie alle anderen Libretti nach diesem Liebling der Tage. Liebestrank, Regimentstochter, Don Pasquale sind Stoffe gewohnter Musterung und darum sofort übersichtlich.

Der Liebestrank, eine vorzeitige Parodie auf die regina Isotta, ist eine halbe Flasche Bordeaux, die der typische Dorfwahrsager dem Lie-

*) Aus: Oskar Bie, Die Oper. S. Fischer, Verlag.

bespaare zur Beförderung seiner Geständnisse verabreicht. Ein reizendes Finale, ein entzückender Frauenflüsterchor, belebte, passionierte oder romanzenhafte Melodien geben eine heut noch annehmbare und durch Carusos Hilfe auch überall gern angenommene Probe der alten, guten italienischen Buffooper.

Die Regimentstochter ist total französisch und sehr pikant geblieben: weil Soldat und Weib in einer Person addiert sind. Man hat das Canevas der opéra comique: Wechsel des Land- und Palastmilieus, Gebet, Soldateska, Abschiedsfuge, Romanze, Gesangsunterricht, motivische Lieder, Tirolienne, Erkennung — und der Komponist versteht mit verdächtiger Verve sich die frischesten militärischen Rhythmen zu unterwerfen, Ensembles auf graziöse Symmetrien, scharfe Akzente zu bauen, den Satz sehr preziös zu führen und dem Lied den Pariser Charakter zu geben, der Salon plus Gefühl ist, wie das italienische Lied Volk plus Virtuosität.

Donizetti ist wandelbar: Don Pasquale ist total italienisch, ein Meisterwerk der Buffa, der netteste Nachläufer des Barbier. Die Scheinhe mit allem Poltern, um den Alten zu ärgern, und allem Versöhnen, um den Jungen zu kriegen, ist bewährter Pulcinellospaß. Darüber jagen sich die Melodien, bald ins Orchester geflochten, bald in die Stimmen gewachsen, es fliegt und flüstert, kichert und stößt, bald breiter, bald schmaler, dankbare Rezitative, schmeichelnde Tänze, knappste Rhythmik in den Ensembles, in dem Terzett eine süße Silhouette, im zweiten Finale eine meisterhafte Ziselur, im Dienerchor ein erquickender Übermut — welche Lebenskraft steckt in dieser uralten, Musik gewordenen Marionettenkunst! Bei der Premiere, 1843 in Paris, war man nicht sehr außer sich. Man schwärmte für Lucia. Lucia ist alt geworden, und Don Pasquale hat sich wieder verjüngt. Kleefeld und Bierbaum besorgten, unter Rücksicht auf die italienische spätere Bearbeitung, die letzte Ausgabe für das Bedürfnis einer Zeit, die wieder Sinn hat für die Monumentalität der Puppe.

Leicht zerfließende Melodien, überlieferte Späße, Sinnlichkeit und Tanzeslust klingen aus der Epoche an unser Ohr. Es sind die letzten Jahrzehnte einer Lebenskunst der Musik, die weiß, warum sie die Haltung der Form bewahrt. Meister kommen und Meister gehen. Mercadante, Pacini, die beiden Ricci, Petrella, Filippo Marchetti und Pochielli, viele, viele andere füllen neben — und nacheinander die Bühnen mit ihren Werken, die die Familienähnlichkeit aller Epigonen und auch aller Vorläufer haben: weil wir sie von Zentren aus sehen, die bestimmend werden für ihre Frist und ihren Wert. Der sie in sich aufnimmt und erledigt, der sie steigert und sich selbst in neue Regionen erhebt — Verdi steht auf.

*

Albert Lortzing.

Gustav Albert Lortzing (1801—1851) wurde als Sohn eines theaterfreudigen Berliner Kleinkaufmanns und einer ebenso bühnenbegeisterten Mutter geboren und sog so Lust und Liebe zum Theater gewissermaßen vom ersten Atemzuge an ein; diese Liebe hat ihn denn auch niemals verlassen. Über die Liebhaberbühne hatten die Eltern den Weg zum Berufsschauspielertum gefunden: Theater waren die ersten bestimmenden Eindrücke des Knaben; zum Theaterberufe entschloß sich der Jüngling, für das Theater wirkte der Mann und Künstler. Lortzing versuchte sich als Schauspieler, Sänger, Regisseur, Kapellmeister, Bühnendichter und Komponist. Er war Theatervollblut. Nur wenige Musiker haben gleich ihm die praktischen Forderungen der Bretter, die die Welt bedeuten, gewürdigt, verstanden und zu Nutz und Frommen ihrer Schöpfungen berücksichtigt.

Lortzings Leben umwittert etwas von der Romantik und Tragik fahrenden Komödiantentums. Erfolge und Mißerfolge wechseln bunt durcheinander. Seine letzten Lebensjahre sind sogar vom Gespenst der Armut umdunkelt. Wie erschütternd wirkt es, wenn der Künstler wenige Monate vor seinem Hinscheiden, schlicht und schmucklos wie immer an seinen Freund Düringer schreibt: „Ich gestehe dir, was ich keinem gestanden habe, daß ich durch die letzten verhängnisvollen Jahre so verarmt bin, daß Deutschland darob erröten sollte; Gott weiß es und die Meinigen, ich habe immer gearbeitet.“

Am Ende ist Lortzing Kapellmeister an einem Berliner Possentheater. Die Stellung widert ihn an, jedoch er hält aus — um seiner Familie willen. Kündigung droht, allein da hat der Tod ein Einsehen und schließt die Augen des müden, vom Leben gebrochenen Mannes, um ihn vor weiteren Enttäuschungen zu bewahren.

So endete der Schöpfer so vieler heiterer, von Frohsinn und Laune beschwingter Werke, die Tausende erfreuten und heute noch erfreuen.

Gewiß, Lortzing war keiner von den Großen, aber er selbst hat eine solche Einwertung auch niemals erwartet. Sein kleines und bescheidenes Gebiet, die komische Oper, hat er indessen vorbildlich, mit der Hand eines liebevollen Gärtners bestellt. So konnte es nicht fehlen, daß eine Reihe lieblicher Blüten aus diesem Grunde aufsproßten, deren Duft auch heute noch nicht verweht ist. So schlicht wie Lortzing hat wohl keiner sich seinem Volke ins Herz singen können. Von aller überflüssigen Ideenfracht, die schon manch modernes Operschifflein zum Sinken gebracht hat, ist er gänzlich unbelastet. Er wollte *letzten Endes* unterhalten und angenehm unterhalten. Sein Stoffgebiet fand er bereits im bürgerlichen Lust- und Schauspiel seiner Zeit vorgezeichnet. Im Anschluß an diese Schwestergattung des gesprochenen Schauspiels hat sich die Hand des geübten Theatermanns seine Textbücher selbst gezimmert. Die gewandtere Technik der Franzosen mit ihren erprobten Wirkungen gab dem gelehrigen Schüler dabei manches zu lernen. Von der „opera comi-

que“ der Pariser übernahm er den gesprochenen Dialog anstelle des italienischen Secco-Rezitativs“, dessen Bewältigung den deutschen Sängern Schwierigkeiten machte. Die Pikanterie der gallischen Texte ersetzte er durch harmloseren, mitunter etwas derben Humor und vergaß nicht die Einmischung gefühlsmäßiger Elemente. Dem Darsteller schuf er dankbare Aufgaben, die kaum zu vergreifen waren. Das war klug und weitsichtig gedacht. Auf diese Weise konnten größere Bühnen seine Werke vollendet, kleinere sie zum mindesten befriedigend zur Geltung bringen.

Mit „Zar und Zimmermann“ (1837) hatte Lortzing seinen ersten durchschlagenden Erfolg, nachdem zuvor bereits „die beiden Schützen“ gefallen hatten. Seine größte künstlerische Tat war und blieb indes „der Wildschütz“ (1842).

Ein Hauch Mozartschen Geistes hat dieses Werk gestreift. Ähnlich wie der Salzburger Meister das etwas frivole Lustspiel des Beaumarchais in „Figaros Hochzeit“, so hat auch Lortzing die derbe Posse Kotzebues, die ihm als textliche Vorlage diente, durch die musikalische Empfindungswelt, mit der er sie überflutete, geadelt. In keiner anderen Oper haben die Genien der Anmut, die der Meister hier beschwor, so willige Gefolgschaft geleistet wie im „Wildschütz“. Die großen Ensembles, vor allem das wundervolle Quintett des zweiten Aufzuges, zeugen von Lortzings großem satztechnischen Können und sprühen von musikalischer Grazie und Feinheit.

„Der Waffenschmid“ (1846) konnte in musikalischer Hinsicht den älteren Bruder „Wildschütz“ nicht mehr überbieten, wenn auch ein Hauch jener Romantik, deren Ausgeburt „Undine“ (1845) wurde, einer Romantik der Empfindsamkeit, die in den abgerollten Zeiten des Mittelalters ein entschwundenes Ideal behaglicher Gemütlichkeit zu erblicken glaubte, heute noch der Oper große Beliebtheit sichert.

Und in der Tat: Lortzing beherrscht mit seinen heiteren Schöpfungen noch immer das Feld. Seine bescheidene Gattung kennt bis heute keinen lebenswürdigen Meister. Zwischen zwei so hoch aufragenden Gipfelpunkten der Opernentwicklung, Mozart und Wagner, liegt Lortzings Schaffen wie ein anmutiges Tal, etwas abseits von den Heerstraßen höchster Kunst, aber ausgestattet mit dem behaglichen Zauber friedlich rauchender Kamine und sorgsam gepflegter Hausgärtchen. Auf Meister vom Schlage Lortzings ist Hans Sachsens beherzigenswertes Wort geprägt: „Verachtet mir die Meister nicht!“ Was der Schöpfer so vieler lebenswürdiger Werke der deutschen Bühne bedeutet, kann man am besten daraus entnehmen, wenn man sich einmal unseren deutschen Opernspielplan ohne „Zar und Zimmermann“, „Waffenschmid“ und „Wildschütz“ vorstellt! Würde da nicht eine Lücke aufklaffen, die mit nichts Ebenbürtigem zu schließen wäre?

Dr. Wilhelm Zentner.

*

Über Schauspieler und Sänger.

Von Richard Wagner.*)

Zu wiederholten Malen geriet ich infolge meiner Untersuchungen des Problems der dramatischen Kunst und ihrer Beziehungen zu einer wirklich nationalen Kultur auf den entscheidend wichtigen Punkt der Eigenartigkeit der Natur des Mimen, unter welchem ich den Schauspieler und Sänger begriff, denen ich, vermöge des besonderen Lichtes, in welchem diese mir erschienen, sogar den eigentlichen Musiker beizugesellen mich veranlaßt sah. Welche ungemeine Bedeutung ich der mimischen Kunst beilegen zu müssen glaubte, bezeugte ich durch die Kundgebung der mir aufgegangenen Einsicht, daß nur aus der Eigenartigkeit eben dieser Kunst Shakespeare und sein künstlerisches Verfahren bei der Abfassung seiner Dramen zu erklären sei. Wenn ich fernerhin auf die verhoffte Begründung einer wahrhaft deutschen theatralischen Kunst und die Erfüllung der höchsten, dem Drama vorbehaltenen künstlerischen Tendenzen durch diese überhaupt hinwies, faßte ich die Möglichkeit dieser Verwirklichung nur unter den Voraussetzungen ins Auge, welche ich in den folgenden, aus einer früheren Schrift hier wiederholten Aussprüchen bezeichnete. „Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntnis geleitet wird. Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dies ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigentümlichen Willen dieser, in ihrem mißleiteten Gebaren so sonderbar sich ausnehmenden mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden, und jedenfalls nur durch sie kann diese wieder emporgerichtet werden.“

Nach dieser Voranstellung habe ich gewiß nicht zu befürchten, von den Genossen der mimischen Kunst mißverstanden zu werden; und meine weiteren Bemühungen zur Aufdeckung einer klaren Erkenntnis ihrer wahren Bedürfnisse durch möglichst eingehende Erforschung der Natur dieser Kunst werden wir hoffentlich nicht den Anschein zuziehen, als ginge ich von irgendwelchem Gefühle der Geringschätzung für dieselbe aus. Um jedoch der Möglichkeit eines solchen Anscheines noch ent-

*) Einleitung zu einem größeren Aufsatz aus dem Jahre 1872.

schiedener zu begegnen, will ich sofort meine wahrhaftige Meinung über das Wesen und den Wert der mimischen Kunst in den bestimmtesten Ausdrücken zusammenfassen.

Hierfür verweise ich zunächst auf die einem jeden, welcher die Wirkung theatralischer Aufführungen auf sich wie auf das Publikum kennen lernte, offen liegende Erfahrung, daß jene Wirkung ganz unmittelbar von den Leistungen der Schauspieler oder Sänger ausging; und zwar war diese Wirkung so bestimmt, daß eine gute Aufführung über den Unwert einer dramatischen Arbeit täuschen konnte, während ein vorzügliches Bühnengedicht durch seine schlechte Aufführung von seiten unfähiger Darsteller wirkungslos bleiben mußte. Genau betrachtet müssen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunstanteil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen „Kunst“ nur so weit in Beziehung steht, als er die von ihm im voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwertet hat. Darin, daß es in Wahrheit und trotz aller etwa ihm eingeredeten Maximen nur an die Leistung der Schauspieler sich hält und diese für die einzige Wirklichkeit des seiner Apperzeption dargebotenen künstlerischen Vorganges ansieht, bekundet das Publikum noch am besten einen wirklich unverdorbenen Kunstsinn; es spricht hierdurch gewissermaßen aus, was überhaupt der Zweck jeder wahren Kunst ist.

Gehen wir auf das Charakteristische der Leistung eines vorzüglichen Schauspielers näher ein, so erstaunen wir, in ihr die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja, keiner anderen Kunst erreichbaren Kraft anzutreffen. Was der Plastiker der Natur nachbildet, ahmt dieser der Mime bis zur allerbestimmtesten Täuschung nach und übt hierdurch eine Macht über die Phantasie des Zuschauers aus, welche ganz derselben gleichkommt, die er wie durch Zauber über sich selbst, seine äußerlichste Person wie über sein innerlichstes Empfinden, ausübt. Der gewaltigen, ja gewaltsamen Wirkung hiervon kann notwendigerweise gar keine andere Kunstausübung gleichkommen; denn das Wunderbare ist hier, daß die Absicht und Annahme eines täuschenden Spieles von keiner Seite je verleugnet, jede Möglichkeit der Einmischung eines realen, pathologischen Interesses, welche das Spiel sogleich aufheben würde, vollständig ausgeschlossen wird, und dennoch die dargestellten Vorgänge und Handlungen rein erdichteter Personen uns in dem Maße erschüttern, wie der Darsteller selbst, bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit, von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich besessen ist. Nach einer Aufführung des König Lear durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeitlang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast reungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren keiner die Kraft fühlte, wogegen es jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand. Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und

der Mimes war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare selbst erkennen.

Shakespeare ist eben aus keiner nationalen Schule zu erklären, sondern einzig aus dem reinen Wesen der mimisch-dramatischen Kunst überhaupt zu begreifen. Bei ihm löst sich jedes Stil-Schema, das heißt: jede von außen angenommene, oder durch Reflexion vorgestellte Tendenz für Form und Ausdruck, in jenes eine Grundgesetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsspiel des Mimen den Erscheinungen des Lebens gegenüber seine wunderbare Täuschungskraft empfängt. Daß Shakespeare in der Maske seiner Darsteller jede von ihm wahrgenommene menschliche Individualität nach ihrem allernatürlichsten Gebaren sprechen lassen konnte, dies ließ ihn auch das über alle eigene Lebenserfahrung hinaus Liegende nach seinem richtigen Gebaren erkennen und ausdrücken. Alle seine Gestalten tragen den Stempel der treuesten Naturwahrhaftigkeit in solcher Greifbarkeit an sich, daß zur Bewältigung der von ihm gestellten Aufgaben für das Erste nur Freiheit von jeder Affektation nötig erscheint: welche Forderung hiermit aber ausgesprochen ist, leuchtet demjenigen ein, welcher bedenkt, daß unser ganzes neueres Theater, und namentlich seine höhere pathetische Tendenz, auf Affektation sich gründet. Wollen wir diese nun in der Befolgung der von uns aufgestellten Grundsätze beseitigt denken, so bliebe, wie dort das didaktisch-poetische Pathos Schillers, hier die uns so überraschende Höhe des rein leidenschaftlichen Pathos exzentrischer Individualitäten übrig, welche unserer, an den Eindrücken des wirklichen Lebens auch noch so geübten Fassungskraft nicht minder übernatürlich erscheinen als jene vom Koturn getragenen Heroen der antiken Tragödie. Auf dieses Shakespearesche Pathos das, im allerglücklichsten Falle nach den zuvor erörterten Voraussetzungen gelungen ausgebildete Schillersche Pathos anzuwenden, müßte im Großen und Edlen zu der gleichen Verwirrung führen, zu welcher das heute gemein übliche falsche Pathos nach allen Seiten hin geführt hat.

Hier käme es nun vor allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von dem unterscheidet, was wir bei fast allen anderen dramatischen Dichtern antreffen.

Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurteilung des einen Umstandes abzuleiten, daß Shakespeares Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Franzosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theaterkulissen zeigt. Hier sehen wir das, mit Mißverständnis der antiken Bühne nachgebildete akademische Theater der Kunstrenaissance, in welchem die Szene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird. Den Zuschauer, der auch auf den Seiten dieser modernen Bühne, als besonders begünstigter Kunstfreund, sich aufzuhalten vorzog, verwies schließlich unser Schicklichkeitssinn wieder in das Parkett, um so uns ungestört den Blick auf ein theatralisches Bild frei zu lassen, wie es von der Geschicklichkeit des Dekorateurs, Maschinisten und Kostümiere gegenwärtig fast zu dem Range eines besonderen Kunstwerkes erhoben worden ist.

Städt. Badeanstalten

Geöffnet: Vorm. 7-1 und nachm. 2 $\frac{1}{2}$ -8 Uhr
— Samstags auch über die Mittagszeit —

Vierordtbad: Ecke Ettlinger- und Gartenstrasse
neben der Festhalle

Friedrichsbad: Kaiserstrasse 136, Nähe der
Hauptpost, neben Moninger

Schwimm-, Wannen-, Dampf- u. elektr. Licht-
Bäder und medizinische Bäder
sowie Kurbäder verschied. Art

Haushaltungs-Bürsten
Besen, Parkett-Schrupper
nur gute Qualitäten
Parfümerien, Toiletteartikel
Rudolf Kümmerle
Bürsten-Spezialhaus
Adlerstrasse 10 nächst der Kaiserstr.
Telefon 2675

Spezialhaus feiner
Lederwaren
Reiseartikel
Offenbacher, Wiener und eigene Fabrikate
Reparaturen
Eduard Moser
Kaiserstrasse Nr. 140, Neben Moninger.

ERSTKLASSIGE HERRENWÄSCHE
in Oberhemden, Taghemden, Nachthemden, Untergarnituren und Socken.
HERRMANN & Co * **KRIEGSSTR. 196**
Fernsprecher Nr. 4924. Vertreterbesuch jederzeit bereitwilligst.

Leipheimer
&
Mende

NEUHEITEN
in
**Herren- und
Damen-Stoffen**
Seide :: Sammt

Gebr. Hirsch

Waldstrasse Nr. 30 * Telefon Nr. 434
Werkstätte für zeitgemässe Lichtbilder
Sonntags von 11 bis 1 Uhr geöffnet.



H. MAURER

KAISERSTR. 176, Eckhaus Hirschstr.

Flügel Pianos Harmoniums

Kartenverkauf:

Die Vorstellungen, zu denen die *Vorzugskarten* Gültigkeit haben, werden jeweils im Wochenspielplan mit * kenntlich gemacht. Zu diesen Vorstellungen werden die Eintrittskarten auf *Vorzugskarten* jeweils Samstags an der Theaterkasse von 1/24—5 Uhr und in sämtlichen Verkaufsstellen abgegeben. Der allgemeine Vorverkauf für diese Vorstellungen beginnt am Montag.

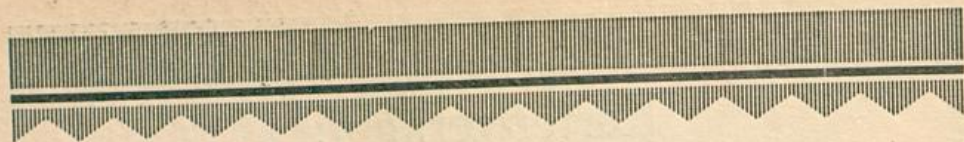
Für die Vorstellungen, zu denen die *Vorzugskarten* keine Gültigkeit haben, haben Inhaber, von *Vorzugskarten* ein Vorkaufsrecht (je zwei Karten), von dem in der Regel am Samstag nachmittag 1/24—5 Uhr Gebrauch gemacht werden kann. *Allgemeiner Vorverkauf* im Landestheater werktags vormittags von 1/210—1 Uhr und nachmittags von 1/24—5 Uhr, und *Tageskasse* werktags von 1/210—1 Uhr, an *Sonn- und Feiertagen* von 11—1 Uhr im Hauptgebäude bzw. Konzerthause, *Abendkasse* jeweils eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung. Von 1 Uhr an zur Vorstellung des betreffenden Tages täglich (auch Sonntags) beim Pförtner (Eingang Stadtseite im Hauptgebäude) Vorausbestellungen und Abonn.-Zahlungen können durch *Bankkonto* bei der *Badischen Bank* und der *Darmstädter- und Nationalbank*, durch *Postscheckkonto* Nr. 7744, *Amt Karlsruhe*, oder *Girokonto* Nr. 345 der *Sädt. Sparkasse* hier bargeldlos überwiesen werden.

Kartenverkauf in der Stadt

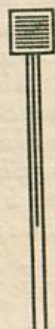
Von 9¹/₂—1 Uhr und von 3—5 Uhr während der ganzen Woche in der Schalterhalle der *Darmstädter- und Nationalbank*, Kaiserstraße 76, Telephon 4401, Musikalienhandlung *Fr. Doert*, Kaiserstraße 159, Eingang Ritterstraße, Fernsprecher 638 und Zigarrenhandlung *Brunnert*, Kaiserallee 59, Fernsprecher 4351. *Weitere Verkaufsstellen*: Kaufmann *Karl Holzschuh*, Werderstraße 48, Fernsprecher 503, *Gebrüder Knaus*, Papierhandlung, Kaiserstraße 63, Fernsprecher 1255, — hier werden telephonische Vorausbestellungen auf Theaterkarten berücksichtigt. Die bestellten Karten müssen bis spätestens 5 Uhr nachmittags am Vorstellungstag abgeholt sein, für Sonntagsvorstellungen schon Samstag nachmittags 5 Uhr. — Schecks werden bei Entrichtung größerer Beträge (Kauf von *Vorzugskarten*) angenommen. *Vorzugskarten* in allen Verkaufsstellen erhältlich.

Kartenbestellungen

vermitteln *auswärts*: in *Baden-Baden*: Wilds Buchhandlung; in *Heidelberg*: Musikalienhandlung *Karl Hochstein*, Hauptstraße 73, Fernsprecher 535, und Musikalienhandlung *Eugen Pfeiffer*, Hauptstraße 44; in *Pforzheim*: *Otto Riekers* Buchhandlung, Fernsprecher 193; in *Rastatt*: Buch- und Kunstdruckerei *K. u. H. Greiser* Fernsprecher 29, 227 u. 564.



FERD. THIERGARTEN
(BADISCHE PRESSE)
KARLSRUHE
TELEFON NR. 4050 BIS 4054



BUCHDRUCK · STEINDRUCK · OFFSETDRUCK

