

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. 33

urn:nbn:de:bsz:31-62057

*BADISCHES
LANDESTHEATER
KARLSRUHE*



1929/30

Nr. 33

WOCHENPLAN:

Im Landestheater:

- Mittwoch, 23. IV. * G 21. Th.-Gem. I. S.-Gr. und 1301—1400. Das Kästchen
von Heilbronn. Von Kleist. 19½ Uhr
- Donnerstag, 24. IV. Volksbühne: 4. Aprilvorstellung: Die Affäre Dreyfus.
Schauspiel von Rehfish und Herzog. 19½ Uhr
Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf freigehalten.
- Freitag, 25. IV. * F 21 (Freitagmiete) Th.-Gem. 301—400. Angelina. Oper
von Rossini. 20 Uhr
- Samstag, 26. IV. * C 21. Th.-Gem. III. S.-Gr. 1. Hälfte. Othello. Trauerspiel
von Shakespeare. 19½ Uhr
- Sonntag, 27. IV. * E 21. Th.-Gem. 201—300. Die Jüdin. Große Oper von
Halévy. 19 Uhr
- Montag, 28. IV. * B 22. Th.-Gem. 401—500 und 801—900. Die Affäre Drey-
fus. Schauspiel von Rehfish und Herzog 20 Uhr

Im Städtischen Konzerthaus:

- Sonntag, 27. IV. * Der Mann, der seinen Namen änderte. Schauspiel
von Wallace. 19½ Uhr

In der Städtischen Festhalle:

- Montag, 28. IV. 6. Volks-Sinfonie-Konzert. Solistin: Magda Strack.
20 Uhr

Auswärtiges Gastspiel:

- Donnerstag, 24. IV. In Baden-Baden: Die Jüdin.
-
-

Inhalt: Paul Alfred Merbach: Zum Bühnenbild der Gegenwart
Dichter und Bühnenbild
Allerlei

Zum Bühnenbild der Gegenwart

Von Paul Alfred Merbach.

Das Bühnenbild vereinigt als Abbild einer Umwelt bauliche, landschaftliche und figürliche Elemente und ist in seiner künstlerischen Entwicklung über seine bühnentechnische Verwendung hinaus ein sehr anschaulicher Teil und Ausschnitt der allgemeinen europäischen Kunstgeschichte. Es ist in seiner uns heute geläufigen Form ungefähr dreihundert Jahre alt; an ihm lassen sich Barock und Klassizismus, Rokoko und Naturalismus als tatsächlich „abgekürzte Chronik der Zeit“ mühelos ablesen. Die Galli-Bibiena und K. Fr. Schinkel, das Geschlecht der Quaglio und Meister aus dem Kreise um Fritz Erler (ca. 1900) haben den Theaterwillen ihrer Zeit geformt; in rauschend-prunkender Pracht der Eine, weil ihm und seiner Gegenwart das Theater ein erhöhtes, festliches Sein und Leben war, der Andere in strenger Linienführung voll Einfachheit und Größe, der Nächste mit peinlich-genauer Berücksichtigung geschichtlicher Wahrheit, die kleinsten Kleinigkeiten gerecht zu werden versucht, und der Letzte mit bewußtester Betonung des Allernötigsten, um das Bühnenbild zum wahren Diener des darzustellenden Werkes zu machen. Wenn sich so Festlichkeit, strenge Echtheit und Kargheit zeitlich ablösen, so nimmt das Theater im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts — wie es das übrigens stets getan hat!! — für sich das Recht in Anspruch, das theatralische Kunstwerk aller Zeiten und Zonen in einer Weise „in die Szene zu setzen“, die einzig und allein durch das Denken und Fühlen unserer Zeit bestimmt und bedingt ist. Das bedeutet natürlich den Bruch mit mancher lieb gewordenen Ueberlieferung, aber eine Zeit, die in so Vielem auf der Suche nach neuen Formen und Inhalten des Lebens sein muß, ist immer in vielen Beziehungen gezwungen, eigene Wege zu gehen.

Noch sind wir ja nirgends an einem Ziel. Allen Schwierigkeiten, Mühen und Hindernissen zum Trotz aber ist ein Wille am schaffenden Werk, der von den Zeitgenossen fordern darf, daß er zum mindesten Beachtung findet. Dieser Wille läßt sich für gegenwärtige Bestrebungen im Bühnenbild vielleicht auch auf die Formel bringen, daß er vom Eindruck der Dinge um uns her zu ihrem Ausdruck strebt. Man sucht „nach der Wesen Tiefe zu trachten“, man will nicht nur oder nicht mehr eine Form, sondern ihren Sinn gestalten. Es geht nicht mehr um das Abbild des Urbilds, sondern man will dem Urbild selbst so nahe kommen, als es mit menschlich-irdischen, beschränkten Mitteln möglich ist. Die grandiose Fiktion, das gigantische Als ob, das das Theater immer war und ist und sein wird, erhält dadurch und dabei einen um so stärkeren Inhalt, als die Betätigung solcher Absicht nur darin bestehen kann, das Symbol an Stelle von Wirklichkeiten zu setzen. Das gilt für gesungenes und gesprochenes Drama; unterstützt wird diese Entwicklung durch manchen wirtschaftlichen Zwang, der, wie sattsam bekannt, auf dem so komplizierten Organismus und Betrieb des Theaters aller Orten liegt. Sparsamkeit muß in Einklang gebracht werden mit der Notwendigkeit, dem Theater zu geben, was ihm nun einmal gehört: die Anschaulichkeit des jeweils zur Diskussion gestellten Werkes.

So treffen sich ideelle und praktische Forderungen der Gegenwart! Es stimmt nicht, daß hierbei aus Nöten irgendwelche Tugenden gemacht werden; drängender Gestaltungswille, der zeitbedingt und zeitgegeben ist, kommt in erfreulichster Weise unabweisbaren Einflüssen von außen her entgegen.

Schon Adolphe Appia suchte um die Jahrhundertwende für das Wagnersche Musikdrama diesen Symbol-Weg zu gehen. Wagners bühnenbildnerische Gesichte stammen aus einer Zeit, in denen die irgendwie am Theater orientierten „Geschichts“-Maler Piloty und Makart, die an sich nie für die Bühne gearbeitet haben, die Formen für heroisches Geschehen bestimmten; durch sie wurde auch der geschichtliche Naturalismus der Meininger bestimmt. Appia aber kam in Gegensatz zur traditionellen Wagnerpflege dazu, diese Tragödien aus dem Geiste der Musik szenisch zu gestalten, d. h. die monumentale Linienführung des motivisch verwebten szenischen Ausdruckes auf das Bühnenbild zu übertragen, diese symbolische Musik dadurch zu unterstreichen, zu „erklären“ und recht eigentlich erst das Wagnersche „Gesamtkunstwerk“ zu vollenden. So ist Adolphe Appia (gest. 1929) ein eigentlichster Anreger und Wegbereiter für das Bühnenbild der Gegenwart gewesen. Sein *Johannis-Schicksal* ließ ihn freilich selbst nicht zu endgültigen Erfüllungen kommen, da es ihm nur in ganz wenigen Fällen vergönnt war, seine doch so schöpferischen Gedanken in die Tat umzusetzen. Der schon genannte Fritz Erler hat im Münchener Künstlertheater ca. 1910, entsprechend den beschränkten Raumverhältnissen dieser Bühne, in konsequenter Weise die Stilbühne durchgeführt; er hat dramatisches Geschehen in völlig neutralem szenischen Rahmen sich abspielen lassen oder er deutete eine Umwelt nur — gelegentlich auch in mehr oder weniger betonter „Stilisierung“ — durch eine Gegenständlichkeit des Notwendigsten an. Das war ein Weg zum Ausdruck, vom Impressionismus zum Expressionismus; am Ende des Weges aber stand das Symbol. Zwei Beispiele können das erläutern. Sie gelten der Domszene im *Faust I. Teil*. Hier hatte noch die Stilbühne mit andeutenden Mitteln den Eindruck der Kirche oder Kapelle vermitteln wollen, sie bot einen Ausschnitt der Wirklichkeit; nicht mehr ein Kirchenschiff mit ragendem Pfeilerwald, das sich in dämmerndem Dunkel verliert, sondern eine Säule mit dem Muttergottesbild. Eine expressionistische Szenengestaltung, die einen einmaligen „Ausdruck“ für diese Szene sucht und ihn und sie zum Symbol erhöht, schuf — so hat es Ludw. Sievert-Frankfurt a. M. getan — ein riesiges Kreuz, das den sonst leeren Bühnenraum füllt und, leise zu den Zuschauern geneigt, sogar noch den Bühnenrahmen nach oben sprengt. Es ist Sinnbild allen Leides und jeder Erlösung, und Gretchen als der Menschheit ganzer Jammer hockt in ihrer Nichtigkeit und Vernichtung am Fußende des Kreuzes; das sündig-schuldige Einzelwesen verschwindet fast unter der schier zermalmenden Wucht der auf ihm liegenden Last und doch wird sie ihm einmal zum Wegweiser seelisch-sittlicher Rettung werden. Wenn Hans Sturm (Düsseldorf, Schauspielhaus) für den letzten Akt in Hebbels *Herodes und Marianne*, dieser Tragödie des Nicht-Verstehen-Könnens zweier wahlverwandter Menschen, den Charakter eines tragisch-festlichen Geschehens nur durch acht oder zehn große leuchtende Würfel ausdrückt und als „Spielplatz“ für die Handelnden nur einen leeren, gestuften Raum verwendet, wenn derselbe Bühnenleiter für den Byronschen *Manfred* und seinen geistigen Höhenweg ein Symbol der Alpen, eine im großen Bogen gezogene, mit Stufen unterbrochene Spirale, bietet, so ist hier der gleiche schöpferische Wille am schaffenden Bühnenwerk.

Als vor zehn Jahren Leopold Jessner — im bühnenbildnerischen Verein mit Emil Pirchan — im Berliner Staatlichen Schauspielhaus seine entscheidenden, grundlegenden Inszenierungen begann, fand er als Symbol aller dichterisch geformten „Handlung“ die viel verkannte, verlästerte Treppe. Sie war einmal Eroberung und

Gewinnung einer dritten Dimension im Bühnenraum, der Höhe; jetzt wurde nicht mehr nur die Breite und die Tiefe des Spielraumes ausgenutzt, es galt, eine Steigerung des ganzen Gesamteindrucks durch „Erhöhung“ der Darsteller zu erzielen, andererseits aber wurde durch die Treppe eine bis dahin nie erreichte Differenzierung aller szenischen Kräfte ermöglicht.

Auch für die Oper gilt in unserer Gegenwart das gleiche Streben und das gleiche Ziel. Appia wies den Weg; freilich ist er hie und da zu weit gegangen in dem an sich durchaus berechtigten Willen, alles Überflüssige, jegliche Zutat zu vermeiden: wenn er in einem Entwurf zum Lohengrin aus seinen letzten Lebensjahren sogar auf den Schwan verzichten will, so ist das ein Eingriff in das „innere romantische“ Leben der Handlung, der ihr Mark zerstört. Andererseits aber ist z. B. Ewald Dülberg's „Bauhaus“-Fidelio (Staatsoper am Platz der Republik, Berlin, November 1927) in der strengen Linienführung des szenischen Bildes und Geschehens eine glückliche Lösung für eine typische „Rettungs“-Oper, deren ununterbrochener Handlungs-Ablauf stärkste und strengste Straffung fordert. Inszenierungen von zeitbedingten Opern, wie es „Jonny spielt auf“ oder „Maschinist Hopkins“ sind, arbeiten mit Recht mit bildnerischen Mitteln, die symbolhaft nur das Wesentlichste zur sinnfällig-körperlichen Anschauung bringen. Dieser Weg ist auch für das Musikdrama heroischen Geschehens durchaus gangbar. Das haben z. B. Wagner-Inszenierungen Saladin Schmitts seit etlichen Jahren gezeigt, das wird durch Mordos Darmstädter Lohengrin (Bühnenbild Schenck v. Trapp) ganz klar. Hier ist der Burghof im zweiten Akt gar zu gern die mehr oder weniger geglückte Nachbildung einer „historischen“ Wirklichkeit; in Darmstadt verzichtet man bewußt darauf und schuf das Symbol einer Burg, eine durch viele Fenster gegliederte Wand; in jedem Fenster erschien einer der Männer. Es war ein Bühnenbild, das mit all und jeder Überlieferung brach, ein ungewöhnlicher, überraschender Fingerzeig, wohin diese Bestrebungen zielen. So ist Neues allerorten auf dem Weg zum Zeugnis dafür, daß die deutsche Bühne inmitten aller harten Zeitenungunst Wille und Kraft zum schaffenden Leben sich bewahrt.

Dichter und Bühnenbild

Aussprüche über Dekorationen.

Die Dekorationen der Bühne haben nicht nur in unserer von Problemfragen durchrüttelten Zeitspanne Anlaß zu sehr divergierenden Äußerungen gegeben. Und schon in früheren Tagen hat man an Prinzipien der Theaterkunst gedacht, an die wir jetzt erst herantreten und deren Auswirkung uns erst die Zukunft bescheren soll.

Goethe sieht, durch sein Verhältnis zur bildenden Kunst besonders hingeleitet, schon visuelle Zusammenklänge auf der Bühne: „Im allgemeinen sollen die Dekorationen einen für jede Farbe der Anzüge des Vordergrundes günstigen Ton haben . . . ist der Dekorationsmaler von einem so günstigen unbestimmten Ton abzuweichen genötigt, und ist er in dem Fall, etwa ein rotes oder gelbes Zimmer, ein weißes Zelt oder einen grünen Garten darzustellen, so sollen die Schauspieler klug sein und in ihren Anzügen dergleichen Farben vermeiden . . .“ Einmal sagt er zu Eckermann: „Es bedarf keiner vielen Dekorationen“, und er ist hierdurch wohl der Vater manchen modernen Ausstattungsgedankens geworden. Seiner Zeit vorausseilend bemerkt er mit Freude an der italienischen Oper schon eine besondere Stilisierung, wenn er erzählt, . . . daß die Italiener auf dem Theater die Nacht nicht als wirkliche Nacht, sondern nur symbolisch behandeln. Auf deutschen Theatern war es mir immer unangenehm, daß in nächtlichen Szenen eine vollkommene Nacht eintrat, wo denn der Ausdruck

der handelnden Figuren, ja oft die Personen selber ganz verschwanden, und man eben nichts mehr sah als die leere Nacht. Die Italiener behandeln das weiser. Ihre Theaternacht ist nie eine wirkliche, sondern nur eine Andeutung. Nur der Hintergrund des Theaters verdunkelte sich ein wenig und die spielenden Personen zogen sich so sehr in den Vordergrund, daß sie durchaus beleuchtet blieben und kein Zug in dem Ausdruck ihrer Gesichter uns entging."

Auch Schiller empfindet den Stil des Unwirklichen: „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“ Und bedauernd sagt er wohl angesichts mancher damaliger Aufführungen, die das Bühnenbild vernachlässigten: „Es kommt uns leichter an, die beleidigten Augen zu schließen, als die mißhandelten Ohren mit Baumwolle zu verstopfen."

Schon E. Th. Hoffmann, der eine Zeitlang Operndirigent war, polemisiert gegen die „Guckkastenbühne“: „Wir sind verwöhnte Kinder, das Paradies ist verloren, wir können nicht mehr zurück. Wir bedürfen jetzt eben so sehr der Dekorationen als des Kostümes. Aber deshalb darf unsere Bühne doch nicht dem Guckkasten gleichen. Nichts ist lächerlicher, als den Zuschauer dahin bringen zu wollen, daß er, ohne seinerseits etwas Phantasie zu bedürfen, an die gemalten Paläste, Bäume und Felsen ob ihrer unziemlichen Größe und Höhe wirklich glaube.“ Ja, Hoffmann formuliert schon die Forderung des Tages unserer Bühnenkunst: „Alles muß der dramatischen Handlung untertan sein, und Dekoration, Kostüm, jedes Beiwerk soll dahin wirken, daß der Zuschauer, ohne zu wissen durch welche Mittel, in die Stimmung versetzt, die dem Moment der Handlung günstig, ja in dem Moment der Handlung selbst hingerissen wird. Hieraus folgt, daß es zuvörderst auf die sorglichste Vermeidung alles Unziemlichen, dann aber auf das tiefe Auffassen des eigentlich Phantastischen, das herauswirkend die Phantasie des Zuschauers beflügeln soll, ankommt. Nicht als ein für sich bestehendes glänzendes Bild darf die Dekoration das Auge des Zuschauers auf sich ziehen, aber in dem Moment der Handlung soll er, ohne dessen bewußt zu sein, den Eindruck des Bildes fühlen, in dem sich die Handlung bewegt“. Klingt das nicht so wie gestern erst gesprochen? Hoffmann stand damals wohl unter dem Einfluß seines Freundes Schinkel, der sein Postulat einer Purifizierung der Bühne so erhebt: „... daß mit weniger als der Hälfte der Mittel und des Aufwandes nicht nur dieselbe Wirkung auf der Szene hervorgebracht werden kann, sondern sich ein dem wahren Geist des Theaters weit mehr angemessener Charakter der Szenenverzierung bildet..."

Immermann verlangt Vereinfachung: „Ueber die alberne Verschwendung aller Dekorationskünste ist soviel geredet worden, daß jetzt das Handeln etwa noch übrig wäre.“ Und Eduard Devrient äußert, daß „... die ängstlich berechneten Täuschungen unserer Kunstbühne uns so mäkelnd und ungläubig finden.“ Viel schärfer wendet sich Anselm Feuerbach gegen den Ausstattungsfrevler: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappendeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug vom Grunde der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt. Das wahrhaftige Kunstwerk hat stets innerliche Kraft genug, um Situationen zu vergegenwärtigen, auch ohne unwürdige, der Kunst zuwiderlaufende Mittel. Es bedarf bescheidener Andeutungen, nicht aber sinnverwirrender Effekte.“

Stände heute Richard Wagner aus kühler Gruft auf, wie wäre er bestürzt über die meisten Aufführungen seiner Werke. Er, der doch den Künstlern zurief: „Kinder! macht Neues! Neues! und nochmals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat

7 auch der Teufel der Inproduktion, und ihr seid die traurigsten Kinder!“ Und schrieb: „Es ist von überraschender Belehrung zu ersehen, wie auf dieser neuuropäischen, der antiken mit Entstellung nachgebildeten Bühne ein Hang zu rethorischem Pathos sich immer vorherrschend erhielt, wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakespeares, welche alles täuschenden Blendwerks der Dekoration entbehrte, die Teilnahme sich vorwiegend dem ganz realistischen Gebaren der Schauspieler zuwendete. Zwar haben wir Kulissen, Prospekte und Kostüme, in welche verkleidet das Drama als sinnlose Maskerade vorgeführt wird.“ Und folgert: „... daß somit nicht von Ausführungen, sondern nur von sinnreichen Andeutungen für den Ort der Handlung die Rede sein kann.“

1 So wendet sich auch der Theaterreformer Jozza Savits vor etlichen Jahrzehnten schon gegen den Kern des Dekorationsübels: „Die erste Irrlehre ist diese, daß das aufgeführte Drama eine Bildwirkung ausübt, daß die Dekoration ein „Bild“ vorstellen müsse, in dem der Schauspieler eine lebendige Staffage zu bilden hätte. Erwägt man zunächst die groben und größten perspektivischen Mißverhältnisse, die sich unfehlbar aus der Bewegung der Schauspieler innerhalb der gemalten Dekoration jederseit einstellen, namentlich wenn sie sich dem Hintergrunde nähern, so muß man billig staunen, daß ein malerisch halbwegs gebildetes Publikum sich diese Barbarei bieten läßt.“

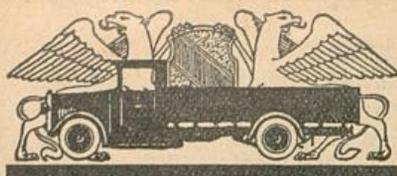
Schließen wir diese kleine Kette historischer Aussprüche zu einem Ring, indem wir zu Goethe zurückkehren mit seinen Worten über das Theater als Gesamtkunstwerk: „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen.“

* * *

Allerlei

Eine sensationelle Erfindung für Bühnenausstattungen.

Daß von dem Dilemma der kostspieligen Theaterausstattungen die Verwendung von Projektionsbildern helfen soll, ist ja bekannt. Erst unlängst zeigte ein Musikverlag an, daß er Diapositive für die Dekoration einer neuen Oper sogar bei Vertragsabschluß liefere; übrigens hat ja seinerzeit der Verlag zum „Rosenkavalier“ auch die Rollerschen Entwürfe in lithographischen Wiedergaben an die Bühnen vertrieben. Nun hat der bekannte Filmtechniker Schüftan einen Projektionsapparat von Schwabe bauen lassen, der eine neue Zeit der Lichtmalerei auf der Bühne einleiten kann. Bisher vermochte man bloß mit einem Scheinwerfer gute Bilder auf die weiße Prospektleinwand zu werfen. Wurden mehrere verwendet, so gab es unschöne Schnitte der Zusammenstöße der Platten, Unkorrektheiten, schiefe Linien usw. Das neue Patentverfahren sieht eine eigene Vignettierung der Bildteile vor, die hierdurch zwangsläufig unverrückbar zu einem Mosaik ineinanderfließen. An Stelle eines Apparates kann man nun beliebig viele verwenden, man vermag das ganze große Rund des Horizontes mit dieser neuen Projektion auszuleuchten. Verblaßte diese Projektion früher, wenn die Spielfläche beleuchtet oder gar die Rampe eingeschaltet wurde, so kann man nun, nach dem neuen Verfahren, durch entsprechend viele Scheinwerfer das Bild so kräftig erhalten, daß es gegen alle anderen Beleuchtungsquellen sich in aller Farbe und allen Kontrasten behauptet. Hält der Apparat das, was er nach den ersten Vorführungen verspricht, so ist endlich das so ökonomische Lichtproblem für die Bühnenmalerei gelöst.



In der **Fahrerschule**

der Bad. Kraftverkehrsgesellschaft m. b. H.
Gottesauerstr. 6 Karlsruhe Telefon 5149

werden Sie auf Benz-Personen- und Lastkraftwagen sowie Kraftfahrrädern
gewissenhaft und gründlich von erprobtem Lehrpersonal ausgebildet.
Für Studierende Preisermäßigung :: Kursbeginn und Anmeldung jederzeit

Pianos
Harmonium
H. Maurer
Kaiserstr. 176
Ecke Hirschstr.

Klischees
aller Art
Graphische Kunstanstalt
Adolf Schütze
BRAUERSTR. 19 TELEFON 3664

Franz Gehrecke

Leopoldstraße 31 · Telefon 2222

Altestes Karlsruher
Spezialgeschäft für
Lieferung u. Verleger
von

LINOLEUM

Fachm. Beratung ● Kein Laden

Emil Josef Heck

MALERMEISTER

Zirkel 14 · Telefon 4995

Uebernahme sämtl. Maler- und
Tapezier-Arbeiten

Theodor Trautmann · Baugeschäft

Stefanienstr. 19 KARLSRUHE Tel. 113, 3232

Hoch-, Tief-, Beton- und Eisenbetonbau
Spezialgeschäft für Umbauten jeglicher Art



FERD. THIERGARTEN

BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI

KARLSRUHE · BADEN

LAMMSTRASSE ECKE ZIRKEL

ANFERTIGUNG ALLER GESCHÄFTS- UND REKLAME-
DRUCKSACHEN, IN EIN- U. MEHRFARB. AUSFÜHRUNG
NACH EIGENEN UND GELIEFERTEN ENTWÜRFEN

Ferd. Thiergarten (Badische Presse) Karlsruhe



Foto. Bauer

ELISABETH BERTRAM

Komm und fass mit

Roederer das Abendlokal

Zähringerstraße 19

Telefon 1585/3054

*Schön und stimmungsvoll
Kapelle Miloß*

JOSEF MACK

Damenhüte

Karlsruhe, Hirschstraße 29

*

Neuanfertigung
und Umfaconieren von
Damenhüten in Filz und Stroh
bei mäßigen Preisen

Tapeten

Rieger & Matthes Nachf.

Karlsruhe

Kaiserstraße 186 · Fernruf 1783

Dampf-Waschanstalt

C. Bardusch

wäscht • färbt • reinigt

Karlsruhe

Telefon 2101

Kaiserstraße 60
Yorkstraße 17

Ettlingen

Telefon 61

Karlstraße 25
Rinheimerstr. 16

Karl Timeus

Färberei und
chemische Waschanstalt

Gegründet 1870

◆

Erstkl. Arbeit / Mäßige Preise
Marienstr. 19/21, Telefon 2838
Kaiserstr. 66, beim Marktplatz

Emil Schmidt & Kons.

Ingenieure

KARLSRUHE - Gegründet 1869

**Sanitäre, Heizungs- und
Elektr. Licht- u. Krattanlagen**

Billigste Preise
Hebelstr. 3 / Kaiserstr. 209
Telefon 6440/6441

*

Bau- und
Kunstschlosserei

G. GROKE

Herrenstrasse 5

Tel. 325

*