

# **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. 1

**urn:nbn:de:bsz:31-62057**

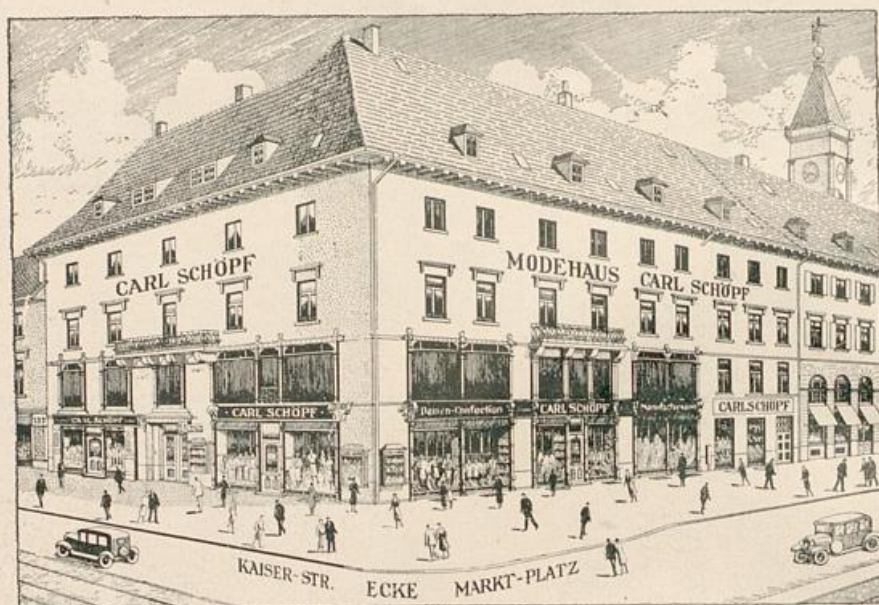
1

# BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

---

1931/32





Die vorteilhafte Bezugsquelle  
für moderne und preiswerte

# Damen-, Herren- und Kinderbekleidung

für alle

Kleider-, Mantel- und Seidenstoffe  
Damen- und Herrenwäsche usw.

Stets Eingang von Neuheiten

# CARL SCHÖPF

Karlsruhe • Marktplatz



# BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

1931/32

Schriftleitung für den literarisch. Teil: Otto Kienschurf

1931/32



Dr. HANS WAAG, Intendant



Foto: Bauer

JOSEF KRIPS, Generalmusikdirektor

**Trotz**

niedrigster Preise  
bürgt das

**MÖBEL-HAUS**  
CARL AUG. **MARX**  
MARKTPLATZ  
FÜR BESTE QUALITÄT

Besichtigung erbeten - Ausstellung in  
5 Stockwerken - Ratenkaufabkommen

**Klischees**

— aller Art —

Graphische Kunstanstalt  
**Adolf Schützle**

BRAUERSTR. 19 TELEFON 3664



## Karl Timeus

Färberei und  
chemische Waschanstalt

Gegründet 1870

Erstkl. Arbeit / Mäßige Preise  
Marienstraße 19-21, Telefon 2838  
Kaiserstraße 66, beim Marktplatz

Bau-, Kunst-  
und Theater-  
**Schlosserei**

**G. Groke**

Tel. 325, Herrenstr. 5



THEO STRACK

Foto: Bauer



FINE REICH-DÖRICH

Natürliche  
**Mineralbrunnen**  
des In- und Auslandes

Zu Kurzwecken und als  
täglich. Tischgetränk. Erhältlich

Gegr. 1887 in allen einschläg. Geschäften

**BAHM & BASSLER**

Karlsruhe i. B., Zirkel 30, Tel. 225  
Freiburg i. Br., Lagerhausstr. 19, Tel. 2967

Spezialgeschäft  
in  
**Korsetten u. Wäsche**

**Elisabeth Biehler**

Kaiserpassage 8, Telef. 7557



## Der „Götz“ in seinen verschiedenen Fassungen

Auf die ersten Spuren des schwäbischen Ritters stieß der junge Goethe beim Studium rechtsgeschichtlicher Werke in Straßburg, wo sich ihm deutsches Mittelalter auch im Bau des Münsters offenbarte und Gottfried Herder ihn in die Welt und Kunst Shakespeares einführte. Bald darauf ertönt in einem Brief aus Frankfurt (Nov. 1771) die Kunde, daß er „die Geschichte eines der edelsten Deutschen“ dramatisiere — er hatte sich Götzens Lebensbeschreibung (Nürnberg 1731) inzwischen beschafft, und in etwa sechs Wochen war die „Geschichte Gottfriedens“ niedergeschrieben. Der ziemlich dürftigen Quelle hat Goethe wenig mehr als einzelne Daten und das zeitgeschichtliche Kolorit entnehmen können; selbst der Vielgestaltigkeit des mittelalterlichen Ständelebens verlieh erst der Dichter Bewegung und Farbe, wie auch die in ihrem Archaismus aus Luther und Hans Sachs bereicherte Sprache durch ihn erst ihre mundartliche Frische erhielt. Aber durch Umbildung und Belebung des vorhandenen Stoffes und durch gänzliche Neuschöpfung bekam schon dieser „Urgötz“ sein großes Gepräge. Schon hatte der Dichter aus jener „Vita“ den melancholisch-resignierten Ton herausgehört und zum tragischen Ausklang gebracht; schon hatte er dem Helden und Kämpfer „dramatisierend“ einen Widerpart in Weislingen gegeben und beiden jene Frauen an die Seite gestellt, für die ihm die Quelle nichts, wohl aber eignes Erleben Fleisch und Blut gab; schon durchwehte das Stück auch der Feueratem jenes Geistes, der, im Straßburger Sturm und Drang durch Herder, Shakespeare und die nationale Bewegung entfacht und durch das Sesenheimer Erlebnis gestählt, bloß einer solchen Materie bedurfte, um ihr als Schöpfer Leben einzuhauchen. Trotzdem stand Goethe von der Veröffentlichung dieses „Urgötz“ ab, und er tat gut daran. Herders Tadel, daß ihn Shakespeare „ganz verdorben“ habe, war bei aller Schroffheit begründet. Freilich hatte ihn erst die Beschäftigung mit dem Briten zur dramatischen Behandlung des Stoffes angeregt, und dank dem Verständnis Shakespeares war ihm viel gelungen: vor allem jene großartige Mischung ernster und komischer Elemente, wie sie vordem nur Shakespeare dem Leben abgelauscht hatte. Aber Shakespeare war es doch auch, der mit seinen Historiendramen des Dichters Sorglosigkeit im dramatischen Aufbau veranlaßt, seinen Hang zu ungebändigtem Realismus gestärkt und mit Kolossalgestalten wie der Kleopatra und der Macbeth die Übertreibung seiner Adelheidfigur bis ins Dämonische verschuldet hatte. In dieser dämonisch aufgefaßten Gestalt besteht aber der wesentlichste Unterschied des „Urgötz“ von der späteren Fassung. Der Macht ihrer Schönheit erliegt auch der grobe Zigeunerbursch, auch der biedere Sickingen, auch der Vollstrecker des Urteils der Feme, und über die Leiche des verliebten Franz schreitet dies höllische Weib mit derselben Entschlossenheit hin wie über die des Gatten. Solche übernatürliche Gewalt macht nun aber Weislingens Untreue, an deren Büßung dem Dichter in Erinnerung an Sesenheim doch so viel gelegen war, viel entschuldbarer; und außerdem mußte dieser Adelheid die führende Rolle des Stückes zufallen, selbst Götz gegenüber, der in den letzten Akten ganz in den Hintergrund tritt. Durch Herders Urteil zur Selbstkritik angestachelt, erkannte Goethe, wie er aus Verliebtheit in diese „reizende Frau“ selbst gefehlt hatte, und daß hier Wandel geschaffen werden mußte.

Als nun 1773 neueingeschmolzen und umgegossen der „Götz“ erschien, war aus der



„Geschichte“ ein „Schauspiel“, aus dem kühnen Wurf des ersten Schöpferdranges ein gereiftes Werk geworden. Ohne ihre vollblütige Frische eingebüßt zu haben, erschien die Sprache von den Schlacken des Sturms und Dranges gereinigt.

Unverkennbar ist der technische Fortschritt: den geschickteren Aufbau zeigt schon die Vergleichung des ersten Auftritts in beiden Fassungen; dem rascheren dramatischen Fortgang zuliebe sind die Aufruhrszenen im fünften Akte gekürzt und zusammengerückt. Die größten Wandlungen ins Szenengefüge brachte aber jener Entschluß, Adelheid zugunsten des Helden zurücktreten und auch Weislingen nicht mehr als ihr Werkzeug erscheinen zu lassen. Das „Schauspiel“ enthält daher nicht mehr Adelheids Buhlschaft mit Sickingen und verzichtet auch auf ihre Begegnung mit dem Richter der Feme, so daß die Vollstreckung des Urteils in der Darstellung wegfällt. Statt Adelheid erscheint hingegen jetzt Götz im Zigeunerlager des fünften Aktes, als Flüchtling im Bauernaufstand, wie nun auch sein verhängnisvoller Entschluß, die Führung des Aufstands zu übernehmen, in einer neuen Szene zur berechtigten Geltung kommt. Und gegen Götz und die Bauern tritt auch Weislingen im Druck von 1773 selbst auf, nicht mehr im Banne der schönen Adelheid, mit der ihn bereits eine dem Auftritt „Das ist verhaßt“ angehängte Eifersuchtsszene wegen ihrer Beziehungen zu dem kaiserlichen Thronfolger in schwerem Zerwürfnis zeigt. So hat nun die Todfeindschaft zwischen Adelheid und Weislingen eine bessere Begründung erhalten, und auch zu dem Entschluß, ihn beiseite zu schaffen, kommt jetzt Adelheid durch sein vom Kampfplatz aus an sie gestelltes Verlangen, sich auf sein Schloß zu begeben, einen besonderen Anlaß. Ihren Plan führt nunmehr aber Franz aus, dem sie schon früher ihre Gunst geschenkt hat, der nach der Mordtat indes reuig selbst den todkranken Weislingen über sein Schicksal aufklärt und dann durch Selbstmord zugrunde geht. Durch den Wegfall der Ermordung Adelheids rücken endlich die Szenen zusammen, die dem Ausgang des Helden gewidmet sind, so daß nun auch am Schluß Götzens tragisches Ende zur vollen Geltung kommt.

An eine Aufführung will Goethe auch bei dem „Götz“ von 1773 nicht gedacht haben. Erst lange nachdem fremde Bearbeitungen seines Werkes und viele minderwertige Nachahmungen über die Bretter gegangen waren, ging der Dichter, angeregt durch Schillers Versuche mit „Egmont“ und „Iphigenie“, selbst an die „böse Operation“. Eine höchst theatralische Bühnenbearbeitung kam zustande (1804), die Goethe selbst nicht gefallen konnte; spätere Experimente befriedigten ihn noch weniger. Indessen heute, wo die Bühne durch die technischen Fortschritte viel vollkommener geworden ist, bedarf es solcher Versuche auch nicht mehr: man wird mit wenigen geschickten Strichen, vielleicht unter Zuhilfenahme des „Urgötz“, den Text von 1773 benutzen können und damit stets Erfolg haben. Von diesen ursprünglichen Fassungen gewinnt man heute mehr den Eindruck, den Max Morris in die Worte zusammengefaßt: „In allem politischen Elend bezeugt doch die bunte Mannigfaltigkeit der Gestalten den Reichtum deutschen Wesens, und in den Liedern Liebetraults, Georgs und der Zigeuner erscheint die deutsche Poesie unter den Formen des höfischen, des natürlich-frischen und des wilden Volksgesangs. Das so vor uns aufsteigende Gesamtbild ist düster gefärbt und doch zugleich hoffnungsfreudig. Wir fühlen: solche Kräfte können nicht für alle Zeiten einander zerstören, und wenn sie sich reinigen und zusammenfassen, wird es in Deutschland aufwärtsgehen.“

(Entnommen dem Nachwort der im Inselverlag erschienenen Urfassung des Götz)



## Zur Erstaufführung der „Frau ohne Schatten“

Von Dr. Otto Erhardt

Im Schaffensprozeß der großen Opernkomponisten gibt es Stationen, die einen entscheidenden Wendepunkt der künstlerischen Richtung bezeichnen. Es sind seelische Wandlungen eingetreten, die eine neue Kunst- und Weltanschauung inaugurieren. Die daraus entstehenden Werke werden meist viel schwerer geboren und verstanden, brauchen viel länger Zeit, um sich durchzusetzen, als die sogenannten Würfe, die, einer glücklichen Stunde entsprungen, sich sofort die Bühne und das Publikum erobern. Für den schaffenden Künstler werden diese Produkte seines Genius zu Schmerzenskindern, die Erzeugnisse seiner Muse werden zu solchen einer Muße, die unfreiwillig, aber durch die bestehenden Zustände gegeben ist. In der Entwicklung des Musikdramatikers Richard Strauß wird dieses Stadium durch sein siebentes dramatisches Werk, durch „Die Frau ohne Schatten“ gekennzeichnet. Nachdem der Meister sich in der Vertonung literarisch wertvoller und selbständiger Dramen, der „Salome“ (1906) und der „Elektra“ (1909) gefunden, nachdem er mit dem „Rosenkavalier“ (1911) die moderne Musikkomödie geschaffen hatte, wandte er sich der Oper gewissermaßen als einem Stilproblem zu. Die erste Frucht dieser Bemühungen wurde „Ariadne auf Naxos“ (1912, neue Fassung 1916), der Versuch der zeitgemäßen Erneuerung der Barockoper, das zweite Ergebnis die große Märchenoper „Die Frau ohne Schatten“ (1919). Rückkehr zur Oper bedeutet für Strauß nicht ein Aufgeben des Fortschrittlichen im allgemeinen, der Errungenschaften des Wagnerschen Musikdramas im besonderen, auch nicht das bewußte Wiederersterben eines historisch gewordenen Opernstils, sondern: das Zurückdrängen des sinfonischen Orchesters zugunsten des Sängers, das Vorherrschenlassen des Gesanglichen, das Unterordnen des Dramas unter die Musik. Ohne auf die gewaltigen technischen Fortschritte des Musikdramas zu verzichten, will Strauß wieder das rein Musikalische zur treibenden Dominante der Musikbühne machen. Nicht hat sich die Musik dem Drama, sondern das Drama der Musik zu beugen; in der Oper muß die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein — dieser oft mißverstandene Mozartsche Ausspruch könnte in moderner Variierung dem neuen Straußschen Streben zugrunde gelegen haben. Das Ergebnis wurde der Anfang des Weges vom Musikdrama zum musikalischen Theater der Zukunft, auf dem wir langsam vorwärtszuschreiten beginnen, langsam voran, wie immer bei der Gattung „Oper“, der konservativsten Kunstform des Theaters, die wir besitzen. Die große Menge steht nicht nur den letzten Werken von Richard Strauß, sondern auch denen der Moderne überhaupt noch ziemlich verständnislos gegenüber, was nicht zu verwundern ist, wenn man bedenkt, daß eben gerade erst das Wagnersche Musikdrama populär geworden, d. h. also mißverstanden worden ist.

Das Kulturtheater hat die Pflicht, gerade das Umstrittene, sofern es starke innere Werte birgt, immer wieder zur Diskussion zu stellen. Es gibt ein Theaterspielen zum Zweck der Unterhaltung ohne Gedanken und eines zur Widerspiegelung seelischen Erlebens und Geschehens. Das zweite enthält die höhere Aufgabe des Theaters, es ist undankbarer, erfordert mehr Mühe, Arbeit, Phantasie und nachschöpferisches Gestalten als jenes und wird immer und zu jeder Zeit bekämpft. Geben wir es jedoch auf, dann geben wir uns selbst auf, unsere Kunst, unsere Sehnsucht, unsern eigentlichen Beruf. Alles Geistige steht heute niedrig im Kurs,



wird kaum „notiert“. Nur die Sensation lockt an, sei es die von bis zur Verzerrung verrenkten Beinen, die einer exotischen Zwergsängerin oder die einer veritablen maschinellen Blufftechnik. Wenn wir diesen Strömungen nicht den Damm unserer eigentlichen Kraft, der der Seele und des Geistes, entgegensetzen, werden wir bald aus dem Tempel der Bühnenkunst einen des Kitsches und des seichtesten Amusements gemacht haben.

Die Dichtung der „Frau ohne Schatten“ stammt bekanntlich von Hugo von Hofmannsthal, dem Strauß-Librettisten von der „Elektra“ bis zur „Ägyptischen Helena“, mit Ausnahme des „Intermezzo“, für das sich der Komponist selbst den Text — als Zwischenspiel — schrieb.

Hofmannsthal liebt es, den geradlinigen Verlauf der Handlung durch allerhand episodentartiges Beiwerk auszuschnücken; er vermag auch nicht auf gedankliche Reflexionen zu verzichten, die ja ein gutes Recht des Dichters, in der Oper jedoch meist nicht am Platze sind. Betrachtet man Hofmannsthals Arbeit für Strauß nicht vom literarisch-ästhetischen, sondern vom opernmäßig-dramaturgischen Standpunkt, so steigen zweierlei Bedenken auf: die Sprache erscheint stellenweise etwas zu überladen für den Ablauf der Musik, und der an und für sich schon nicht unkomplizierte Aufbau — handelt es sich doch um die Parallele zweier Geschehnisse, zweier Welten, die durch ein Schicksal verbunden werden — ist nicht einfach genug durchgeführt. „Die Zauberflöte“ mit ihren zahlreichen szenischen Verwandlungen mag das Vorbild abgegeben haben. Hier wie dort spielen Prüfungen, spielt der Leidensweg gequälter Menschen eine Rolle. Nur daß bei Mozart-Schikaneder der Wechsel zwischen Ernst und Heiterkeit, zwischen Gut und Böse viel primitiver, ursprünglicher anmutet und daher auch dem Publikum mehr entgegenkommt. Hofmannsthal-Strauß bewegen sich meist auf jener Höhe, zu der das Allgemeinempfinden sich nicht ohne weiteres aufzuschwingen vermag. Dies gilt insbesondere für den zweiten Akt. Der erste Aufzug mit der Exposition im „geistigen“ Kaiserreich und der ersten Färberhausszene bei den Menschen, im ersten Bild mit der Erscheinung des Geisterboten als Keikobads Abgesandten, der scharfen Profilierung der dämonischen Amme, im zweiten Bild mit der farbigen Charakteristik der niederen Welt der Triebmenschen, die durch die Amme in Beziehung zu jener ersten, höheren Sphäre gebracht wird und nach allerlei Zauber- und Märchenspek mit dem wundervollen Abgesang der Wächter der Stadt schließt, dieser erste Aufzug wirkt in sich so geschlossen wie der dritte, nachdem sich der Komponist entschlossen hat, in diesem, und zwar in der zweiten Szene (9. Bild) einen beträchtlichen Strich anzubringen.

Der letzte Aufzug nähert sich der Form nach immer mehr dem szenischen Oratorium, nachdem die Prüfungen abgeschlossen, die vier Menschen erlöst sind und zwei liebende Paare sich erst eigentlich, im Sinne einer höheren Bestimmung der Ehe, gefunden haben. Dabei vereinigen sich die Solostimmen mit denen des Knaben- und Frauenchors zu Klängen, die eine neue Harmonie der tönenden Sphären zu erzeugen scheinen, zu einer Musik, wie sie etwa dem Schluß des zweiten Teils von Goethes „Faust“ entströmt: auch hier ward das Unzulängliche Ereignis.





*LOLA ERVIG*



*JOACHIM ERNST*

*Foto: Bauer*



*KARL FRIEDRICH*

*Foto: Bauer*



*DOROTHEE EHRHARDT*

*Foto: Bauer*





HANS RITSCHL



FRANZ SCHUSTER

Foto: Eauer



EMMY SEIBERLICH

Foto: Bauer



ELSE BLANK

Foto: Bauer



Reserviert!

# Radio-Spezial-Geschäft Erwin Meißner

Kaiserstr. 79 • Tel. 6707

Die neuesten trennscharfen

## Radio-Geräte

erstklassiger Fabrikate  
Beamtenbank-Abkommen



MALIE FANZ

Foto: Bauer



LILI JANK

Foto: Bauer

# G. BRAUN

G.M.B.H.

## DRUCKEREI UND VERLAG

### KARLSRUHE i. B.

KARL-FRIEDRICH-STR.14 / TEL.952-54



**H. MOLITOR & CO.**

**Programm-Verlag**

**DRESDEN – A 16**