

geflochten! Ferdinand stimmt zu und macht die bedeutende Seitenbemerkung: „Nur im wahrhaft Romantischen misst sich das Komische in Eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eigene, wunderbare Weise ergreift.“

Der italienische Dichter Graf Carlo Gozzi (1720—1806), den der Himmel mit einem unbelümmert fröhlichen, tapferen Herzen beschenkte, das Leben aber mit rauher Hand durchschüttelte, war damals in Deutschland durch die von Wertich stammende Uebersetzung seiner theatralischen Werke (Bern 1777—78) bekannt geworden, die auch sämtliche Fiabe teatrali (theatralische Märchen) enthielt. Einzelner solcher Märchen nahmen sich auch andere Uebersetzer an, so Grillparzer und Adolph Wagner, dessen Uebersetzung des von Hoffmann so gepriesenen Naben 1804 bei Breitkopf u. Härtel erschien. Adolph Wagner, der bedeutende Literaturhistoriker, war Richard Wagners Oheim; er war mit Goethe und Schiller bekannt, mit der romantischen Schule befreundet und für Hoffmann und Gozzi begeistert. Durch ihn ward der junge Richard auf Hoffmann hingewiesen, den er seit seines Lebens hochschätzte als unerhöflichen Anreger, und der von Hoffmann gegebene Hinweis auf Gozzis wunderbare Märchenbildungen und des Oheims Vorliebe für den venezianischen Dichter sollten nicht ohne Wirkung auf den angehenden Dramatiker bleiben.

Wagner war damals, Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts, gefesselt und in Banden geschlagen von der romantischen Dichtung, die ihm sein Dntel so innig ans Herz legte. Nicht nur Hoffmann, auch Fouquet und Tieck begeisterten ihn. Das Lindtnermärchen Fouquets, für dessen Salbaderei wir heutzutage gar nicht mehr viel übrig haben, liebte Wagner ungemein, er las es sogar noch einen Tag vor seinem Tode vor. In Tiecks Dichtungen und Märchen, die teilweise Gozzi zum Vorbild nahmen, fand er mit Recht viel versteckte Musik. Und wenn auch Hoffmann seine in: Dichter und Komponist dargelegte Meinung in dem Dialog: Seltsame Leiden eines Theaterdirektors fast wörrerlich und erklärte, daß es mit der dramatischen Bearbeitung der Gozzischen Märchen einen Daten habe, da nicht einmal Schiller darin bei der Turandot (4. Fiabe Gozzis) glücklich gewesen, so ließ sich Wagner doch nicht abhalten, Gozzis Stoffe selber zu studieren, um etwas Geignetes für sich zu suchen.

Er war zu jener Zeit ein rechter Schwärmergeist und, wie es in der autobiographischen Skizze heißt, dem abstrakten Mystizismus verfallen. Sein erstes größeres dramatisches Werk sollte aus einem Stoff geformt werden, den er nach seiner Aeußerung einer mittelalterlichen Quelle entnahm; wöher er eigentlich stammt, weiß man nicht. Man hat überhaupt von jenem Werke wenig erfahren; Tappert teilt im Musikalischen Wochenblatt 1887 einige Proben aus dem Fragment mit und Max Koch spricht sich in seiner Wagnerbiographie über die textliche Gestaltung aus, soweit dies bei dem Torso möglich war. Die Gozzische, so hieß das 1832 entstandene Werk, war jedenfalls ein überaus grandioses Stück und von mystischem Geiste erfüllt. Der Schwester Rosalie, die damals schon eine berühmte Schauspielerin war, gefiel aber das Textbuch nicht, und Wagner vernichtete es spurlos, wie er schreibt. Wir haben jedoch wenigstens vom Entwurf der ersten Szene Kenntnis erhalten. Nunmehr mit Nachdruck auf Gozzi hingewiesen, beehrte Wagner sich, mit diesem Dichter näher bekannt zu werden.

Den Naben, auf den ihn sein Oheim und E. T. A. Hoffmann aufmerksam gemacht hatten, wählte er nicht; seine herrliche künstlerische Selbstständigkeit frühe beweisend, ließ er sich von seinem Urteil auf ein andres Märchen führen, die silnste Fiaba (Märchenkomödie) La Donna Serpente (Die Frau als Schlange). Die zehn Fiabe teatrali machen heutzutage noch den Ruhm Gozzis aus; was er sonst noch geschrieben, ist bis auf wenigstens vergessen. (Vor kurzem erschienen, herausgegeben von M. Raffner, im Verlag von Jul. Feiler in Leipzig unter dem wenig geschmackvollen Titel Venezianische Liebesabenteuer, Bruchstücke aus dem höchst merkwürdigen Memoire inutile.) In den 1761—65 entstandenen Fiabe machte Gozzi den Versuch, der alten improvisierten Commedia dell'arte, so genannt im Gegensatz zur gelehrten Komödie (Commedia erudita), erneut fruchtbarer Boden zu gewinnen. Theatertruppen, die Spezialisten waren im Improvisieren, gab es wohl in Italien noch in Menge, aber schon waren auch Männer aufgestanden, die der Meinung energischer Ausdruck gaben, daß man endlich im Drama einmal auf eine strenge Form sehen müsse und vom Auslande her sich möge befruchten lassen. Goldoni, der in unsern Tagen erfreulicherweise die Aufmerksamkeit der musikalischen Dramatiker erregt hat (Wolf-Ferrari), neigt schon bedenklich zu den festen Formen des französischen Lustspiels, wenn er auch in seinem bei uns noch einigermaßen bekannten Diener zweier Herren und anderswo die alte Stegreiffestspielart des Truzaldino, aus der Familie Darlekin, beibehielt. Daß Goldoni aber mit der Kunst des Auslands liebäugelte und gegen die Commedia dell'arte unbedachtliche Aeußerungen tat, zog ihm den Hestten Haß des Vollblüt-Eingefessenen Gozzi zu, und ganz Benedig nahm schlichte auf den argen Zwist der beiden gewiß achtbaren Gegner teil. Goldoni mußte am Ende das Feld räumen und Benedig verlassen; in der Tat war es Gozzi, wie von ihm ihm vorausgesagt, gelungen, das Publikum mit einem bloßen Kindermärchen in dramatischer Form für sich zu gewinnen. Dieses Stück war Gozzis erste Fiaba Die Liebe zu den drei Pommeranzen. Die Commedia dell'arte hatte so durch Gozzi wieder eine kurze Existenz, aber sie war ja im Grunde gar nicht mehr das alte Improvisationsstück, da Gozzi das meiste wirklich wörrlich aufzeichnete und ein Element hineinbrachte, das ganz neu war: das Märchen. Die Verwebung seiner einmal liehlichen, einmal grotesken, einmal grandiosen Märchenwunderwelten in die von den alten Gestalten der piffigen und läppischen Spasmiacher nicht loskommennden Commedia dell'arte bildet das wirklich Einzigartige in diesen Gozzischen Schöpfungen. Es ist etwas Hoffmannisches in diesen von Hoffmann gepriesenen Dichtungen, auch etwas Grabbesches, und man wird dem, wie er selbst sagt, damals vom Mystizismus noch befeßenen Wagner nachfühlen können, wie sehr er bei Gozzi auf seine Kosten kam. Man darf noch darauf hinweisen, daß Wagner sich auch über die Gozzische Improvisation seine Gedanken machte; viel später, nach fast 40 Jahren, spricht er hier von dem Brief über das Schauspielwesen, und da heißt es: „Der dramatische Autor, welcher nie zu der Vorstellung gelangt ist, welche Kraft seinem Werke innezuwohnen würde, wenn er es durchaus nur improvisiert vor sich aufgeführt sehen könnte, hat auch nie wirklich Verus zur dramatischen Dichtkunst in sich empfinden können. Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für die Darstellung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Szenen anzugeben.“

Daß die Gozzischen Stoffe dem Musiker Gelegenheit zur Entfaltung aller seiner Mittel in reichstem Maße geben, leuchtet ein, und schon Hoffmann pries ihren wunderbar fantastischen und romantischen Gehalt. Das Märchen von der Donna Serpente ist der wunderbarste eins. Den Stoff in Kürze darlegen und, seine Hauptcharaktere bloßlegend, die Leser zu einem Urteile darüber auffordern wollen, heißt den Reiz der Gozzischen Dichtung schmälern und verkennen. Selbst ein einziges Märchen dieses Mannes läßt sich nicht kurz und dabei eindringlich reden, da ja seine Wesenheit das Bunte, Meligefaltige, Verschachtelte, Verzwickte ist. Wir können hier freilich nur jene Ader zeigen und sind uns unfres unvollkommenen Tuns bewußt; aber vielleicht verschafft sich ein Ernstgelehrter selber weitere Einsicht.

Also, kurz und unvollkommen gesprochen, handelt es sich in Wagners Vorlage um folgendes: Der Prinz Ferrucad ist mit der Prinzessin Chereftani, die der ihm auf der Hochzeit eine weiße Schlange

luf durch tiefes Wasser den Weg gezeigt, die Ehe eingegangen, wobei er gelobte, nie zu fragen, wer und woher seine Gattin sei (Lohengrin). Chereftani wird, wie ihr Gemahl, sterblich, wenn Ferrucad ihre gegen das Ende der Frist sich immer mehr häufenden Grausamkeiten acht Jahre und einen Tag aushält, ohne sie zu verlassen. Besteht Ferrucad die Probe nicht, so muß Chereftani zweihundert Jahre lang als abschauliche Schlange weiterleben. Ferrucad hat sein erstes Verprechen bereits gebrochen, nach ihrer Herkunft erforscht, und Chereftani hat sich von ihm getrennt. Nun beginnen für ihn noch härtere Prüfungen, da die Frist zu Ende geht. Sein Gefolge sucht ihn von der fernern Gattin, der „schändlichen Hexe“, ganz loszureißen; als er Chereftani und seinen Kindern wieder begegnet, muß er mit Grausen Zeuge sein, wie die Gattin die Kinder in einen sich plötzlich öffnenden feurigen Schlund hinabstößt; sein Reich leidet an großer Hungernot und wird von Feinden bedrängt, und unter den Anführern der Eindringlinge befindet sich die verräterische Chereftani. Ueberwältigt von Jorn und Schmerz, verläßt Ferrucad sein Reich, an dem die Drohung wahr wird: eine große Schlange wälzt sich davon. In dieser Verwandlung aber tut Chereftani an ihrem Gatten Gutes, indem sie ihm die Kinder heimlich zurückführt und die Hungernot verbannt. Ein guter Zauberer legt sich ins Mittel und gibt Ferrucad die Kraft, die übermenschlichen Taten zu vollbringen, um Chereftani zu befreien von ihrem Los. Es sind wahre Herkulesstäten. Als er endlich eine abschauliche, auf ihn losfahrende Schlange gefasst hat, erhält er seine Chereftani wieder, die, nunmehr Mensch wie er, in sein Reich zu ihm herniedersteigt.

Bekanntlich hat sich Wagner sehr selten mit dem Studium einer einzigen Vorlage begnügt, sondern meißt dem Stoff auch in andern Quellen mit Geschick nachgespielt. Hier trauete er sich ganz nur Gozzi an. Freilich bedurfte es gar mancher wichtigen Aenderung, ehe der Gozzische Stoff wirklich zum Duerisfest geeignet war. Weniger ins Gewicht fallen dabei Begünstigung von Szenen und die Umwandlungen der Namen in langweilere germanische und nordische, so Ferrucad in Arindal und Chereftani in Ida und andre, die teilweise auch in späteren Werken uns begegnen, als vielmehr die Umwertung, Umprägung einzelner Charaktere. Daß er die Stegreiffestspiele Truzaldino und Pantalone nicht in sein Werk ohne weiteres aufnehmen konnte, ist erklärlich; hier setzte er die Felle an und machte die beiden gesteuert, ernsthafter, gab ihnen auch in Gernot und Gunther neue Namen. Dagegen hauchte er der kleinen Smeraldina, von ihm nun Drolka genannt, viel mehr Ernstigkeit und Reife ein, um durch sie einen wirksamen Kontrast zu den ersten Handlungen zu bringen; die Männer des Stegreiffestspiels schienen ihm viel leicht von vornherein zu roh angelegt, als daß sie mit dieser Aufgabe hätten betraut werden können. Die Umwandlung Chereftanis in eine Schlange szenisch darzustellen und ihre Entzauherung recht glaubhaft vorzuführen, hätte den Maskenmeister und Regisseure einermassen Kopfzerbrechen gemacht. Wagner kam aber auf eine durchaus glückliche Idee. Chereftani ward bei ihm in einen großen Stein verwandelt, und diesen Stein entzauhernt Wagners Arindal durch seinen edlen und leidenschaftlichen Gesang, ein nicht gerade neues, aber in diesem Falle sehr brauchbares Mittel. Den Schluß änderte er in einer für ihn höchst charakteristischen Weise, sich hier schon als der „Erlösungs-dramatiker“ beweisend; lassen wir ihn selbst darüber das Nötige sagen (aus der Mitteilung aus meine Freunde, 1851): „Ich änderte den Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten schmerzhaften Gesang entzauhernt, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig; gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernabdruck ein, so lag doch schon im Reime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben.“ Die ungleich langen, reimlosen jambischen Verse Wagners stehen ohne Zweifel über dem Durchschmitt der damaligen Textblätter, sie sind indessen nicht überall gleich gut geraten und lassen hier und da den Neuling merken.

Die Musik zu dem Werke war 1837, als die erste Aufführung vor der Thür stand, fast noch unbekannt. Wilhelm Tappert sah einmal die Stimmen der Duerilire beim Sänger Lichatschew und rühmte sich, im Musikalischen Wochenblatt wenigstens von diesem Teil einiges erläutern zu können. Ein Jahr darauf erschien jedoch der Klavierauszug bei Debel in Mannheim, so daß sich jetzt jedermann selber Einsicht verschaffen kann. Die Partitur schenkte Wagner dem König Ludwig, und nur die bayrische Hofbibliothek hat daher (nebst Angelo Neumann, der sich diese Günst auch verschafft hat) das Recht, das Werk anzuführen.

Ueber die Art der Vertonung im einzelnen und auszulassen, ist hier nicht angängig, denn mit ein paar Worten ist es nicht getan; wir können nur die Richtlinien angeben, in welchen das Werk sich bewegt. Die damals herrschende romantische Oper Webers — so heißt es in der Mitteilung an meine Freunde — und auch des gerade an meinem Aufstufaltort, Leipzig, zu jener Zeit neu aufstrebenden Marschner, bestimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir vorsetzte, war durchaus nichts andres, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners auf mich setzte ich ihn in Musik.“ Und in der autobiographischen Skizze sagt Wagner noch einmal: „Beethoven und Weber waren meine Vorbilder; in den Ensembles war vieles gelungen, besonders ver sprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung.“ In der Tat, den Einflüssen der genannten Meister begegnen wir allenthalben, besonders strappieren fort und fort Ankänge an Weber, dessen Melodienbau und Bögen aus feinsten hier und da nachgeahmt sind, und dessen Lieblichkeitsinstrumente, Violoncell und Klarinette, auch von ihm als Obligatinstrumente bevorzugt worden. Die teilweise recht ausgedehnten, atkompagnierten Rezitative lassen selten die Gelegenheit zum Unterstreichen und Klustrieren vorbegehen, nur macht sich manchmal eine gewisse Unbeholfenheit bemerkbar, wenn der Komponist schnell aus der Tonart heraus will; man hört da plötzlich etwas, das einem nicht recht ist und etwas selberst vorkommt. Im übrigen aber erhalten die Rezitative schwellende Kraft und Leben von dem psychologischen Feinsinn, den Wagner bereits bei ihrer Ausgestaltung an den Tag legte. Sie sind im Sinne der Eurypantherizative gehalten, freilich nicht so prägnant. Die Stimmen getrauen sich noch keine gewaltigen Sprünge. In der Deklamation ist das meiste vortrefflich. Zwei Meister, die ihm ebenfalls Vorbilder waren, hat Wagner nicht genannt: Gluck und Mozart. Der Mozartsche Einfluß ist oft zu spüren aus Don-Juan-Aktungen; die Stelle: „wer sich für immer ihr ergibt, fällt ab von Gott und seinem Reich“, wo Gunther in der Gestalt eines ehrwürdigen Priesters den König vor dem Degenweib warnen, kann in ihrem ersten Teil direkt als eine Huldigung für den Komtur aufgenommen werden („wen erst labend die Himmlischen nähren“). Man denke aber nicht, daß infolge der zahlreichen und, wenn man die oben mitgeteilte Aeußerung des Meisters liest, abschlägig nicht vermeidenden Ankänge des Werks gar nichts Eigenes bliebe. Die Orchesterprache ist schon so befecht, so selbständig im Gegensatz zu den Vokalstimmen wie selbst bei den bedeutendsten Meistern der Romantik nicht, und es finden sich schon Lohengrin- und Ring-Parben in Hülle. Am bedeutendsten erscheinen trotz einzelner ganz gewaltig packender Solofolgen die Ensemblesätze, von denen insbesondere das zweite Finale fortreichende Kraft besitzt. Die Duerilire, ein effektvolles Orchesterstück mit einer etwas zu langen Streita, verwendet in hergebrachter Weise Melodien aus der Oper. Daß in dem Werke auch die Reime liegen zu mancher bedeutenden melodischen Phrasen in späteren Kompositionen, sei noch bemerkt und hervorgehoben, daß wir hier in Gernots Romanzen von der Hexe Dinovay, einem der originellsten Stücke des Ganzen, auch dem ersten wörrlichen Weltmotive bei Wagner begegnen.

Man sollte meinen, dieser dem Zeitgeschmack immerhin in etwas Rechnung tragenden Oper hätten sich alle bedeutenderen Bühnen öffnen müssen. Keineswegs; gleich mit diesem ersten vollendeten dramatischen Werke sollte für Wagner die ihn eigentlich nie recht verlassende Misere einsetzen, eine Schicksale für seine Schöpfungen suchen und erbeten zu müssen. Die Feen, wie er das Werk, da der Gozzische Titel wegen der oben erwähnten Aenderung nicht mehr angängig war, schlicht und mit schöner Bezeichnung seines romantischen Charakters nannte, entstanden in der Hauptache in Würzburg gelegentlich eines allerdings sehr ausgedehnten Besuchs bei seinem Bruder Albert im Sommer und Winter 1833. Albert war als tüchtiger Sänger am Würzburger Theater tätig, er hat Die Feen mit entworfen sehen und war dem Werke ein nicht immer milder Richter. Nach Wagners Rückkehr nach Leipzig (Januar 1834) schickte es so, als wenn es an der Leipziger Bühne mit einer Aufführung gar keine Schwierigkeiten haben könnte, denn Wagner hatte sich als Komponist in einem Gewandhauskonzert bekannt gemacht und besah in seiner Schwester Rosalie, die als Gretchen Triumph feierte, eine tüchtige Singsprecherin am Theater. Das Werk ward eingereicht, der Direktor Ringelhardt versprach alles Gute und gab es seinem Regisseur Franz Dauber, der wohl ein berühmter Sänger und ein aufrichtiger Wagnerverehrer war, der Wagnerschen Schöpfung aber wenig Interesse entgegenzubringen vermochte. Man lehnte das Werk nicht ab, aber führte es auch nicht auf, ärgerte die ganze Angelegenheit indessen soweit hinaus, bis Wagner, stark mit dem neuen Werk Das Liebesverbot beschäftigt, das Interesse verlor. Und dieses Interesse schwand ihm so gänglich, daß er nicht einmal später sich um die Aufführung bemühte. In Magdeburg führt er einmal im Konzert die Duerilire auf, die sehr gefiel; aber trotzdem — so schreibt er in der autobiographischen Skizze — verlor ich das Verlangen an dieser Oper, und da ich zumal meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, machte ich bald den Entschluß, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern, das heißt so viel, als sie aufgeben.“ So konnte in der Tat am 20. Juli 1838 in München die Uraufführung der Oper stattfinden; bis jetzt ward das Werk etwa 75mal wiederholt, Motiv studierte es in diesem Jahre für die Festspiele wieder ein.

Wagners Erklärung, daß er das Werk damals aus Mangel über die ihm in den Weg gelegten Schwierigkeiten ganz aufgab, scheint mir noch einer Ergänzung zu bedürfen. Ich meine nämlich, daß dieser eine Grund Wagners Handlungsweise nicht genügend rechtfertigt. Und sehen wir näher zu, so finden wir bald nach Vollendung der Oper bei Wagner einen fast heftigen Widerwillen gegen die eben geschaffene Musik. Diese starke Abneigung entsprang einer innerlichen Wandlung. Bisher war Wagner noch der ganz ideal angelegte deutsche Künstler gewesen, der große Ehrliche; nun aber brach sich das Junge Deutschland mit seinen so leicht verlockenden Ideen Bahn, er lernte einer so wenig für die leicht bewegliche Jugend geschriebenen Roman kennen wie Heines Ardinghells, und — geben wir ihm recht! — selbst das Bori — „mein Weg führte mich zunächst geradewegs zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen“. Deutschland schien mir ein sehr kleiner Teil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Will und Geist waren mir herrliche Dinge; was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Alles um mich herum kam mir in Gärung begriffen vor: der Gärung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürliche.“ In dieser Stimmung schuf er sein neues Werk Das Liebesverbot nach Shakespeares Maß für Maß, das er „so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei“. Damals erstand in ihm eine neue Welt, und Die Feen war zunächst begraben und verneffen. Jugendwerke, auch wenn sie noch so bedeutend waren, ausgraben und den mit späteren Werken gemommenen Anhängern zur Anbetung übergeben, das war aber Wagners Sache nicht, und so blieben die Feen zu des Meisters Lebzeiten zum Schwellen verdammt.

Dr. Georg Kaiser.

Theaternachrichten.

Neues Theater. Sonntag: Das Rheingold. Montag: Zwei glückliche Tage. Dienstag, 1/7 Uhr: Die Walküre. Mittwoch: Don Juans letztes Abenteuer. Donnerstag: Don Carlos (Carlos Jakob Feldhammer vom Berliner Deutschen Theater). Freitag, 1/7 Uhr: Stegried. Sonnabend: Gespensier (Walwald: Jakob Feldhammer). Sonntag, 26. September, 8 Uhr: Götterdämmerung. Montag, 28. September: Don Juans letztes Abenteuer. — Altes Theater. Sonntag, nachmittags 1/8 Uhr: Vorstellung für das Arbeiterbildungsinstitut (Zufemann Heuschel), abends 1/8 Uhr: Nanon. Montag: Der fidele Bauer. Dienstag: Nanon. Mittwoch: Der Zigeunerbaron. Donnerstag: Der Graf von Luxemburg. Freitag: Die kleine Königin. Sonnabend: Nanon. Sonntag, 26. September, nachmittags 3 Uhr: Die Dollaprinzeßin, abends 1/8 Uhr: Der Feldherrnhilgel. Montag, 28. September: Der Graf von Luxemburg.

Als diesjähriges Weihnachtsmärchen hat die Direktion des Stadttheaters ein Märchenpiel des bekannten Pädagogen und Märchenforschers, des Direktors der Nikolaischule, Professor Dr. Dönnhardt, erworben. Es führt den Titel Die goldene Gans und behandelt in freier dramatischer Bearbeitung den gleichnamigen Grimmschen Märchenstoff (ber bei Weichstein als Schwau fleb an variiert wird) in Verbindung mit dem Märchen von der Prinzessin, die das Lachen verlernt. Die Musik zu diesem Märchen ist von Otto Finkenauer. Regisseur Jaded hat das Stück für die Bühne eingerichtet. — Das Schauspiel wird als nächste Novität Henry Batailles Schauspiel Der Standal bringen; die Oper ist beschäftigt mit dem Studium von Massenis Oper Nanon, die hier zum erstenmal gegeben wird; die Operette bezieht als Novität Lehars Zigeunerliebe vor.

Die Vorstellungen im Neuen Theater beginnen, wenn nichts andres angegeben, um 1/8 Uhr, im Alten Theater um 8 Uhr.

Bereinigte Leipziger Schauspielhäuser. Schauspielhaus. Sonntag, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für den Evangelischen Arbeiterverein (Erdgeist), abends 1/8 Uhr: Im Luxuszug. Montag: Vereinsvorstellung. Dienstag: Im Luxuszug (halbe Preise). Mittwoch: Hofemanns Todter. Donnerstag: Triny (halbe Preise). Freitag: Der Raub der Sabinerinnen. Sonnabend: Das Leutnantsmündel (Erfahrung). Sonntag, 26. September, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für das Arbeiterbildungsinstitut (Eine Frau ohne Bedeutung), abends 1/8 Uhr: Das Leutnantsmündel. Montag, 28. September: Das Leutnantsmündel. — Neues Operetten-Theater (Theater am Thomar-ring). Sonntag, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für den Verein der Postunterbeamten (Das Fürstentind), abends 1/8 Uhr: Reiche Mädchen. Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Sonnabend: Reiche Mädchen. Sonntag, 26. September, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für den Gewerkeverein S.-D. (Reiche Mädchen), abends 1/8 Uhr: Reiche Mädchen. Montag, 28. September: Reiche Mädchen.

Die Vorstellungen beginnen, wenn nichts andres angegeben, im Schauspielhaus 1/8 Uhr, im Neuen Operetten-Theater 8 Uhr.

Baitenberg-Theater. Sonntag: Die zärtlichen Verwandten. Montag: Graf Essex. Dienstag: Die Schmetterlingsflucht. Mittwoch: Graf Essex. Donnerstag: Die zärtlichen Verwandten. Freitag: Flotte Weiber. Sonnabend: Die Schmetterlingsflucht. Sonntag, 26. September: Flotte Weiber.