

Wunderschön gefunden!

Es ist sehr schön, wenn man
 von einem in dem Jahre,
 mit lebhaftem Muthwilligkeit
 von gefunden, für man kann
 zu finden. Fingert man
 ist ein Lichte an die zu
 sein, davon Erfüllung ist
 vollen Freude man kann
 nicht beinahe gefunden
 selbst zu finden. Es
 haben für die Eröffnung der
 Beweismittel gefunden
 Beweis zu finden, dass
 Gut. Borseseer gefunden soll.
 Ein weißer selbst, dass man
 diesen nicht genug zu
 gefunden sind, und man kann
 Eigenschaften der gefunden
 gefunden, die in Gut. Borseseer

mirano wost für von mirigolann
fall yonunke rannetan müssen.
Grütten wost bin, wolar framit,
wolar fütta Iffra unwarfota
fumar Gromuffin bin yonfa
Güte, fol. Barselen in
bin Lofen zu wofnen?
Viraclur Müller - Gottenbrunn
wonnigt sein Litta mit
du wonnigt. fol. B. Hummel
von t. Wannaber wost
Winn. bin wost wost.
Lif wost wost, wost
if bin zu Iffra ffiten
wost, wost wost, wost
bin "Iffra" wost, wost
Littant von bin wost.
Vollta wost bin Grom
Iffra bin Wost wost
wost wost wost, wost

ist selbst unvollständig, fol. B. nicht
wichtig zu sein. Oben
ist meine Sache berücksichtigt, wenn
Sie es den Herrn Herrn Herrn
meistlich ad unvollständig
vollständig.

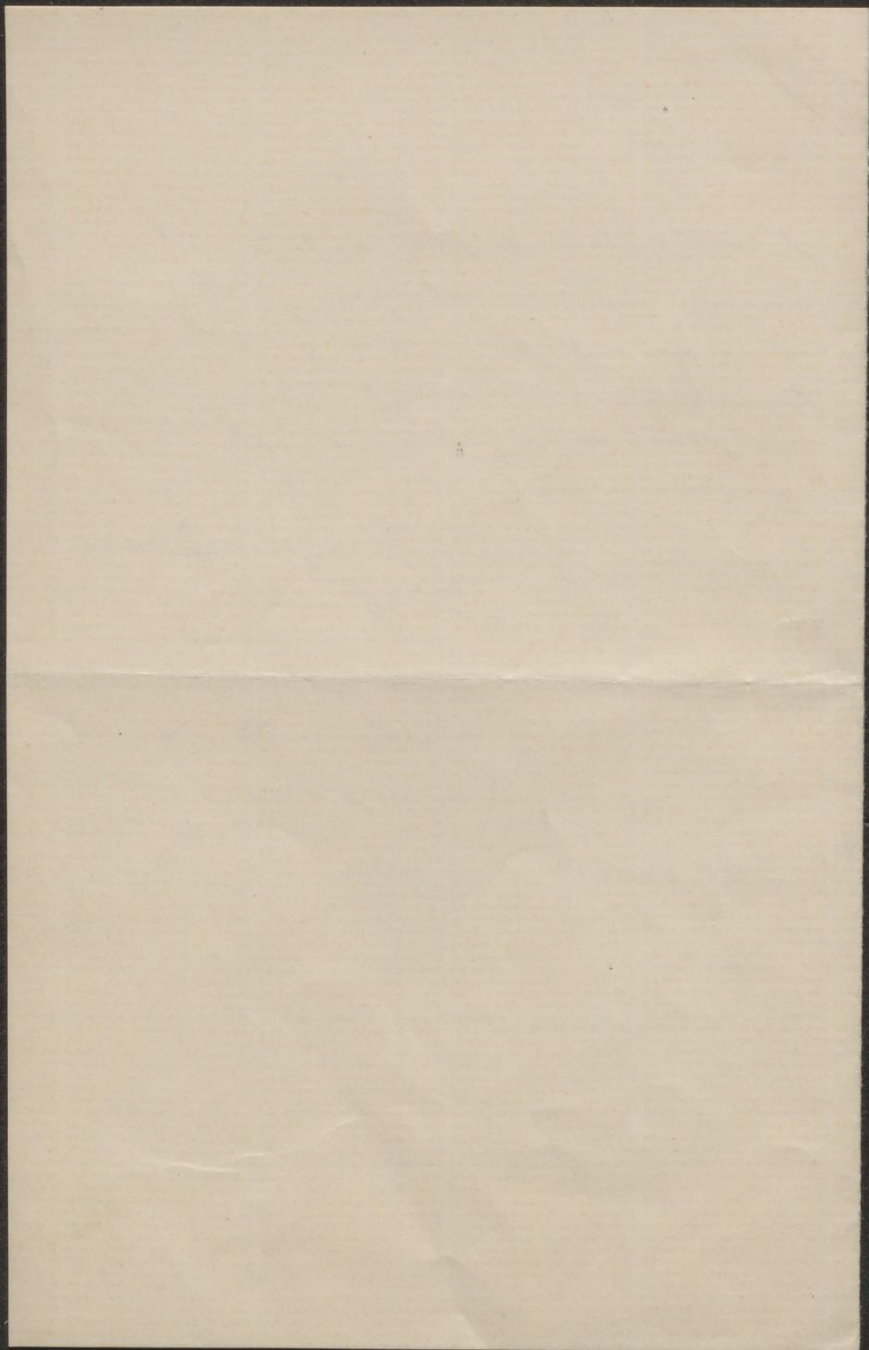
Mit dem besten
wenn Sie es zu
Ihre unvollständig

Leipzig

26/1092



III. Parisianische, 44.





Feuilleton.

Ueber Schauspielkunst. *)

II.

Um das Gesagte durch ein lebendiges Beispiel zu erhellen, denke man an den Moment, in welchem Hamlet des Geistes ansichtig wird und der bebenden Worte, die von seinen Lippen gehen:

„Engel und Boten Gottes, steht mir bei!“

So wenig Shakespeare die Worte, die er seinen Helden in diesem Augenblick sprechen ließ, irgendwo gehört hatte und sie nun hier passend anbrachte, sondern, sich in Hamlet's Lage versetzend, sie von selbst fand, ebenso wird der Schauspieler den Ton, in dem er sie sprechen muß, mit Hilfe der Phantasie finden. Brauchbare Töne bietet das Alltagsleben nur für Alltagsituationen. Der Conversationschauspieler wird viel mehr Töne, die ihm vom Salonleben her in den Ohren klingen, im Salonstück verwerthen können, als der Tragöde. Darum wirkt es

*) Der erste Artikel ist in der „Morgen-Presse“ vom 28. v. M. erschienen.

immer talentsteigernd auf Schauspieler, wenn sie von Zeit zu Zeit Rollen spielen, die sie zum schauspielerischen Erfinden zwingen. Das moderne Lustspiel, von Routiniers für Routiniers geschrieben, macht gewandt und leicht, aber es läßt die Phantasie des Schauspielers schlafen. Die Folge der erlahmten Phantasie ist dann das hohle Pathos, das Declamiren, welches den Mangel an schauspielerischer Erfindung verhehlen soll, wo sie unentbehrlich ist; im höheren Schauspiel. Auch Töne, wie wir sie im Leben niemals hören, sondern nur auf der Bühne, können naturwahr sein. Das klingt nur paradox, aber es ist eine Wahrheit, eine Wahrheit, welche die Verfechter des neuen Realismus, welche die Phantasie ausschalten wollen und die Beobachtung der Wirklichkeit allein gelten lassen, verkennen. Wenn es dem schauspielerischen Genie gelingt, für eine Rede Töne zu finden, welche die Fülle und Gewalt der sich kreuzenden und bekämpfenden Leidenschaften in der Brust des Redenden dem Ohr hell machen, Verzweiflung, Hohn, Verachtung, Zärtlichkeit in Einem — so muß zum Beispiel Hamlet's berühmtes „Geh in ein Kloster!“ gesprochen werden — so wirken diese Töne eben beinahe als naturwahr. „Naturwahr“ heißt

nicht, daß die Natur derlei aufzuweisen hat, sondern daß derlei so wäre, wenn es überhaupt wäre. Der betreffende Schauspieler ist vielleicht der einzige Mensch in der Welt, der dieser Töne mächtig ist, und doch sind sie naturwahr.

Der gesunde schauspielerische Realismus besteht also nicht darin, wie der realistische Doctrinarismus der „neuen Schule“ will, daß der Schauspieler sich einschränke auf solche Ausdrucksmittel, welche der genau beobachteten Wirklichkeit entnommen sind, sondern daß er auch erdichteten schauspielerischen Ausdrucksmitteln den Anschein verleihe, als seien sie der Wirklichkeit abgelauscht und entnommen.

Dabei versteht es sich von selbst, daß unter den schauspielerischen Ausdrucksmitteln sich viele befinden, die mit den Tönen und der Mimik der Wirklichkeit sich ganz oder nahezu decken. Dieser muß der Schauspieler mächtig sein, wie seiner Muttersprache, von welcher, genauer betrachtet, diese stereotypen Ausdrucksmittel einen Bestandtheil bilden. Der Tonfall, in dem man fragt, bittet u. s. w., gehört geradezu zur Sprache, wie Worte und Satzbau, welche Frage oder Bitte bedeuten. Die Kunst des Schauspielers besteht in dieser

Richtung nur darin, daß er in seiner Rolle die Stellen richtig findet, wo diese der Natur entnommenen Ausdrucksmittel hingehören, und daß er diese Töne willkürlich zu treffen weiß, daß er im Frageton zu sprechen vermag, ohne wirklich zu fragen. Das Copirtalent läßt vermuthen, daß Jemand dies erlernen kann. Doch macht auch die Sicherheit und Fertigkeit im Gebrauch dieses mit der Muttersprache erworbenen Theiles der Schauspielkunst noch lange nicht den Künstler. Das Streben der modernen realistischen Dramatiker, mündgerecht und naturwahr zu schreiben, läuft darauf hinaus, die Stücke so zu schreiben, daß man, um sie wirksam darzustellen, mit dieser niedrigen Schauspielkunst, der Routine im Copiren und Treffen menschlicher Sprechweise und menschlichen Benehmens sein Auslangen findet. Sollte dieses Bestreben durchdringen, so würde die elementare Fertigkeit, welche von nun an die schöpferische Schauspielkunst verträte, nicht den Namen einer Kunst verdienen. Sie wäre anzureihen der bauchrednerischen Fertigkeit, Thierstimmen und sonstige Geräusche lächerlich ähnlich hervorzubringen, und gehörte so gut wie diese in den Circus, als auf die Bühne.

Das Special-Abonnement auf die „Morgen-Presse“ kostet inclusive Zustellung in Wien, beziehungsweise Zusendung in die Provinz, monatlich 1 Gulden.

74 1. N. 38. 727

Hinsichtlich der Erweiterung des Wahlrechtes auf bisher nicht wahlberechtigte Kreise wurde die in der vorigen Session vom Landtage

Die heute so begierig angestrebte Natürlichkeit des Schauspielers darf nicht verstanden werden als „Congruenz mit der Natur“, sondern in dem Sinne, in welchem man das Wort „Natürlichkeit“ sonst gebraucht. Wenn man von Jemandem sagt, er habe ein natürliches Benehmen, so meint man keineswegs, sein Benehmen gleiche dem Benehmen anderer Menschen, sondern man will eine Eigenschaft bezeichnen, die dem Benehmen dieses Menschen selbst zukommt.

Beobachten wir die Menschen der Wirklichkeit, so finden wir, daß sie selten eine hochentwickelte Ausdrucksfähigkeit für das besitzen, was in ihnen vorgeht. Ihre Gemüthsbewegungen malen sich nicht erkennbar und anschaulich in ihren Mienen, tönen nicht hörbar aus dem Klang ihrer Stimmen. Vom Schauspieler fordern wir, daß seine Ausdrucksfähigkeit die seiner Mitmenschen bei weitem übertreffe, ohne daß es doch den Eindruck des Gefünstesten machen soll, wenn alles Verborgene seiner Seele in Miene, Blick, Ton und Geberde zum Vorschein kommt. Wir fordern also von ihm geradezu in dieser Hinsicht Unähnlichkeit mit den gewöhnlichen Menschen. Von ihm zu verlangen, daß er seine abnorme Ausdrucksfähigkeit verleugne, die unarticulirten Seelenlebenszeichen der Menschen,

des Königs-Landtagspräsidenten Baron Götter, Schulmeister Schwandner, Vice-Bürgermeister Koch und Canonicus Weinmayer eingefunden.

wie sie meistens sind, nachzuahmen sich bestrebe, heißt verlangen, daß er auf das Wesentliche seiner Kunst verzichte. Noch einmal: Schauspielen heißt nicht das Starren der Natur copiren, sondern es entwickeln und vervollkommen bis zur höchsten Berechtigung.

Damit ist aber auch noch nicht Alles gethan. Der gute Schauspieler muß noch in anderer Hinsicht den wirklichen Menschen höchst unähnlich sein.

Es genügt nicht, daß wir dem Spiele des Schauspielers beobachtend entnehmen, was in ihm vorgeht. Er hat nicht für den Geist zu spielen, sondern unser Herz zu bewegen. Die Gemüthsbewegung, die sein Spiel ausdrückt, muß in uns mitvibriren. Seine Klage muß uns rühren, sein Zürnen uns mit ihm zürnen machen. Wenigstens für gewisse Rollen ist dies unerlässlich, wenn das Stück richtig wirken soll. Nun wissen wir Alle, daß die Symptome, durch welche sich die Gemüthsbewegungen an den wirklichen Menschen verrathen, diese suggestive Kraft keineswegs immer besitzen. Der Schauspieler muß ihnen also auch hierin unähnlich sein.

Indem er dieser Vorzüge, die ihn von Anderen u n t e r s c h e i d e n, sich bedient, muß er allerdings trachten, ihnen ihr Aufälliges zu benehmen. Dies erreicht er, in-

unwahr und fügt hinzu, die Handelsvertrags-Verhandlungen mit den Großmächten können nicht den Grund des Rücktrittes des Ministers

dem er alles Absichtliche vermeidet, das die „Mache“ aufdeckt. Es muß den Anschein haben, daß die Seelentiefe, die er durch sein Spiel enthüllt, sich nur zufällig ver-rathe; man darf nicht merken, daß er rühren mit sich reißen will. Im Gegensatz zur A b s i c h t l i c h k e i t besteht die Natürlichkeit, nicht in der Congruenz mit der Natur.

Die der Natur entnommenen Ausdrucksmittel läßt man sich naturtreu, ohne Schönheit, allenfalls noch gefallen; die erdichteten, die Natur erweiternden und steigernden nicht. Gibt jenen ihre Wahrheit Existenzberechtigung, so empfangen diese solche nur von der Schönheit, das Wort Schönheit im weitesten Sinne genommen und im schauspielerischen Sinne verstanden: die malerisch oder bildnerisch schöne Pose ist nicht immer schauspielerisch schön, der musikalisch schöne Gesang einer Rede kann dem Wesen der Schauspielkunst widersprechen. Jede Kunst hat ihre eigenthümliche Schönheit. So weit die Realisten den Gang nach Pose und singender Declamation belämpfen, haben sie Recht; wollen sie aber die Schauspielkunst um ihre Schönheit bringen, so brechen sie ihr das Herz aus.

Alfred Freiherr v. Berger.

den Ministerpräsidenten und Reichsrath zu vertheilen.

Rudini erklärt auf das Entschiedenste, daß die ganze Thätigkeit der Regierung in fester Weise darauf abziele, das Gleichgewicht auf dem Mittelmeere zu erhalten. Was den Deputirten Fortis betreffe, so werde derselbe nach gründlicher Ueberlegung überzeugt sein, es sei eine absolute Nothwendigkeit für Italien, im Dreibund zu verharren, welcher thatsächlich die größten Interessen von Italien garantire. Er habe die Nothwendigkeit der Freundschaft von England erkannt, und zwar auch nach der Tripel-Allianz und als nothwendige Ergänzung derselben. Diese Freundschaft ist nicht nur eine Folge der Gefühle, sondern auch der Interessen. Rudini fügt bei, daß die Regierung sowol im Interesse Italiens, als seiner verbündeten Staaten dahin strebe, die Verträge des Dreibundes zu verbessern und kündigt an, daß die Möglichkeit für solche Verbesserungen ausdrücklich vorgeesehen sei. (Bewegung.) Der Ministerpräsident schloß mit der Erklärung, er nehme die Tagesordnung von di San Giuliano an, welche dahin geht, daß die Kammer unter Billigung der Erklärungen der Regierung zur Tagesordnung übergehe. (Beifall.) Die Kammer nahm diese Tagesordnung bei namentlicher Abstimmung mit 171 gegen 89 Stimmen an.

Für die Regierung stimmten die Rechte, sowie die Anhänger von Zanardelli und Cavallotti mit einem Theile der äußersten



3. J. N. 38727 **Feuilleton.**

Ueber Schauspielkunst.

Wenn ein junger Mensch die Stimmen und das Behaben bekannter Persönlichkeiten, namentlich von Schauspielern, treffend zu copiren weiß, so findet sich gewiß in dem Kreise, den er durch derartige Productionen belustigt, Jemand, der sagt: Der junge Mann sollte zum Theater, er hat ein außerordentliches schauspielerisches Talent. Dieser Schluß wäre nur dann ein bündiger, wenn die Schauspielkunst die Fertigkeit wäre, das Behaben und die Sprechweise wirklicher Menschen zu copiren. Das ist sie aber nicht. Allerdings muß der Schauspieler jene Herrschaft über seine Sprachorgane und überhaupt über seinen ganzen Leib bis zum kleinen Finger, ja bis zum Blick des Auges herab besitzen, um jeden Ton, jede Miene, jeden Ausdruck des Auges willkürlich hervorbringen zu können, den er im Sinne oder vor den Sinnen hat; auch bedarf er einer feinfühligem Empfänglichkeit für das Charakteristische aller menschlichen Lebensäußerungen und eines treuen Gedächtnisses für derartige Beobachtungen. Insofern nun diese Eigenschaften auch die Voraussetzungen der Fertigkeit sind, Sprache, Gang und Ausdruck von Personen schlagend zu

copiren, läßt sich aus der Virtuosität des Copirens allerdings auf das Vorhandensein gewisser Eigenschaften schließen, die der Schauspieler nicht entbehren kann, keineswegs aber auf volles schauspielerisches Talent; denn dieses beruht auf einer ganzen Reihe von Fähigkeiten, unter welchen die zum Copiren erforderlichen, wenn sie auch nicht fehlen dürfen, durchaus nicht die wesentlichen und vornehmsten sind. Das, was man „gutes musikalisches Gehör“ nennt, läßt weit sicherer auf ein gewisses musikalisches Talent schließen, wenn auch nur auf ein reproducirendes, als das erwähnte Copirtalent auf Schauspielertalent. Ein schöpferisches musikalisches Compositoren-talent läßt sich aus einem guten Gehör schon nicht erschließen. Da man nun irrigerweise die Schauspielkunst gleich zu achten pflegt der Kunst des Clavierspielers oder Geigers, von Anderen Componirtes zu spielen, so meint man unwillkürlich, das Analogon des guten Gehörs, das Copirtalent, verrathe schauspielerische Begabung.

Daß dem nicht so ist, läßt schon die Beobachtung vermuthen, die man im Theaterleben täglich machen kann, daß vortreffliche Schauspieler der Fertigkeit des „Copirens“ oft nur in geringem Grade mächtig sind, während mittelmäßige es zur Virtuosität bringen. Wichtig ist, daß ein starkes Copir-

talent ein Mittel ist, um den Mangel echten und ursprünglichen Schauspielertalents zu maskiren, dieses sogar einigermaßen zu erregen. Der Copist spielt dann nicht direct z. B. den Wallenstein, sondern Sonnenthal, der den Wallenstein spielt. Verstehst es ein solcher Copist, die Spielarten verschiedener großer Künstler in seiner Persönlichkeit zusammenzuschweißen, so kann sogar ein täuschender Anschein von Originalität entstehen, besonders vor einem Publicum, dem die Urbilder nicht geläufig sind. Ich kenne so manches „Originalgenie“, das in Wahrheit nichts ist, als ein mimischer Phonograph.

In gewissem Sinne ist also jener Hang und jene Geübtheit, Menschen zu copiren, ein Hemmniß, eigene Schauspielkunst zu erwerben, und mag wol gedeutet werden als ein Symptom des Mangels einer kräftigen eigenen Persönlichkeit, in welcher, wie jedes künstlerische Talent, auch das schauspielerische wurzelt und beruht, so sehr auch dagegen zu sprechen scheint, daß der Schauspieler die eigene Persönlichkeit verleugnet und verstellt. Es wäre auch gar zu sonderbar, wenn in diesem Einen Falle ausnahmsweise Lust und Fähigkeit zu imitiren, ein Anzeichen von Originalität wäre.

Ja, wendet man ein, bei alledem bleibt es doch Aufgabe des Schauspielers, auf der Bühne eine Person zu spielen, die er nicht ist, und zwar so, daß er trotzdem den Ein-

druck eines wirklichen und wahrhaftigen Menschen hervorbringt, wie er recht wohl existiren könnte; dadurch nun, daß Jemand einen bestimmten, wirklichen und wahrhaftigen, existirenden Menschen täuschend wahr zu spielen, zu copiren im Stande ist, liefert er den Beweis, daß er dies kann, daß er also der vom Schauspieler zu lösenden Aufgabe gewachsen ist.

Das ist nun falsch. Das, was der Schauspieler zu leisten hat, ist etwas ganz Anderes, als was der Copist leistet, wenn seine Aufgabe auch, wie ich es soeben gethan habe, mit Worten umschrieben und bezeichnet werden kann, die den wesentlichen Unterschied nicht merken lassen.

Ein Schauspieler hat zum Beispiel die Rolle des Hamlet zu spielen. Derselbe besitze nebenbei die virtuose Fertigkeit, Gang, Haltung, Mienenspiel und Sprechweise seines Directors zu copiren, so daß seine Collegen sich schütteln vor Lachen. Er weiß nicht nur nachzumachen, was er von ihm thatsächlich gehört und gesehen hat, sondern er kann ihn in allen ersinnlichen Lagen und Stimmungen spielen. Was hilft ihm diese Gabe dem Prinzen Hamlet gegenüber? Nun, er soll einfach den Hamlet so naturwahr spielen, wie den Director. Da sitzt aber eben der Haken: Der Director ist eine wirkliche Persönlichkeit, die geht, blickt, spricht, die also copirt werden kann. Hamlet aber

Das Special-Abonnement auf die „Morgen-Press“ kostet inclusive Zustelluna in Wien, beziehungsweise Zusendung in die Provinz, monatlich 1 Gulden.

mehr als hunderttausend geschätzt wird, eingefunden. In dem Bahnhofe erschien auch die gesammte Diplomatie. Als der

ausdrück, daß die prächtigen Standorte, mimischer Gruppen und Systeme ersteklassige, beste Werthpapiere seien, deren vollkommene Sicherheit außer allem Zweifel stehe. In dieser Ansicht

sammlung eingehender Besprechungen stattfanden. Zur Montags-Versammlung sind über tausend Einladungen verschickt worden.

An der unter dem Vorsitz des Prager Club-

Agence Havas meldet: „Die Abberufung Laroché's als Residenten in Madagascar scheint sich zu bestätigen. Zu seinem

ist das nicht. Hamlet geht nicht, blickt nicht, spricht nicht, nur der Text seiner Reden ist in Buch und Rolle aufgezeichnet und das, was er zu thun hat, mit knappen Worten angemerkt. Um Hamlet allenfalls copiren zu können wie den Director, muß der Schauspieler ihn erst in seiner Phantasie als wirkliche und leibhaftige existirende Persönlichkeit erschaffen. Und zwar so erschaffen, daß Alles, was nach der Absicht des Dichters im Hamlet-Charakter liegen sollte, im Aeußern seines Wesens deutlich und augenscheinlich zum Vorschein kommt, keines Commentars bedürftig, keiner Deutung, sondern selbstverständlich, sichtbar, hörbar, jedem Kinde verständlich. Und ebenso muß sich jede Regung seines Herzens, jeder Gedanke, der sein Gehirn durchblitzt, äußerlich an ihm verrathen und ausdrücken. Das Aussehen Hamlet's, die Miene, die er in jedem Augenblick der Handlung zeigt, Gang, Haltung, all die unbeschreiblichen Tonsfälle und Vibrationen der Rede, durch welche diese, außer dem, was sie ausdrücklich sagt, allerlei feelmische Ober- und Untertöne leise, doch vernehmlich und verständlich mitklingen läßt, all das muß der Schauspieler erfinden, er muß es, befruchtet durch die Intentionen des Dichters, zu detaillirter Wirklichkeit in sich aufbauen. Es ist klar, daß die armelige Fertigkeit, eine Gangweise, einen Blick, einen Tonsfall von gewisser Klang-

farbe zu copiren, ihm zu einem derartigen Erfinden nicht das Geringste hilft. Erst wenn er den Hamlet, wie er ihn sich denkt, vor sich sieht und hört, wie einen wirklichen Menschen, und zwar in jedem Moment des Stückes, erst dann mag er sich seiner Copirkunst bedienen, um diesen Hamlet genau und treu zu copiren, wie er den Director zu copiren pflegt.

Ich weiß wohl, daß viele Schauspieler in der eben gegebenen Beschreibung ihre eigene Art und Weise des schauspielerischen Schaffens nicht wiedererkennen werden. Die Mehrzahl werden das Erfinden dessen, was sie zu machen haben, vom Einüben des Machens (des Copirens des Phantasiebildes) nicht so scharf trennen, wie ich es hier in Gedanken gethan habe, um das erfindende Element in der Geistesfähigkeit des Schauspielers vom copirenden, mit dem es sonst verfließt, scharf abzuheben. Doch gibt es Künstler, deren Verfahren sich dem beschriebenen annähert. Das sind Jene, welche behaupten, beim Spielen nichts von dem zu fühlen, was sie spielen. Sie haben den von Thränen quellenden und erzitternden Ton eines brechenden Vaterherzens ganz so sicher in der Kehle, wie etwa ein Schuljunge den nasalsten Ton des strengen Herrn Lehrers.

Man wendet gegen das Gesagte ein, der Schauspieler habe den Hamlet so zu

spielen, daß er als Hamlet den Eindruck eines möglichen und wirklichen Menschen mache. Daraus folgern nun insbesondere die Verfechter des neuen realistischen Styls, daß der Schauspieler das Benennen und Sprechen der Menschen der Wirklichkeit, namentlich alle sichtbaren oder hörbaren Anzeichen, durch welche ihr inneres Leben sich nach außen verräth, sorgfältig zu beobachten und sozusagen zu memoriren habe, um sich, wenn er Leidenschaften und Affecte zu spielen hat, dieser dem Leben abgelauchten Ausdrucksmittel zu bedienen, indem er sie, möglichst treu copirt, an den schiedlichen Stellen anbringt. Um aber den schauspielerischen Schöpfungen diesen feinsten Reiz zu verleihen, daß wir uns fort und fort so angenehm fühlen, als hätten wir diesen Blick schon erhascht, einen solchen Ton schon gehört, ohne daß wir sagen könnten wo, dazu bedürfe es eben jenes Copirtalents, welches also einen wesentlichen und besonders werthvollen Bestandtheil des schauspielerischen Talents ausmache. Nun, es wäre Thorheit, den hohen Werth zu leugnen, den das Beobachten der Natur für den Schauspieler wie für jeden Künstler hat. Wie nach Albrecht Dürer's schönem Wort ein guter Maler inwendig voller Figur ist, so muß die Phantasie eines guten Schauspielers gesättigt sein mit zahlreichen und mannigfaltigen mimischen Moti-

ven aller Art; je größer sein Reichthum an solchen Erfahrungen, desto besser. Doch wird jeder Schauspieler wol schon die Erfahrung gemacht haben, namentlich höheren Aufgaben gegenüber, daß er, wenn er sich anstrengte, für den entscheidenden Moment seiner Rolle den ihren seelmischen Inhalt bloßlegenden, zum Herzen sprechenden Ton zu finden, er ihn unter den vielen Tonsfällen, die sein Gedächtniß bewahrt, nicht zu finden vermochte. Er muß diesen Ton erfinden, erdichten. Glückt er ihm, so dankt er ihn der Phantasie, der schöpferischen Inspiration, nicht der nüchternen Beobachtung und Erfahrung. Daß die Inspiration, die Phantasie im Verborgenen auch von der Beobachtung und Erfahrung gespeist werden dürfte, das ist nichts Neues. Die unmittelbare Quelle der künstlerischen That aber ist die erfinderische Phantasie, nicht die Beobachtung der Natur. Wer, ein dramatisches Dichterverk laut vortragend, Töne zu finden und wiederzugeben weiß, wie er sie im Leben nie gehört hat, die aber in jedem Hörer ein kräftiges Miterleben der Gemüthsbe-
wegung erregen, der sie entspringen und die sie ausdrücken sollen, der besitzt zweifellos schauspielerisches Talent. Dieses schauspielerische Talent kann allerdings ein innerliches sein, dem die Betätigung nach außen ganz oder theilweise versagt ist. Es ist nicht



marſch aufgelöst, paſſirt die Colonne vorſichtig

Jedem gegeben, den erſchütternden Herzens-
ton, den die Phantasia beim leidenschaftlichen
Durchempfinden einer Pathosrede hört, mit
der eigenen Stimme zu erzeugen, die beredte,
stumme Geberde mit dem Arm zu vollziehen,
die man beim Lesen als die richtige und
geforderte im Arme ſpürt. Ein ſolches inner-
liches Schauſpielertalent muß jeder Drama-
tiker in ſich haben, der ſpielbare Stücke
ſchreiben will, jeder Kritiker, von dem der
Schaufpieler lernen ſoll, und vor Allem
jeder Theaterleiter. Ich habe oft bemerkt,
daß gerade talentvolle Schaufpieler durch
das unarticulirte Vormachen ſolcher inner-
licher Schaufpieler, deren mächtigem ſchau-
ſpielerischen Wollen kein ebenbürtiges Können
entspricht, mehr gefördert werden als durch
die vollendete Ausführung der empfohlenen
Intention durch den Meiſter ihrer Kunſt.
Bei Jenem machen ſie das, was der will,
auf ihre eigene Art, bei dieſem ſuchen ſie
das zu machen, was er macht, d. h. ſie copiren,
ſtatt zu lernen. Ein ſolcher innerlicher
Schaufpieler ſcheint Heinrich Laube geweſen
zu ſein. Der gehemmte Spieldrang ſolcher
Naturen bedient ſich der Schaufpieler zu
ſeiner Stillung, äußert ſich als Trieb,
Schaufpieler zu erziehen und zu fördern.

Alfred Freiherr v. Berger.

(Ein zweiter Artikel folgt)

Zu I. N. 38. 727

Bat
zuſte

werd
über
dem
ſich
führ
Führ

vertr
einer
ſtünd
Arbe
Bera
dann
Arbe
nahm
mach
Zun
deru
aufn
ſei g
der
men
von
ſämt
Dag
die
es
wie

am Sonntag den 1. Juli wird das große Fest zu Gunsten des Vereins „Goldenes Kreuz“ mit demselben Programme abgehalten.

(Im Circus Busch) finden heute und morgen um 4 Uhr Nachmittags die letzten Doppel-Vorstellungen statt, in welchen Kinder auf allen Sitzplätzen halbe Preise zahlen. Dienstag findet eine große Gala-Benefice-Vorstellung für Madam Constanze Busch statt, welche an Pracht und Mannigfaltigkeit alles bisher Gebotene übertrifft. Es gelangt das Schau- und Prunkstück „Damalawina, das Waldkind“ zur letzten Auf- führung. Noch Mittwoch Nachts begibt sich das gesammte Ensemble des Circus Busch, nach Schluß der großen „Dank- und Abschieds-Vorstellung“ mittels zweier Extrazüge nach Stuttgart.

Sport.

Wiener Trabrennen. Sonntag den 28. und Montag den 29. d. findet das Sommer-Meeting seinen Abschluß. Die Programme lauten: Sonntag (fünfter Tag): Handicap, 2500 R., 2600 M.; Abdr. Rennen, 3000 R., 2600 M.; German Handicap, 3500 R., 3200 M.; Handicap für Dreijährige, 2500 R., 2200 M.; Metropole-Preis, 4500 R., 2800 M.; Intendant-Handicap, 2500 2600 M., und Continentaler Preis, 2500 2800 M.; Herrenfahren, Handicap, drei Ehrenpreise, 3300 M. — Montag (sechster und letzter Tag): Abschieds-Rennen, 2500 R., 2800 M.; Manfrel. Rennen, 3000 R., 2600 M.; Preis vom Lusthause, 3000 R., 2800 M.; Nemesis-Handicap, 2000 2200 M.; Donau-Preis, 4000 R., 2800 R.; Erinnerungs-Preis, 2500 R., 2600 M.; Trab- Handicap, 2500 R., 1600 M. Die Rennen beginnen jedesmal um halb 3 Uhr Nachmittags.

Rennen zu Lemberg. Dritter Tag. 27. J. (Priv. = Tel. der „Morgen-Presse“.) I. G. 1. 37.

