

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Hoftheater

Harder, Wilhelm

Karlsruhe, 1889

urn:nbn:de:bsz:31-16567

42
A 255



140
A 255



B 415
415

Das
Karlsruher Hoftheater

von
Wilhelm Harder.

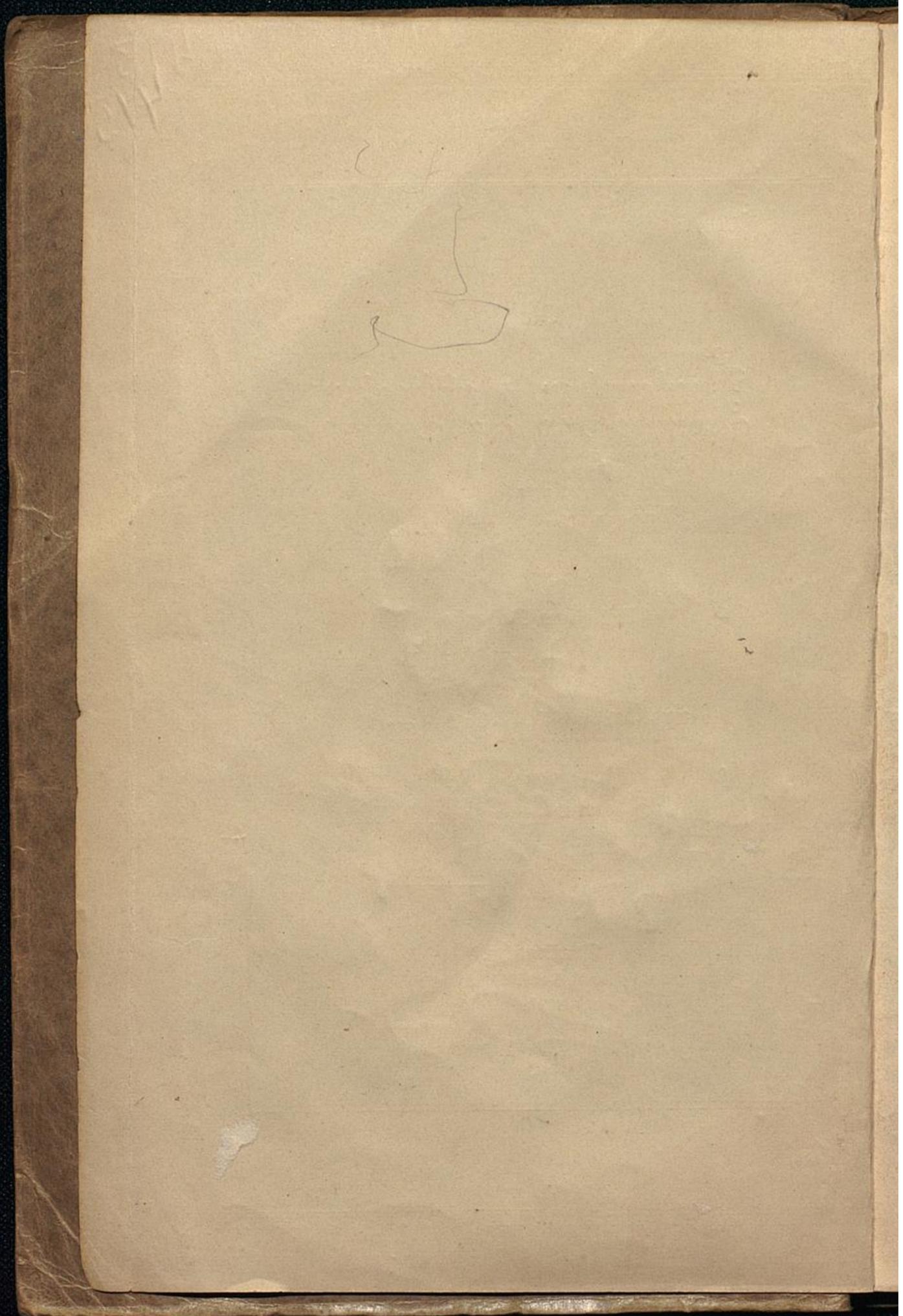
Mit einem Anhang:

Die
Karlsruher Oper

von
Josef Siebenrock.

Karlsruhe.

Druck und Verlag der G. Braun'schen Hofbuchhandlung
1889.



Anna Kady. Opus 1885

B 415

Das

Karlsruher Hoftheater

von

Wilhelm Handen.

~~~~~  
Mit einem Anhang:

Die

# Karlsruher Oper

von

Josef Siebenrock.



Karlsruhe.

Druck und Verlag der G. Braun'schen Hofbuchhandlung

1889.

042  
A 255



52



Die vorliegende Broschüre ist durch die Nachricht von dem bevorstehenden Rücktritte des Generalintendanten Gustav zu Putliz von der Leitung der Karlsruher Hofbühne hervorgerufen worden. Sie sollte weder eine Geschichte noch eine Kritik der Putliz'schen Bühnenleitung geben. Für eine Geschichte der Putliz'schen Direction wäre der Raum dieses bescheidenen Heftchens, für eine Kritik derselben die Erfahrung des Verfassers in Karlsruhe zu beschränkt; denn nur die Karlsruher Bühne der letzten fünf Jahre, also etwa eines Drittels der Karlsruher Thätigkeit des Herrn zu Putliz, ist dem Verfasser aus eigener Anschauung bekannt. Wohl aber bot der Ausblick auf den Abschluß einer sechszehnjährigen Bühnenleitung Veranlassung dazu, einmal zu versuchen, ein Gesamtbild der Karlsruher Theaterverhältnisse zu zeichnen, eine zusammenhängende Darstellung des Karlsruher Bühnenwesens zu geben, die Summe jahrelanger theatralischer Eindrücke zu ziehen. Eine solche Erörterung bildet eine Ergänzung der Tageskritik. Wenn man Jahre hindurch zu den regelmäßigen Besuchern eines Theaters gehört und über die Darbietungen desselben in der Zeitung berichtet, so bilden sich allgemeine Eindrücke, für deren Wiedergabe die Theaterkritik in der Zeitung nicht die entsprechende Form bietet. Der Theaterreferent eines Blattes hat es immer nur mit einer einzelnen Darstellung zu thun; seine Bemerkungen beziehen sich stets nur auf einen bestimmten Theaterabend oder sie nehmen

doch einen solchen zum Ausgangspunkte der Erörterung und müssen immer halb zu ihm zurückkehren. Das erheischt die Bestimmung, das erheischt der Raum einer Zeitungskritik. Vieles bleibt unausgesprochen, was an anderem Orte öffentlich auszusprechen doch vielleicht nicht ohne Nutzen für Institut und Publikum, wenigstens nicht ohne Interesse für letzteres ist. Manchem Kunstfreunde ist vielleicht eine zusammenhängendere und eingehendere Erörterung, als sie in der Presse möglich ist, über das ihm lieb gewordene Theater nicht unwillkommen. Sie bietet ihm den Ueberblick über die Theaterverhältnisse, den die einzelnen Kritiken in der Zeitung ihrer Natur nach nicht bieten können; sie geht auf die prinzipiellen Fragen ein, die der Zeitungskritiker nur flüchtig streifen kann; sie vermag die Beurtheilung einer künstlerischen Individualität an die Stelle des Urtheils über eine einzelne schauspielerische Leistung zu setzen, sie gibt vor allem auch den auswärtigen Freunden einer Bühne die Möglichkeit, sich über die künstlerischen Verhältnisse derselben einigermaßen zu orientiren und gerade der Name der Karlsruher Bühne hat sich in ganz Deutschland einen so guten Klang bewahrt, daß man auch auswärts nicht ungern etwas Näheres über unser Theater lesen wird. Nach manchen Seiten hin erschien eine derartige Aufgabe dankbar, wenn sie in unbefangenen, von jeder polemischen Absicht freien Sinne, in gerechter und von der Liebe zu dem Kunstinstitut beseelter Würdigung der künstlerischen Erscheinungen gelöst wird. So glaubte der Verfasser auch in Karlsruhe einmal versuchen zu dürfen, was er vor Jahren in Leipzig, allerdings überwiegend in einer Besprechung der damals dort vereinigten Schauspielkräfte unternommen hatte („Silhouetten Leipziger Bühnenkünstler“). Gerade die Neigung des Karlsruher Publikums für das Theater ermuthigte dazu. Im Karlsruher Publikum ist das Interesse für das Theater ein entschieden starkes. Dieses Interesse ist ein tieferes als die Schaulust und der Hang zur Zerstreuung. Man bringt in Karlsruhe — der aus Norddeutschland Eingewanderte kann das ja sagen, ohne in den Verdacht eines selbstgefälligen Lokalpatriotismus zu gerathen —

dem Theater mehr als äußerliche Theilnahme, man bringt ihm Verständniß und den Angehörigen des Theaters vorurtheilslose Sympathie entgegen. Es spricht sich das nicht einmal so sehr in dem durchschnittlichen Besuche des Theaters als in der gesellschaftlichen Position unserer Schauspieler aus. Der Kassenrapport ist ja überhaupt weder für das Kunstverständniß noch für die Kunstbegeisterung eines Publikums ein sicherer Maßstab. Vor allem spielt der Unterschied zwischen einer Stadt, in welcher die kaufmännische Welt den Ton angibt, und einer Stadt, in welcher der Beamtenstand einen wesentlichen Factor der Bevölkerung bildet, eine Rolle. In der Handelsstadt sind nicht alle regelmäßigen Theaterbesucher aufrichtige Kunstfreunde und in der Beamtenstadt können nicht alle aufrichtigen Kunstfreunde regelmäßige Theaterbesucher sein. Da reden die Erwerbsverhältnisse ein Wort mit. In Karlsruhe kommt noch der Umstand in Betracht, daß ein stärkerer, dem Theater fühlbarer Fremdenverkehr hier nicht vorhanden ist. Aber der Karlsruher schätzt sein Theater und seine Schauspieler hoch und auch wenn er einmal Unzufriedenheit äußert, dann ist es zumeist seine hohe Vorstellung vom Theater, die aus ihm spricht und die von ihm treu bewahrte Erinnerung an vortreffliche Leistungen, die er in „seinem“ Theater gesehen. Wir haben Städte, vielleicht ist es sogar die Mehrzahl der deutschen Theaterstädte, in denen das Theater sich eines starken Besuches erfreut, ohne daß das Publikum ein anderes Interesse an der Bühne als das an einer Vergnügungsanstalt nimmt und in keinerlei innigerer Beziehung zu dem Kunstinstitute tritt. Der Darsteller bleibt der Gesellschaft fremd; außerhalb seines Wirkungskreises verbinden ihn keine Beziehungen mit derselben, obgleich die Wechselbeziehung zwischen dem Künstler und der Stadt, in welcher er wirkt, einen erheblichen Einfluß auf die Bühne ausübt. In Karlsruhe trennt keine Schranke den Bühnenkünstler von den ersten Gesellschaftskreisen; verdiente Mitglieder der Hofbühne sind gern gesehene Gäste der vornehmsten Salons und vermögen sich eine Stellung, einen Verkehr in dem Privatleben zu

schaffen, wie es in anderen Städten durchaus nicht überall der Fall ist.

Solche vielfache Berührungspunkte zwischen tonangebenden Gesellschaftskreisen und den Angehörigen der Bühne, solche mannigfache Beziehungen der Künstler zu den Familien der Stadt sind selbstverständlich auch nur da möglich, wo das Privatleben der Künstler ein durchaus einwandfreies und unberührt von jedem Makel ist, den der Einzelne leicht auf das Institut überträgt. Ein lebhafterer Verkehr zwischen einem Künstlerpersonal und der guten Gesellschaft hat natürlich zur Voraussetzung, daß auch das erstere auf den Ton dieser guten Gesellschaft gestimmt ist. Es gehörte von jeher zu den erfreulichsten Erscheinungen an der Karlsruher Hofbühne, daß in dem Personale der letzteren irgendwelche nicht makellose Persönlichkeiten — wie es deren ja in jedem Berufe gibt — keinen Platz gefunden haben. Eduard Devrient hielt streng auf den Ruf seiner Bühne auch nach dieser Richtung und Gustav Freytag hebt in seinem, der Direktion Devrients in Karlsruhe gewidmeten Aufsätze, der jetzt einen Platz in den gesammelten Aufsätzen dieses Schriftstellers gefunden hat (G. Freytags Gesammelte Aufsätze, II. Band, Leipzig, S. Hirzel, 1888) „sein streng moralisches Wesen und die eingreifende Wirkung desselben auf das sittliche Verhalten der Schauspieler“ nachdrücklich hervor. Diese Tradition der Karlsruher Bühne ist unter dem gegenwärtigen Chef derselben auf das Sorgfältigste gepflegt worden. Der Generalintendant mit dem hocharistokratischen Namen, der nach kurzem Interregnum an die Stelle des vormaligen bürgerlichen Theaterleiters in Karlsruhe trat, bezeichnete seine Absicht klar und scharf, indem er selbst nicht, wie einzelne andere Intendanten, eine Scheidewand zwischen sich und dem Personale seiner Bühne aufrichtete, sondern mit den Mitgliedern derselben lebhaft gesellschaftliche Verbindungen unterhielt und einen Verkehr zwischen seinen Künstlern und den ersten Gesellschaftskreisen vermittelte, was selbstverständlich nur möglich war, wenn eine strenge sittliche Auffassung in dem Personal der Bühne durchweg gewahrt wurde.

Wer aus einer anderen Stadt, die ein gutes Theater besitzt, nach Karlsruhe kommt und zu den alten Theaterindrücken die neuen in sich aufnimmt, wie es dem aus Leipzig nach Karlsruhe gekommenen Verfasser dieser Zeilen geschah, dem fallen die hochgespannten Ansprüche des Karlsruher Theaterpublikums auf. Von der Höhe dieser Ansprüche kann man sich leicht überzeugen, wenn man an der Hand von Berichten auswärtiger Blätter die Aufnahme von Stücken, die auch in Karlsruhe zur Aufführung gelangen oder von Schauspielern, die in Karlsruhe bekannt sind, hier und an manchen anderen durch gute Theater bekannten Orten vergleicht. Namentlich viele in Karlsruhe debütirende Künstler, Mitglieder guter auswärtiger Bühnen, werden davon zu berichten wissen. Im Allgemeinen, das heißt in Bezug auf viele andere als die künstlerischen Dinge ist der Karlsruher nicht gerade anspruchsvoll. Wenn er es im Konzertsaale und im Theater ist und dort einen strengeren Maßstab an das Gehörte und Gesehene zu legen pflegt, so kommt dies daher, daß die Entwicklung des künstlerischen Lebens in Karlsruhe durch besonders glückliche Verhältnisse beeinflusst worden und das Publikum im Besitze eines Schazes von Erinnerungen an hervorragende künstlerische Erscheinungen und Leistungen ist. Eine Anzahl namhafter, vorzüglicher Schauspieler und Sänger haben die Karlsruher Bühne zum Ausgangspunkte ihrer Bühnenlaufbahn gehabt oder in Karlsruhe für längere Zeit Station gemacht und dem Gedächtnisse des Publikums bedeutsame, nachhaltige Eindrücke gegeben. Ein hochbegabter Mann, gleich hervorragend als praktischer Bühnenleiter wie als Theoretiker, hat achtzehn Jahre hindurch mit fester Hand und dem Feuergeiste eines Mannes, dem das Theater zur Lebensaufgabe geworden, das Scepter über das Karlsruher Bühnenkönigreich geschwungen und — wenn auch vielleicht mitunter auf Kosten der einzelnen künstlerischen Individualitäten und der Freiheit des schauspielerischen Schaffens — ein straffes, geschlossenes, vielbewundertes Ensemblespiel hergestellt. Das Theaterpublikum hat aber meist ein weit besseres Gedächtniß, als man glaubt.

Selbst weit zurückreichende Erinnerungen erhält das Theaterpublikum sich frisch und lebendig. Ja, in seinem Gedächtnisse gewinnt Manches eher an Bedeutung, statt daran zu verlieren. Die Lichtseiten einer früher gesehenen Kunstleistung treten stärker hervor; die Schattenpartien zurück und wir überschätzen öfters eine in unserer Erinnerung lebende Darstellung zum Nachtheil einer späteren Leistung. Denn es fehlt die Möglichkeit, unser Urtheil zu controliren, unsere Vorstellung zu berichtigen, zu unterscheiden, in wie weit vielleicht jugendlicher Enthusiasmus und frischere Empfänglichkeit zu den früheren Bühneneindrücken beigetragen haben. Die Kunstwerke, um die es sich handelt, sind nicht mehr da, die Leistung des Schauspielers gehörte der Vergangenheit in dem Augenblicke an, in welchem der Vorhang fiel; wir vermögen nicht, wie bei den Leistungen bildender Künste, zu dem Werk zurückzukehren und frühere Eindrücke mit den gegenwärtigen in Einklang zu setzen. Unser gutes Gedächtniß allein ist es, dem wir vertrauen müssen und das ist für eine richtige Schätzung schauspielerischer Leistungen um so bedenklicher, als die Gesetze der Schauspielkunst weniger klar und fest erkannt sind als die Gesetze einer anderen Kunst.

Von den wenigsten deutschen Theaterstädten kann man behaupten, was von Karlsruhe zu sagen ist und was ein aufrichtiger Freund der Schaubühne sicher mit Genugthuung sagt: daß das Publikum ferngehalten worden ist von den verderblichen Einwirkungen der neueren französischen Bühnenproduktion sowohl auf dem Gebiete des Sittendramas wie dem der Operette. Dem Siegeszuge eines Dumas oder Sardou haben sich die Thore Karlsruhes nicht geöffnet; ist das neuere französische Drama auch nicht prinzipiell von der Karlsruher Bühne ausgeschlossen, so erscheint es doch auf derselben nur ausnahmsweise und ist dann immer durch solche Stücke vertreten, die weder durch grell ausgemalte Situationen noch durch indiscrete Darstellung von Liebes-Verhältnissen bekannt sind. Eine zweite Bühne, welche die vom Hoftheater ausgeschlossenen Genres kultivirt, besteht in Karlsruhe

aber nicht, auch nicht für die Dauer der Hoftheaterferien; die dramatischen Werke, welche das Publikum kennen lernt, lernt es ausschließlich durch die Vermittlung des Hoftheaters kennen und diejenigen, denen das Hoftheater verschlossen bleibt, bleiben auch dem Publikum verschlossen. Das heutige literarische Franzosenthum bleibt unter diesen Umständen den Karlsruher Theaterfreunden ziemlich fremd. Das Repertoire der letzten Jahre wies Augiers Jugendwerk „Der Schierling“ und seine „Goldprobe“, Sardous „Gute Freunde“, Paillerons „Welt, in der man sich langweilt“ und „Zündenden Funken“ auf. Die Liste ist hiermit vielleicht noch nicht abgeschlossen, aber sie wäre jedenfalls auch nicht weit fortzusetzen. Wer der Ansicht ist, daß auf der Bühne jedes Genre heimathberechtigt ist mit Ausnahme des langweiligen, wird das Fernbleiben der bekanntesten Werke der gefeiertsten zeitgenössischen Theaterdichter Frankreichs aus Karlsruhe bedauern; jedenfalls steht der Karlsruher Theaterverwaltung aber eine Reihe schwerwiegender Gründe für die Berechtigung dieses Zurückdrängens der zeitgenössischen französischen Bühnenproduktion zur Verfügung. Wenn es gewiß ist, daß die Kunst international ist, so ist es doch nicht minder gewiß, daß angesichts der bedenklichen, nicht nur sittlich sondern auch dramatisch bedenklichen Eigenschaften des heutigen französischen Dramas gerade die deutschen Hofbühnen die Aufgabe haben, die künstlerische Wacht am Rhein zu halten. Die Privattheater vermögen dem, was die Massen lockt, ohne ihren Geschmack zu verbessern und ihre Gesinnung zu veredeln, nicht den Widerstand entgegenzusetzen wie Hofbühnen, die unabhängiger vom Publikum sind und bei denen nicht der Kassirer dem Dramaturgen mit der brutalen Sprache der Einnahmeziffern entgegentritt. Wenn die Darstellung sittlich anstößiger Verhältnisse, die Anregung sinnlicher Begierden es ist, welche die glänzendsten Werke geistvoller französischer Bühnenschriftsteller vom Karlsruher Theater ausschließt, so wird das Karlsruher Publikum gewiß ein Gefühl des Bedauerns nur darüber empfinden, daß jene Dramatiker ihr großes Talent und ihren beweglichen Geist vor-

zugweise an die Behandlung zweifelhafter Stoffe wenden. So wenig es aber als ein Gewinn zu bezeichnen wäre, falls unser deutsches Publikum in der Lösung der vom französischen Sittendrama behandelten Probleme eine würdige Aufgabe der Dramatik zu erblicken gewöhnt würde, so wenig wünschenswerth ist es wohl auch, daß die geistreich forcirte Manier vieler dieser Stücke, die virtuose Taschenspielererei eines Sardou und die Augenblickserfolge einer blendenden Technik über psychologische Unwahrheiten den Sinn für eine stetige, naturgemäße Entwicklung einer dramatischen Fabel trüben sollten. Ungerecht gegen die Meister der zeitgenössischen französischen Schaubühne möchten wir nicht sein und geben darum gerne zu, daß noch manches von den neueren französischen Bühnenwerken unbedenklich seinen Platz auf dem Repertoire der Karlsruher Bühne finden könnte. Aber das Prinzip der Theaterverwaltung gegenüber dem modernen französischen Drama scheint uns im Uebrigen unanfechtbar. Auch in der ablehnenden Haltung der Theaterleitung gegen die Werke eines Ibsen und eines Schegaray vermögen wir einen Grund zum Tadel nicht zu erkennen, weil wir in werthvollen Einzelheiten eines Dramas keinen befriedigenden Ausgleich für die Unnatur des Ganzen finden. Dagegen erscheint es uns allerdings als eine Aufgabe deutscher Hofbühnen, die wir in Karlsruhe nicht vollständig gelöst finden, die lebenden deutschen Bühnenschriftsteller von Verdienst zu unterstützen. Daß Wildenbruch, Gottschall, Boß in dem Karlsruher Repertoire der letzten Jahre vollständig fehlten, empfinden wir als einen Mangel. Das eine oder das andere Werk so produktiver Schriftsteller könnte wohl den Namen seines Autors auf der Karlsruher Bühne repräsentiren. Der einzige von den hervorragenderen lebenden Schriftstellern, der bei der Zusammenstellung des Karlsruher Repertoires seine volle Rechnung findet, ist Paul Heyse. Die Bevorzugung dieses geistvollen und feinfühligten Dichters gereicht der Leitung der Karlsruher Hofbühne sicherlich zur Ehre, nur dürfte sie nicht in einem Mißverhältnisse zu der Behandlung stehen, die anderen verdienstvollen Autoren der Gegenwart zu Theil wird.

Zu den Reizmitteln einer spekulativen Theaterdirektion, die ihre Wirkung, aber niemals eine künstlerisch erziehliche Wirkung, auf das Publikum ausüben, gehören neben den Aufführungen nervenerregender französischer Sensationsstücke häufige Gastspiele. Daß solche häufige Gastspiele an vielen, leider nur zu vielen deutschen Bühnen Mode geworden sind, ist an sich gewiß kein Grund, diese Mode nachzuahmen. Wir sind der Ansicht, daß es gerade einem Hoftheater nicht zukommt, das durch das Gastspielwesen großgezogene Virtuosenenthum zu fördern. Die Leitung der Karlsruher Hofbühne scheint diese Ansicht zu einem Prinzip erhoben zu haben, von dem sie nur in den allersehrsten Fällen abweicht. Wir erinnern uns nur, Friedrich Haase, dann Frau Schwarz vom Berliner Schauspielhause und Frau Anna Schramm im Karlsruher Hoftheater als Gäste gesehen zu haben, deren Auftreten mit Engagementsabsichten nichts zu thun hatte; in der Oper sind Gastspiele gleichfalls höchst seltene Ausnahmen. Ohne Zweifel bilden Gastspiele hervorragender, nicht, wie das in unserer Zeit leider meist der Fall ist, einer Manier verfallener Künstler ein belebendes Element in einem Theater. Sie erweitern die Anschauung des Publikums und sie geben dem Personale neue Anregungen. Sie bringen freilich auch immer Störungen in dem Organismus des Theaters hervor, der so wenig wie der menschliche Organismus Fremdes ohne Unruhe verträgt. Dem Repertoire bringen Gastspiele schon deshalb gewöhnlich keinen Nutzen, weil viele gastirende Schauspieler mit Vorliebe in Stücken spielen, die sich nur vermöge der Glanzleistung des betreffenden Künstlers in der Hauptrolle eines dieser Stücke lebendig erhalten und nach Beendigung des Gastspiels bei Seite gelegt werden, womit der Zeitaufwand für die Einstudirung, die Mühe der anderen mitwirkenden Schauspieler verloren ist. Das möchte noch angehen, da mitunter auch ein nicht einem Gast zu Liebe gegebenes Stück schon nach einer Verlegenheitswiederholung, die Zeit für andere neuzustudirende Stücke gewähren soll, in die Katafomben des Theaterarchivs wandert. Schlimmer ist es, daß durch häufige

Gastspiele das Auge des Publikums für ein harmonisches Zusammenspiel getrübt und der Theaterbesucher daran gewöhnt wird, seine Aufmerksamkeit auf Einzelnes statt auf das Ganze zu richten. Die wenigsten unter den gewohnheitsmäßig gastirenden Schauspielern von Ruf verdienen es, Künstlern und Publikum als Muster vorgeführt zu werden. Wir haben einmal gesagt, daß wir mehr als eine Hand nicht brauchen würden, um an den Fingern die Schauspieler herzuzählen, die wir ab und zu gern an der Karlsruher Bühne gastiren sähen. Aber die zerstörenden Wirkungen eines zu weit getriebenen Kultus der Gastspiele auf den ganzen Organismus eines Theaters stehen nicht zu befürchten, wenn man Gastspiele als Ausnahmen zuläßt. Das unbedingte Fernhalten aller Künstler, die nicht dem betreffenden Theater angehören oder um des Engagements willen gastiren, versagt dem Publikum einen Genuß und den Darstellern eine Anregung, die man beiden Theilen wohl gönnen darf. Bei einer kleinen, engbegrenzten Zahl der Gastspiele ist ja auch eine sorgfältige Auswahl unter den gastirenden Künstlern möglich. Das Gastspiel je eines bedeutenden Darstellers in jeder Saison würde kaum Nachtheile, vielleicht aber einen Vortheil für ein Theater bringen. Es dürften dabei Darsteller zu bevorzugen sein, die einen begründeten Ruf in einigen Rollen des klassischen Repertoires haben, um dem Publikum Gelegenheit zu geben, diese Rollen auch in einer von der Darstellung des heimischen Künstlers abweichenden Auffassung gespielt zu sehen; man wird dabei immer den Gewinn erzielen, daß einzelne Seiten der dichterischen Gestalt, die Schönheiten gewisser Scenen, die der ständige Vertreter der Rolle nicht zur größtmöglichen Geltung bringt, der Zuschauerschaft wieder zum Bewußtsein gebracht werden.

In Bezug auf den Antheil des klassischen Dramas am Repertoire überhaupt das Richtige zu treffen, wird Gegenstand besonderer Sorge für den gewissenhaften Bühnenleiter sein. Der Werth eines guten Repertoires darf nicht ohne Weiteres nach der Zahl der in ihm vertretenen klassischen Werke und ihrer Auf-

führungen bemessen werden. Das klassische Drama ist keine Alltagskost im Theater; Schauspieler und Zuhörerschaft sollen sich bewußt bleiben, daß es Festtage für sie sind, an denen klassische Werke zur Aufführung gelangen, wobei es sich allerdings von selbst versteht, daß solche Festtage im Theaterjahr nicht zu selten sein dürfen. Auch die strenge Gewissenhaftigkeit der Vorbereitung muß dieses Bewußtsein rege erhalten. Wenn klassische Werke zur Aufführung gelangen, soll es in der sorgfältigsten Einstudirung und mit solcher Rollenvertheilung geschehen, daß das Drama sowohl als Ganzes wie in seinen hauptsächlichsten Theilen so zur Geltung gelangt, wie es nach den Verhältnissen der betreffenden Bühne nur immer möglich ist. Die sorgsamste Ausnützung aller vorhandenen Mittel und Kräfte erscheint den Werken gegenüber, an welche die Größten und Edelsten ihr Genie gesetzt haben, als ernsteste Pflicht. Das Repertoire der Karlsruher Bühne hat in den letzten beiden Wintern sich befriedigender in Bezug auf die Pflege des klassischen Dramas gestaltet, als es in den vorangegangenen Jahren der Fall war, beeinflusst durch die Personalverhältnisse, welche namentlich durch den vorübergehenden Eintritt des Herrn Krausneck in den Kreis der Karlsruher Künstler und durch das Engagement des Herrn Mark dem Kultus des klassischen Schau- und Trauerspieles günstiger geworden sind. Die in der gegenwärtigen Spielperiode in Angriff genommene Aufführung der gesammten Shakespeareschen Historien hat mit „König Johann“ einen recht glücklichen Anfang genommen.

Während die bühnengerechten Dramen unserer großen Klassiker zu dem eisernen Bestande eines guten Theaterrepertoires gehören und in entsprechenden Zeiträumen auf der Bühne wiederkehren müssen, während ferner ab und zu die Mühe der Einstudirung auch solchen klassischen Werken nicht versagt werden soll, deren dauernde Einbürgerung auf der heutigen Bühne nicht gelingen will, ergänzt und verjüngt das Repertoire sich durch neu entstandene Stücke. Auch ein Uebermaß neuer Stücke verträgt ein gutes Theater nicht. Wir haben ja Theater genug, deren

Leitungen förmlich auf die Novitätenjagd ausgehen. Damit wird der Künstler und das Publikum ruinirt. Ersterer, weil die Novitätenhege ihn an eine oberflächliche Auffassung seiner Leistungen, weil sie ihn daran gewöhnt, seiner Routine zu vertrauen, ohne auf die Vertiefung seiner Leistung bedacht zu sein; das Publikum, weil durch die Menge mittelmäßiger, oft schlechter Stücke sein Geschmack verdorben wird. Ältere Werke müssen schon durch irgendwelche empfehlenswerthe Eigenschaften ansprechen, wenn sie sich auf dem Repertoire zu erhalten vermögen. Aber eine gewisse Auffrischung des Repertoires durch Novitäten ist nothwendig und die Klage nicht unberechtigt, daß an der Karlsruher Hofbühne die Novitäten im Allgemeinen etwas zu dünn gesäet sind. Es läßt sich leider nicht bestreiten, daß unsere heutige dramatische Produktion, auch im ernsteren Drama, auf einem ziemlich niedrigen Niveau steht und daß die Kritik sich meistens in der unerfreulichen Lage sieht, in den Novitäten das Neue nicht gut und das Gute nicht neu zu finden. Wollte eine Theaterleitung sich jedoch auf diese zur Genüge bekannte Thatsache stützen, um den Mangel an Novitäten zu rechtfertigen, so müßte sie wohl den Nachweis führen können, daß sie sich auf eine Auswahl aus den besseren neuen Werken beschränkt. Diejenigen Theater, welche beispielsweise „Die Nixe“ aufgeführt haben, werden indessen kaum für ihre Novitätenarmuth den Grund anführen können, daß unter den neuesten Werken sich zu wenig befinde, was der Aufführung werth sei.

Wohl in keiner Beziehung haben die Anforderungen an das Theater in den letzten Jahrzehnten eine solche Aenderung erfahren wie in Bezug auf das, was wir unter dem Namen Ausstattung begreifen. Mit dem Bau größerer und schönerer Schauspielhäuser, dem zunehmenden Reichthum des architektonischen Schmuckes und mit der luxuriöseren Einrichtung des Zuschauerraumes stiegen auch die Ansprüche an das szenische Bild. In einem Theaterbau mit primitiven Einrichtungen im Zuschauerraum empfand man auch bei der äußerlich primitiven Aufführung eines Stückes kein Miß-

behagen. In dem Maße, in welchem Alles im Aeußeren und Inneren eines Schauspielhauses prächtiger wurde, mußte auch die Bühne sich dem verfeinerten Geschmacke anpassen. Dazu kam, im Zusammenhange mit der Entwicklung der sozialen Zustände und mit der Umbildung der Erwerbsverhältnisse, die Gewöhnung breiterer Volksschichten an einen früher nicht gekannten Komfort, der zum Theil durch die politischen Vorgänge hervorgerufene und oft in Uebertreibungen ausartende Drang, den Unterschied zwischen dem bürgerlichen Hause und dem Hause des Reichen zu verwischen, das Streben nach äußerem Glanz selbst auf Kosten der soliden Fundamente des Hausstandes; die Fortschritte der Technik auf gewerblichem Gebiete brachten das Unehnte und Billige dem Echten und Theuren hinsichtlich des äußeren Scheines nahe und das verwöhnter gewordene Auge entlehnte dem Umschwung der Dinge im Leben den Maßstab für die Beurtheilung der Erscheinungen im Theater. Galt dies mehr für das Moderne, so wurde der Sinn für den Unterschied der historischen Stile — um nur dies Eine aus der Fülle der geschichtlichen Vorgänge herauszugreifen — geschärft durch die mit den Fortschritten der gewerblichen Technik parallel laufenden Fortschritte in dem Verfahren der künstlerischen Reproduktion, mit der Popularisirung der Kunst durch erstaunlich billige buchhändlerische Unternehmungen. Der Blick für das Charakteristische der einzelnen Zeitalter und ihrer Unterepochen entwickelte sich in der Anschauung jener jetzt allen Kreisen zugänglich gewordenen Kunstblätter, welche Bücher von einer früher unerhörten Billigkeit schmücken. Der Journalist mag dabei nicht ohne berechtigter Genugthuung des Antheils gedenken, den auch die illustrierte Presse an dem Verdienste hat, das Unterscheidungsvermögen des Publikums für die charakteristischen Erscheinungen verschiedener Zeitalter gefördert zu haben. Wenn man der Rückwirkung dieses allgemeinen Bildungsganges auf die Bühnenverhältnisse gedenkt, so fällt gewiß jedem Theaterfreunde zunächst der Gedanke an die „Meininger“ ein. Die Meininger vertreten ja allerdings das Prinzip der historischen Treue bei der theatralischen

Darstellung in seiner äußersten Konsequenz und sie haben ferner die Massenszene mit einer früher wenigstens in Deutschland ungekannten Lebendigkeit und Anschaulichkeit auf die Bühne gebracht. Das offene Geheimniß der Meininger besteht darin, daß sie eine Fülle sorgfältig berechneter Einzelheiten in solche innige Harmonie unter einander und in so enge Beziehung zum Ganzen setzen, daß die Darstellung als ein glänzendes Mosaikbild erscheint, in welchem man die Virtuosität der Zusammensetzung bewundert, ohne sich dem mächtigen Gesamteindruck entziehen zu können. Die Meininger haben die Resultate ihres Kunstfleißes durch ihre Gastspielreisen zum Gemeingute des deutschen Theaterpublikums gemacht; die Schauspielkunst knüpft ja zu einer Zeit, in der sie der verhätschelte Liebling des Publikums geworden ist, wieder an die Praxis ihrer Jugendjahre an und folgt dem alten Wandertriebe. Was die Meininger mit ihrem auf wenige Stücke beschränkten Wanderrepertoire im Stande sind zu bieten, vermag selbstverständlich kein stabiles Theater nachzuahmen, auch wenn eine solche Nachahmung ohne Weiteres als ein löbliches Beginnen gelten könnte. Ihr Einfluß auf die deutsche Bühne ist gleichwohl unverkennbar; sie haben ihn ausgeübt trotz des Widerstandes, auf den ihr Beispiel in Theaterkreisen und nicht minder bei einem großen Theile der Kritik stieß. Seit Alters her gibt es eine puritanische Richtung in der deutschen Theaterkritik, die sich der Sorge nicht entschlagen kann, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer von dem Gange der Handlung und dem Wort des Dichters abgezogen werde durch äußeren Glitter, daß der kostbare Rahmen also dem Bilde mehr schade als nütze. Wer einigermaßen vertraut ist mit der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, der weiß, wie lebhaft diese Bewegung unter der Führung Ludwig Tiecks gegen die Bestrebungen des Grafen Brühl auftrat. Die Frage kommt immer wieder zu allgemeinerer Erörterung. Sie ist in neuester Zeit in der reichshauptstädtischen Presse zwei Mal zum Gegenstande lebhafter Diskussion gemacht worden, das erste Mal nach der Neueinstudirung des „Wallenstein“ im Schauspiel-

haufe unter dem Regime des Grafen Hochberg, das zweite Mal gelegentlich der Aufführung des „Kaufmanns von Venedig“ im Barnay-Theater. Es ist unzweifelhaft, daß ein „zu viel“ in der äußerlich glänzenden Inszenierung den ernstesten Nachtheil für die Schauspielkunst bringen muß, indem es mehr die Schaulust des Publikums als dessen Theilnahme am Dichterwerke weckt und indem es den Schauspieler in der freien Bewegung, in der vollen Entfaltung seiner künstlerischen Intentionen hemmt. Es ist eben so unzweifelhaft, daß die Weinger in verschiedenen der von ihnen aufgeführten Stücken durch überladene Pracht der Ausstattung und durch eine zu unruhige und lärmende Wiedergabe der Massenszenen zu gerechten Ausstellungen Anlaß gaben. Viele Reformen treten eben in stürmischer und gewaltsamer Weise auf. Aber wir glauben nicht, daß eine allgemeine Gefahr für das deutsche Theater, dem Ausstattungsluxus zu verfallen, besteht. Außerlich glänzende, prunkvolle Aufführungen bilden noch immer, auch an den bestsituirten Bühnen, Ausnahmen, während in der Regel die Ausstattung der Stücke sich in sehr mäßigen Grenzen hält. Namentlich die Höhe der jetzt gezahlten Künstlergagen ist das wirksamste Gegengewicht für eine verschwenderisch splendide Fassung der dichterischen Werke. Auf den früheren Standpunkt wird man die gesteigerten Ansprüche des Zuschauers an das szenische Bild aber nicht mehr zurückdrängen können. Gustav Freytag schreibt in dem schon zitierten Aufsatz über Devrients Karlsruher Direktionsführung: „Er suchte eine gewisse Allgemeinheit des historischen Zuschnitts, die Veranschaulichung mehr einer Zeit als einer Einzelheit und er begriff völlig die Gefahr, welche die sogenannten reichen Ausstattungen der dramatischen Kunst bereiten. Er wußte, daß Dekorationen, Kostüme und äußere Zurichtung die ästhetische Wirkung des Spiels nur dann unterstützen, wenn sie nicht als ein Ungewöhnliches, Neues und breit Ausgeführtes den Darsteller beengen und die Zuschauer zerstreuen . . . Devrient verstand sehr gut, bei außerordentlicher Gelegenheit durch eine neue Dekoration, ein paar Sammetmäntel und ein Duzend ge-

geschlitzte Jacken den wünschenswerthen Schein der Reichlichkeit hervorzubringen und hütete sich, auch nur einmal durch zu großen Aufwand an falsche Effekte zu gewöhnen.“ Dieses Urtheil über eine Seite der Wirksamkeit Devrients als praktischer Bühnenleiter stimmt trefflich überein mit mancherlei Bemerkungen Devrients über die Entwicklung des Kostümwesens und des Ausstattungsluxus im vierten Bande seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“. Man thut dem verehrten Manne jedoch sicherlich nicht Unrecht mit der Bemerkung, daß heute unter den veränderten Verhältnissen ein paar Sammetmäntel und ein Duzend geschlitzte Jacken schwerlich hinreichen würden, den Eindruck der Reichlichkeit hervorzubringen. Es wird ja immer nicht bloß auf das Maß der Ausstattung, sondern auch darauf ankommen, auf welche Stücke die letztere angewandt wird. Wie es Dramen gibt, die im Innersten ihres Wesens den Künsten des Dekorationsmalers und des Kostümiers fast feindlich gegenüberstehen, so giebt es auch solche, die in ihrer Wirkung durch diese Künste und durch die geschickte Entfaltung einer etwas reichlichen Komparserie vortheilhaft unterstützt werden. Man würde es mit Recht als eine Verirrung bezeichnen, wenn ein Theaterdirektor oder Regisseur den „Nathan“, ein Werk, das durch das dichterische Wort, durch die Verkündigung der hehrsten Gedanken, die Tieffinnigkeit der parabolischen Grundidee zu wirken berufen ist, in ein bunt schillerndes theatralisches Gewand kleiden wollte. Aber was hier unzulässig erscheint, wird beispielsweise beim „Kaufmann von Venedig“ an seinem Platze sein. Wenn das fröhliche Treiben in den Straßen Venedigs uns eine annähernd richtige Vorstellung von der lauten Freude des venezianischen Karnevals giebt, wenn in den Gemächern der Porzia der behagliche, reiche Komfort der italienischen Renaissance sich entfaltet und in dem Gerichtssaal der feierliche Ernst einer wichtigen Amtshandlung auch äußerlich zur Erscheinung kommt, wenn in der Liebeszene Lorenzos und Tessifas die Kunst der Inszenirung uns wirklich die Reize einer südlichen Sommernacht ahnen läßt, dann gewinnt auch das Wunderbare an Glaub-

würdigkeit und das Märchenhafte borgt den Schein der Wirklichkeit. Wir theilen in dieser Hinsicht durchaus die Anschauung, die einer von den in ihrem Urtheil selbständigsten und unbefangenen Dramaturgen der Gegenwart, Heinrich Vulthaupt, in seiner „Dramaturgie der Klassiker“ (II. Bd., Oldenburg, Schulze'sche Hofbuchhandlung, 1889) ausspricht: „Ich gestehe, daß mir nur in der prächtigen Inszenirung, die Friedrich Haase während seiner Direktionsführung auf dem Leipziger Stadttheater nach dem Vorbilde Charles Reans eingeführt hatte (1872), das Stück eine gewisse Befriedigung zu erwecken vermochte. Prachtvolle Dekorationen, herrliche Kostüme, aller Reichthum, alle Poesie, die ganze Phantasterei Benedigs. Die Gondeln flogen durch die Kanäle, daß es eine Lust war, vor dem Dogenpalast tummelte sich (in der ersten Szene, oder richtiger vor Beginn derselben) eine ausgelassene Maskenschaar, der Prinz von Marokko kam mit einem stattlichen Gefolge von Schwarzen und allem Gepränge des Orients, den Arragonesen führte ein spanisch gehaltener Musiksatz ein. In dieser Fabelwelt war man geneigt, das Unmöglichste für möglich zu halten, und blieb die Klust auch nicht ganz verhüllt, kam man auch, sobald Auge und Ohr sich gesättigt, zur Einsicht — für kurze Zeit traten doch vor dem Zauber der Shakespeareschen Poesie und den hohen Schönheiten des Stückes seine Schwächen und Mängel zurück.“ Der Verfasser kann, nachdem er der hier geschilderten Darstellung des Shakespeareschen Lustspiels unter Haase's Leipziger Direktionsführung nicht einmal, sondern mindestens ein halbes Duzend mal beigewohnt, bezeugen, daß auch er diesen Eindruck empfing.

Es ist nun nicht uninteressant, daß die Aufführung des „Kaufmanns von Venedig“ im Berliner Barnah-Theater, die eine so heftige Kontroverse in den Berliner Blättern hervorrief, eigentlich nur eine Wiederholung der siebenzehn Jahre früher von Haase in Leipzig veranstalteten Darstellung war, der Vulthaupt in der hier angeführten Stelle seines Buches so anerkennend gedenkt. Haase folgte bei der Leipziger Aufführung, wie schon in den citirten Sätzen Vulthaupt's erwähnt, dem Muster der prunk-

vollen Darstellung des „Kaufmanns“ im Londoner Prinzesses-Theater während der Direktionsführung Charles Keans. Charles Kean unternahm in den fünfziger Jahren für England, was die Meininger zwanzig Jahre später für Deutschland unternahmen, eine durch minutiöse Treue in Bezug auf geschichtliche Einzelheiten, durch Glanz und Farbenpracht der Ausstattung wie nicht minder durch virtuose Behandlung der Volksscenen hervorsteckende Darstellung gewisser Werke zu bieten. Er erreichte es, seine Shakspeare-Aufführungen zu einer Sehenswürdigkeit Londons zu gestalten, indem er, je weniger er mit seiner unansehnlichen Gestalt und seiner gedrückten Stimme nach den schauspielerischen Vorbeeren seines berühmten Vaters Edmund streben konnte, um so mehr durch die feinste Kunst und das höchste Raffinement einer blendenden Inszenirung wirkte. Haase folgte in Leipzig — wie er selbst damals in einem längeren, der Aufführung vorangegangenen Artikel im „Leipziger Tageblatt“ ausführte — den Hauptzügen der Londoner Aufführung, die einen lebhaften Eindruck auf ihn gemacht hatte, und er wiederholte als Mitglied des Barnay-Theaters den damals mit Glück unternommenen Versuch.

Herr Direktor Oswald Hande, unter dessen Regie im Frühjahr 1888 Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ nach längerer Pause in Karlsruhe wieder aufgeführt wurde, hat der Leipziger Bühne zur Zeit jener Aufführung des „Kaufmanns von Venedig“ unter Haases Direktion als Regisseur angehört und es schien uns, als fänden wir in seiner Inszenirung des Stückes verschiedene Anklänge an jene durch dekorative Pracht und das Aufgebot einer zahlreichen gut geschulten Statisterie bemerkenswerthe Darstellung wieder. Herr Hande hat in der Inszenirung theatralisch schwieriger Stücke ein Geschick gezeigt, das auch von denen nicht in Abrede gestellt wird, die ihm die Ehrenstellung eines Sündenbocks für alles in der Theaterleitung ihnen nicht Zusagende vindiciren und ihm die alleinige Verantwortung für Dinge und Zustände zuschreiben, an denen er vielleicht im geringsten Maße theilhaftig ist. Die Inszenirung eines Werkes ist aber ein kaum

minder wichtiges Stück der theatralischen Arbeit als die Thätigkeit des Schauspielers und die besten Einzelleistungen vermögen nur unvollkommen zur Geltung zu kommen, wenn nicht die Hand eines geübten und einsichtigen Regisseurs das Ganze zusammenfügt und ordnet. Die wirksame und korrekte Inszenesetzung, die wir an der Karlsruher Bühne gewöhnt sind, vermag aber nur eine vortheilhafte Meinung für den Urheber derselben bei denen hervorzurufen, die Gelegenheit haben, öfters einen Vergleich zwischen Aufführungen der Karlsruher Bühne und denen anderer Theater zu ziehen. Der Karlsruher Bühne läßt sich im Großen und Ganzen eine anerkennenswerthe Sorgfalt, ein durchgebildeter Geschmack und künstlerische Einsicht in der Art, wie moderne und in der Vergangenheit spielende Werke hier zur Anschauung gebracht werden, nicht bestreiten. Im Konversationsstück sucht sich an einzelnen Bühnen, im Gegensatz zu der Dürftigkeit der früher üblichen Ausstattung, eine Auffassung geltend zu machen, der zufolge die Bühne mit Möbeln nicht genug vollgestopft werden kann. Mitunter sieht man heute bei der Darstellung eines in modernen Sälen spielenden Stückes oder Aktes die Bühne so voller Tische, Fauteuils, Stageren und dergl., wie es etwa in dem Wohnzimmer einer etwas herabgekommenen Familie aussehen mag, die gezwungen ist, sich gegen früher im Raum zu beschränken und nun in vier Zimmern das Meublement von acht Zimmern zusammengepfercht hat; bei Dramen, die in einer weiter zurückliegenden Zeit spielen, gleicht die Bühne nicht minder häufig einer Kumpelkammer, in welcher Erbstücke aus drei Jahrhunderten ohne Rücksicht auf die stilistische Eigenart jedes Zeitalters neben einander stehen. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß von solchen Geschmacklosigkeiten die Aufführungen an der Karlsruher Bühne sich eben so frei zu halten pflegen wie von der an anderen Orten zuweilen herrschenden Nachlässigkeit, welche die Bühne als einen weiten, öden Tanzsaal mit einigen altersschwachen Stühlen erscheinen läßt. Die Karlsruher Regie ist ersichtlich von dem einzig berechtigten Grundsatz geleitet, daß zur Bervollständigung

der Illusion einerseits nichts unterlassen werden darf, andererseits aber auch nichts geschehen soll, was die Bewegungsfreiheit der Schauspieler hindert. Was die Ueberwachung der schauspielerischen Leistungen betrifft, die eine nicht minder wichtige und vielleicht noch wichtigere Aufgabe für die Regie bildet, so könnte zuweilen wohl noch mehr für die Einheitlichkeit und Harmonie der Gesamtdarstellung geschehen; mitunter überschreitet ein Darsteller die seiner Rolle im Verhältniß zum Ganzen gesteckten Grenzen oder er bringt den Sinn und die Bedeutung der Situation nicht zur vollen Geltung. Das Theater, an dem dies nicht gelegentlich der Fall ist, soll aber noch erstehen und es ist oft unmöglich, zu sagen, wo das mangelnde Kunstverständniß oder das unzulängliche Können des einzelnen Darstellers hier den verständnißvollsten Winken und der redlichsten Arbeit des Regisseurs unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. In dieser Beziehung darf es auch nicht außer Anschlag bleiben, daß die Karlsruher Bühne jederzeit — auch unter Devrients Direktionsführung — einem starken Wechsel des Personals gerade in den ersten Fächern ausgesetzt gewesen ist und daß vielfach jüngere, noch im Anfang ihrer Laufbahn und ihrer Kunstentwicklung stehende Kräfte zur Darstellung schwierigerer Rollen herangezogen werden müssen. Dem Ehrgeiz mancher Schauspieler und Schauspielerinnen mag ja allerdings Karlsruhe, das etwas abseits von den großen Heerstraßen liegt, mit der Zeit als ein zu beschränkter Wirkungskreis erscheinen, namentlich da bei dem notorischen Mangel guter Schauspieler verlockende Engagementsanträge einem leistungsfähigen Künstler nicht fehlen können. Mitunter haben die Betreffenden mit diesen verlockenden Engagementsanträgen freilich auch schlimme Erfahrungen gemacht; aber wer mag dem Schauspieler, bei dem die Blüthezeit seiner Leistungsfähigkeit mit der Blüthezeit seiner physischen Kräfte zusammenfällt und im vorgerückteren Alter nicht mehr durch die Frische des Geistes allein verlängert werden kann, es verdenken, wenn er der Versuchung nach einem breiteren und anscheinend dankbareren Wirkungskreise nicht widersteht?

Herr Direktor Hancke vereinigt in seiner Hand die Regie-thätigkeit in allen Stücken, die nicht zur Oper gehören; er ist der Regisseur für das Trauerspiel, das Schauspiel und Lustspiel, was seinem unermüdblichen Fleiß und seiner strengen Gewissenhaftigkeit allein gelingt. Es ist eine nur nach der individuellen Arbeitskraft und Leistungsfähigkeit zu beantwortende Frage, ob eine so ausgedehnte Thätigkeit von einer einzelnen Persönlichkeit in erspriesslicher Weise ausgeübt werden kann. In Karlsruhes Schwesterstadt Mannheim führt der Oberregisseur des Hof- und National-Theaters, Herr Max Martersteig, gleichzeitig die Regie des recitirenden Dramas und der Operette und die Aufführungen, die wir dort gesehen, haben sich durch Sorgfältigkeit der Vorbereitung und durch verständnißvolle Besetzung aller Rollen ausgezeichnet. Was die Vertheilung der Rollen betrifft, so haben wir zu wenig Einblick in den Mechanismus der Karlsruher Hoftheaterleitung, um zu wissen, in wie weit dieselbe auf Rechnung des Direktors oder des Generalintendanten kommt; wir halten uns gern an die vorliegenden Thatsachen, ohne mehr wissen zu wollen, als was aus der Aufführung eines Stückes hervorgeht; aber wir durften die Rollenvertheilung stets als eine mit wenigen Ausnahmen der Individualität und dem künstlerischen Leistungsvermögen der Betreffenden entsprechende anerkennen. Auch das ist wohl der Erwähnung nicht ganz unwerth, weil nicht von allen Bühnen dasselbe gesagt werden kann, daß an der Karlsruher Bühne jedes Mitglied die seiner Kraft entsprechende Verwendung findet und daß weder über Bevorzugung noch über Zurücksetzung irgend eines Darstellers oder einer Darstellerin — handle es sich auch um Vertreter zweiter Fächer — die an anderen Bühnen nicht eben seltenen Klagen erhoben werden können.

Mit den Bemerkungen über die Thätigkeit des Herrn Direktor Hancke sind wir aus einer Besprechung der allgemeinen Karlsruher Theaterverhältnisse in die Besprechung einzelner Mitglieder des Karlsruher Theaters gerathen. Es mögen daher im weiteren

Verlauf dieser Skizze noch einige Worte über die gegenwärtigen Darsteller und Darstellerinnen der Hofbühne gestattet sein.

Wenn man von verdienstvollen Mitgliedern der Karlsruher Bühne spricht, so wird man an erster Stelle den Namen Rudolf Lange zu nennen haben. In einer stattlichen Reihe von Jahren hat Herr Lange dem Karlsruher Publikum nicht nur eine Menge hervorragender Kunstleistungen vorgeführt, sondern er ist durch die Vielseitigkeit seines Talentes, durch seine in komischen und in tragischen Rollen gleich erfolgreiche Thätigkeit auch eine unschätzbare Stütze des Repertoires geworden. Seine Darstellung ist ausgezeichnet durch einen frischen, stets auf das Natürliche gerichteten Zug, durch Lebendigkeit und Wärme und durch das Bestreben, überall kräftig und stark die Hauptzüge der darzustellenden Figur hervortreten zu lassen und das Einzelne nicht stärker zu betonen, als es zur charakteristischen Ausgestaltung der Leistung erforderlich ist. Jene schlichte Natürlichkeit der Darstellung, welche darauf verzichtet, sich vor allen Dingen das Prädikat geistreich zu verdienen, findet in Herrn Lange einen hervorragenden Vertreter. Eine für die Darstellungsart des Herrn Lange, wie dem Verfasser scheint, besonders bezeichnende Leistung ist sein Shylock. Er bietet als Shylock ein werthvolles Kunstgebilde, an dem wir es namentlich schätzen, daß der Darsteller seinen Zweck mit durchaus einfachen Mitteln zu erreichen weiß; er wirkt nicht durch das Blendwerk ausgeklügelter schauspielerischer Zuthaten, die mancher andere Shylock-Darsteller in der Szene mit Tubal und namentlich in der Gerichtsszene für nöthig erachtet, sondern hält sich streng an das Wort des Dichters, dem er einen charakteristischen Ausdruck verschafft. Nur im letzten Moment seiner Rolle, bei dem Abgang Shylocks aus dem Gerichtssaale, thut der Darsteller aus seinem Eigenen hinzu; das Niederstürzen Shylocks, nachdem er taumelnd, betäubt von dem unerwarteten Richterspruche zur Thür gewankt ist, sein scheues Zurückbeben vor der Berührung durch Die, welche ihn unterstützen, und das Zusammenraffen der letzten Kräfte zu dem Heimweg, ist die Idee

des Künstlers, davon steht nichts im Shakspeare; aber dieses stumme Spiel ist wohlberechnet und verräth nicht den Ehrgeiz des Schauspielers, sich einen guten Abgang zu verschaffen, sondern wird durch die Situation vollauf gerechtfertigt. Den jüdischen Dialekt läßt der Künstler nur in der leidenschaftlich bewegten, hastenden Rede durchklingen. Mit trefflicher Steigerung und mit großer Wahrheit des Ausdrucks spielt Herr Lange die wegen der raschen Stimmungsübergänge ungemein schwierige Szene mit Tubal und von beredter Eindringlichkeit ist sein Spiel in der Gerichtsszene. Im Ganzen ist der Shylock des Herrn Lange eine Darstellung, die durch Einheitlichkeit und Konsequenz der Auffassung, durch Natürlichkeit und charakterisirende Kraft in der Durchführung Anspruch auf die freudigste Zustimmung der Kritik hat. Welcher weite Weg ist es von diesem Shylock nicht bis zum Barbier Schelle in Raupachs „Schleichhändlern“! Man hat dieses alte Lustspiel, an dem auch der durch die Bühnenbearbeitung geschickt angestellte Wiederbelebungsversuch erfolglos geblieben ist, im Dezember 1888 lediglich dem prächtigen Schelle des Herrn Lange zu liebe wieder einmal gegeben und so sehr wir selbstverständlich im Prinzipie dagegen sind, daß auf der Bühne ein Stück des Schauspielers statt der Schauspieler des Stückes wegen erscheint, so gern hat man die zu Gunsten des Herrn Lange als Schelle gemachte Ausnahme für berechtigt gelten lassen. Der Barbier Schelle des Herrn Lange ist in der That ein Kabinetstück unwiderstehlich wirkender Komik; es ist ein Triumph der Schauspielkunst über die Unglaubwürdigkeit der Rolle. Nicht als ob der Darsteller im Stande wäre, diese Unglaubwürdigkeit der Figur zu cachiren, das ist unmöglich; aber Alles an der Darstellung, das bewegte und überaus bezeichnende Mienen-spiel, der drollige Ausdruck für den dummen Hochmuth wie für die Verlegenheit und die Angst Schelles in den verschiedenen spaßhaften Situationen, in welche die Laune des Verfassers den Barbier verwickelt, sind von der ergößlichsten Wirkung. Manche Züge der Leistung gemahnen an die komischen Prachtleistungen

Theodor Dörings. Unzweifelhaft gehört seine Darstellung des Schelle zu den Glanzstücken aus dem schauspielerischen Karitätenkabinet des Herrn Lange und wir Jüngeren haben unbeschadet der veralteten Manier des Stückes das Vergnügen nachempfunden, mit dem ältere Theaterfreunde die Leistung des Herrn Lange als Schelle gesehen haben. Mit den beiden hier bezeichneten Leistungen haben wir aufs Geradewohl zwei aus den vielen vortrefflichen Bühnenfiguren des Herrn Lange herausgegriffen; andere von seinen Darstellungen namhaft zu machen, geben wir deßhalb auf, weil wir dann kein Ende zu finden wüßten. Es mag nur bemerkt sein, daß der Darsteller nicht bloß den charakteristischen Gehalt der Rollen verschiedenster Gattung vollkommen zu erschöpfen vermag, sondern auch da, wo statt einer bestimmteren Zeichnung der Figur vom Verfasser nur schwache Linien geboten werden, diese zu verstärken und deutlich zu machen, den in der Rolle liegenden Kern weiter zu entwickeln und mehr oder weniger allgemein gehaltene schauspielerische Aufgaben durch seinen reichen Fonds von Gestaltungskraft zu individualisiren versteht. Unzähligen unsicher entworfenen, schemenhaften Rollen hat er durch einen kräftigen Farbenzusatz Bühnenleben verliehen, ohne den für den Schriftsteller so gefährlichen Egoismus mancher Schauspieler zu besitzen, welche glauben, daß die Rolle des Künstlers, statt daß der Künstler der Rolle wegen da ist. Die Grundlage und das Prinzip seiner Darstellungskunst ist ein gesunder und berechtigter Realismus, eine Vereinigung scharfer und feiner Menschenbeobachtung mit einer ernsten Auffassung von der Würde und der veredelnden Aufgabe der Schauspielkunst. Außer dem Glück einer großen und reichen Begabung hat Herr Lange das für den Schauspieler kaum weniger hoch anzuschlagende Glück gehabt, daß er Lehrmeister fand, die sein Talent an strenge Zucht und Selbstkritik gewöhnten, es in die Bahnen einer dem Ideal des Schönen und Wahren zugewandten Entwicklung leiteten und in denselben festhielten. Der Ausdruck Lehrmeister ist hier nicht in dem Sinne des eigentlichen Unterrichtertheilens, sondern in dem einer ver-

ständigen, einsichtsvollen Förderung, einer sorgfältigen Ueberwachung, bald anfeuernden, bald zügelnden Leitung schauspielerischer Talente zu verstehen und Herr Lange wird schwerlich etwas dagegen einwenden, wenn in diesem Sinne Eduard Devrient als einer seiner Lehrmeister bezeichnet wird. Unter allen Künstlern ist gerade der Schauspieler, der mit seiner Persönlichkeit inmitten seiner Leistung steht, der sein Kunstwerk nicht von einem außerhalb desselben gewählten Standpunkte und unter verschiedenartigen Stimmungen betrachten kann, in seiner Entwicklung am allermeisten von einer scharfen und gerechten Beurtheilung durch einen Anderen abhängig. Eine solche vermag viel dazu beizutragen, den Künstler vor Manierirtheit, vor schlimmen Angewohnheiten in der Art sich zu bewegen und zu sprechen zu schützen; freilich immer nur da, wo der Schauspieler gern und bereitwillig, mit leichtem Verständnisse und festem Willen den ertheilten Rath erfaßt und beherzigt. Diesen Einfluß zu üben ist der Regisseur berufen, aber auch hier sind unter den Berufenen wenig Ausgewählte; die pädagogische Aufgabe des Regisseurs tritt vor allem da zurück, wo der Regisseur selbst ein vielbeschäftigter Schauspieler ist, und leider sind es an vielen Bühnen keineswegs die von Manier selbst freien Schauspieler, denen die Regiearbeit zufällt. Da begnügt sich dann der Regisseur in der Regel damit, das äußere theatralische Bild festzustellen, die Auftritte und Abgänge zu regeln, die Gruppierung der Figuren in den entscheidenden Szenen anzugeben und die Ausgestaltung der einzelnen Leistung bleibt dem sich völlig selbst überlassenen Darsteller anheimgestellt.

Mit der Zeit ist Herr Lange selbst manchem jüngeren Talent ein Lehrmeister in dem bezeichneten Sinne geworden und sehen wir von seinen eigenen Leistungen ab, so dürfte auch der Einfluß nicht gering zu schätzen sein, den ein Darsteller, welcher mit seinen Bühnenerinnerungen in die Zeit großer Künstler vergangener Jahrzehnte zurückreicht und die erhaltenen Anregungen zum Vortheile der Natürlichkeit und des charakteristischen Ausdrucks seines Spiels zu verwerthen verstanden hat, im Kreise der Kollegen

ausübt. Das gute Beispiel thut hier eben so viel als verständiger Rath, der von Leuten, die es ernst mit ihrem Streben nehmen, gern von älteren Künstlern erbeten und befolgt wird. Herr Lange ist bei der Vertrauensstellung, die ihm der Reichthum seiner theatralischen Erfahrungen und die Vortrefflichkeit seiner Leistungen im Personale der Karlsruher Bühne geben, vielen jüngeren Kollegen ein wohlmeinender Freund und fördernder Rathgeber geworden.

Ein Darsteller von hoher Intelligenz ist Herr Aloys Prasch. Er vereinigt das leichte, lebhaftes Naturell des Oesterreichers mit großer Strebbarkeit und ist ein Schauspieler von einer selten im gleichen Maße anzutreffenden Gründlichkeit des Wissens. Seine Erscheinung und sein frisches, klangvolles, nicht leicht ermüdendes Organ, das der weicheren Empfindung und dem heroischen Aufschwunge in gleicher Weise gehorcht, haben ihn das Fach jugendlicher Helden erwählen lassen; er spielt die Rollen dieser Gattung mit gefälliger, edler Haltung und mit einer schönen Wärme des Tons, die sich allerdings nicht bis zum überzeugenden Ausdruck des höchsten Affekts steigen läßt. Die starken Wirkungen eines leidenschaftlich bewegten, von der Kraft und Energie der höchsten Gemüthsregung durchglühten Spiels bleiben dem Darsteller versagt. Dagegen ist das Spiel des Herrn Prasch immer maßvoll, korrekt, sorgfältig vorbereitet und von der richtigen Intention des Darstellers getragen. Etwas Bestrickendes, wie beispielsweise der Egmont es erfordert, hat die Darstellungsart des Herrn Prasch nicht. Den Egmont denkt man sich fascinirender, hinreißender, als er in der Vorführung der Rolle durch Herrn Prasch erscheint; es fehlt ihm jener unwiderstehliche Zauber des Wesens, der es erklären muß, daß ihm alle Herzen zufliegen. Dagegen verschmilzt der Darsteller als Prinz von Homburg das Träumerische und Weichmüthige des Prinzen mit der jugendlichen Thatkraft und dem Feuermuth, der dem augenblicklichen Impulse folgt, zu der richtigen Mischung. Den grüblerischen Faust, der, am Ende seiner Wissenschaft angelangt, fühlt, daß wir nichts wissen können, wie den unbefriedigt durch's Leben stürmenden Faust

schildert uns seine durchgeistigte, empfindungsvolle Rede, welcher sich die Geste auf das Innigste anschließt. Seinem Piccolomini fehlt weder das Feuer, noch der ideale Schwung; in der großen Szene des Max, bevor derselbe seine Pappenheimer zum Todesritt führt, entfaltet er ein reich bewegtes, innerlich belebtes Spiel und der lichtvolle, edle Vortrag der Schiller'schen Verse kommt hinzu, um diese schwierige Szene zu voller Geltung zu bringen. Auch als Hamlet bietet er eine wohlausgearbeitete, der geistigen Bedeutung der Aufgabe entsprechende Leistung. Es gilt uns als ein Vorzug seiner Darstellung, daß der Künstler nicht die träumerische, schwermüthige Natur des Dänenprinzen einseitig hervortreten läßt, sondern auch die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, die leichte Erregbarkeit des Gefühls, der eben nur die Energie des Willens, die Kraft der Entschlußfähigkeit fehlt, zu ihrem Rechte kommen läßt. Dabei ist Herr Präsch auch ein im Lustspiel sehr verwendbarer und gern gesehener Schauspieler und sein Lustspielrepertoire weist eine Menge von Rollen auf, die mit entschiedener Begabung für das Komische von ihm zur Wiedergabe gebracht werden.

Das Prädikat eines sehr gewissenhaften und fleißigen Schauspielers, welcher der ernsten Auffassung seines Berufes und dem eingehenden Studium seiner Aufgaben manche schöne Resultate verdankt, darf auch Herrn Wassermann nicht vorenthalten werden. Herr Wilhelm Wassermann hat in dem — mit einem recht unglücklich gewählten Namen als dasjenige der „Charakterrollen“ bezeichneten — Fache und in der Unterrubrik desselben für die sogenannten Intriquantenrollen eine Anzahl sehr beachtenswerther Leistungen aufzuweisen. Trotz seiner Jugend bietet er ein paar seiner besten Vorstellungen in Greisenrollen, z. B. als Lear und als Waldemar in dem Schauspiele des Herrn zu Putlitz. Zu hüten hat er sich vor Spitzfindigkeit und allzu scharf hervortretender Absichtlichkeit in seinem Spiel; in der Rede tritt mitunter eine ungleichmäßige Behandlung des Textes hervor, indem der Darsteller häufig das ihm wichtig Erscheinende auf Kosten der Ungezwungenheit, ja sogar der Deutlichkeit der Sprache betont.

Er legt das Charakteristische öfters in Neußerlichkeiten der Darstellung, in gewisse sich wiederholende Bewegungen, statt durch die Totalität der Leistung charakteristisch zu wirken. Den Mephisto gibt er noch zu unruhig und mit zu viel äußerlicher Beweglichkeit, er ist öfter Spaszmacher als Dämon, es kreist zu viel von dem „neuen, frischen Blut“, das Mephisto selber in der Schöpfung perhorresziert, in der Leistung, während die kalte, feindselige Ironie Mephistos zu kurz kommt. Sein Mephisto ist ein hämischer, cynischer Geselle, aber es fehlt ihm das Furchtbare, Packende, es ist mehr ein verteufelter Kerl als der Teufel in eigener Person. Auch den Iago spielt er nicht ruhig und einfach genug; sein Iago entbehrt des glaubwürdigen Scheins bieder männischer Geradheit und Treuherzigkeit, durch den Othello sich täuschen läßt. Das sind Ausstellungen, die man vielleicht natürlich finden wird, wenn ein noch jugendlicher Darsteller sich an die höchsten und schwierigsten Aufgaben der Schauspielkunst wagt; mit der Zeit — und Herr Wassermann hat ja noch viele Zeit vor sich — wird der Künstler zu größerer Klarheit und Reife seines Talentes gelangen. Nur ist zu wünschen, daß der Darsteller bei seinem regen Streben immer das Ziel schöner Natürlichkeit in Rede und Bewegung fest im Auge behält. Als Lear bringt Herr Wassermann die psychologische Entwicklung der Rolle klar und folgerichtig zur Erscheinung; aus der zügellosen Leidenschaftlichkeit seines Wesens, dem unstätten Wechsel seiner Stimmungen, der Verzweiflung über die Enttäuschungen, die er an seinen Töchtern erlebt, schreitet dieser Lear den naturgemäßen Weg zur Geistesumnachtung vorwärts. In den Wahnsinnszenen hatte der Lear des Herrn Wassermann einige Momente von hervorragender künstlerischer Bedeutung und das Wiedererwachen Lears bei Cordelia, die Erkennungsszene gestaltete der Darsteller besonders eindrucksvoll. Mitunter trifft das lebhafteste Temperament des Darstellers im Gegensatz zu der Theaterchablone das Richtige, so z. B. als Alba und Talbot. Wir rechnen es Herrn Wassermann zum Verdienste an, daß er die Rolle des Alba nicht mit jener Eintönigkeit und Klanglosigkeit

der Rede spricht, wie manche Darsteller, denen die Worte ohne Modulation von den Lippen fallen, wie Regentropfen aus der Dachrinne mit einschläfernd gleichmäßigem Geräusche in ein Wasserfaß. Der Alba verlangt stellenweise einen energischeren Accent und das Wesen dieses gefürchteten Dieners der Despotie verträgt bei aller Verschlossenheit und Wortkargheit Alba's einen straffen Ausdruck, welcher die gesammelte Kraft, die unermüdbliche Geistes-thätigkeit Alba's andeutet. Auch die leichte Nuance eines weicheren Tones, sobald Alba zu seinem Sohne spricht, gehört zum Charakterbilde Alba's; sie zeigt eine Regung menschlichen Gefühls in einem Herzen, das sonst nur der Pflicht schlägt. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung des Talbot. Auch hier erscheint es ganz in der Ordnung, daß Herr Wassermann die dichterische Gestalt in etwas kräftigeren und energischeren Zügen gibt, als es in der Regel geschieht. Es liegt kein Zwang dafür vor, den Talbot so greisenhaft zu spielen und mit dem vergränten, hohlen Tone mancher Talbot-Darsteller zu sprechen. Eine Auffassung, welche den englischen Feldherrn, ohne ihm etwas von seinem düsteren und harten Wesen zu rauben, körperlich frischer und regsamer zeichnet, dünkt uns der Rolle am Angenehmsten.

31. Herr Josef Mark gehört dem Personal der Karlsruher Hof-Bühne erst seit kurzer Zeit an. Sein Engagement erfolgte beim Weggange des Herrn Krausneck. Herrn Arthur Krausneck lockte das aufgehende Gestirn des „Berliner Theaters“, der Barnab'schen Bühne, von Karlsruhe hinweg, nach Berlin, wo er vorher als Mitglied des „Deutschen Theaters“ thätig gewesen war. Man hat ihn in Karlsruhe mit Bedauern scheiden sehen, denn Herr Krausneck gehört zu den Schauspielern, die auf der Bühne fast immer interessiren; sein ausdrucksvolles Spiel und die schöne Gliederung der Rede, die ihn im Verein mit einem außerordentlich metallreichen und doch weichen Organ namentlich auch für vorwiegend rhetorische Rollen als sehr geeigneten Vertreter erscheinen ließen, fesselten; seinen Gestalten war ein kräftiger, feuriger Pulsschlag eigen, sie erfreuten durch ihre kernige, warmblütige

Männlichkeit. Bei seinem Weggange von Karlsruhe schrieben wir in der „Karlsruher Zeitung“: „Herr Krausneck machte von seinen reichen äußeren Mitteln immer einen maßvollen Gebrauch; er zeigte eine Selbstbeherrschung, die nicht der Nothwendigkeit, mit seinen Ausdrucksmitteln Haus zu halten, sondern der künstlerischen Intention entsprang, und in dem Feuer der Leidenschaft blieb ihm immer die Grenze gegenwärtig, welche zwischen dem schönen Schein des Wahren und dem rohen Naturalismus liegt. Darum gelangen ihm sowohl vom Affekt bewegte Rollen wie solche, in denen gesammelte männliche Energie und Kraft den Grundzug des Wesens bildet. Ein lebhaftes, rastloses Streben nach steter Vervollkommnung, eine gewissenhafte künstlerische Selbsterziehung hat bei diesem Darsteller zu schönen Resultaten geführt.“ Die Frage, wer Herrn Krausneck zu ersetzen berufen sei, war von hoher Bedeutsamkeit für die Leistungsfähigkeit des Karlsruher Theaters; wir glauben sagen zu dürfen, daß sie durch das Engagement des Herrn Mark eine befriedigende Lösung gefunden hat. Herr Mark ist einer jener gewissenhaften, ernst denkenden Künstler, die immer nur ehrliche Wirkungen zu erzielen bestrebt sind. Schlichtheit und Innerlichkeit der Darstellung werden bei ihm auf das Angenehmste empfunden und mit der anspruchlosen Natürlichkeit der Rede geht eine sparsame Verwendung der Gesten Hand in Hand. Er bietet ausgereifte und abgeschlossene Kunstleistungen, die in ihren sicheren, festen Zügen eine klare und einheitliche Auffassung der dichterischen Gestalt zum Ausdruck bringen. Von den großen Aufgaben des klassischen Repertoires führte Herr Mark uns in Karlsruhe bisher namentlich den Tell und Wallenstein in vortrefflicher Verkörperung vor. In solchen Rollen wird der Darsteller auch durch seine stattliche Erscheinung und sein kraftvolles, etwas dunkel gefärbtes, aber angenehm klingendes Organ unterstützt. Bei einer Bühne, wie der Karlsruher, die kein großes Personal unterhalten kann und mit einem beschränkten Kreise von schauspielerischen Kräften auszukommen genöthigt ist, gewinnt jedoch auch die Frage nach dem Umfang eines Talentcs,

der Verwendbarkeit eines Künstlers hervorragende Bedeutung. Es verdient in dieser Beziehung Erwähnung, daß Herr Mark auch für humoristische Aufgaben eine glückliche Begabung gezeigt hat und daß er am Lustspielrepertoire denselben Antheil nimmt, wie am ernsteren Repertoire.

Gleichzeitig mit Herrn Krausneck verließ Herr Albert Paul die Karlsruher Bühne. Herr Paul war ein flotter, eleganter, schneidiger Schauspieler; seine Art zu sprechen und sich zu bewegen hatte etwas sehr Gefälliges. Er verfügte über keinen besonders reichen Fond von Gestaltungskraft, aber seinen Darstellungen war stets eine anregende Frische und ein edler Anstand eigen. Unzweifelhaft gehört Herr Albert Paul zu den besten Vertretern seines Rollenfaches auf der deutschen Bühne und in Karlsruhe war er eine Hauptstütze des Lustspiels. Leider war er es nicht lange. Auf keinem Gebiete der schauspielerischen Thätigkeit ist die Nachfrage eine so starke als nach guten Vertretern jugendlicher erster Rollen im Lustspiel. Wer hier durch leichte, gewinnende Umgangsformen auf der Bühne, durch sichere Beherrschung des guten Gesellschaftstones, durch eine lebenswürdige Art der Darstellung, wie Herr Paul sie besaß, sich bemerkbar macht, der wird bald ein begehrenswerthes Objekt für Intendanten und Direktoren. Einige zum Rollenkreise des Herrn Paul gehörige Aufgaben — z. B. den Viktor von Berndt in Moser's „Beilchenfresser“ — hat man nach dem Weggange dieses Künstlers Herrn Bassermann anvertraut. In einem Uebergangsstadium muß man sich behelfen. Herr Bassermann ist ein entschiedenes, kräftig aufstrebendes Talent, allerdings noch ohne die künstlerische Reife und noch nicht im Besitze jener vornehmen Sicherheit des Auftretens, wie sie in ersten Lustspielrollen gefordert wird. Er bewegt sich vor der Hand oft zu unstät und planlos und ist in der Aeußerung lebhafter Empfindung zu ungestüm und heftig; aber sein Feuer ist echt und er hat rasche Fortschritte gemacht. Seine Persönlichkeit scheint ihn besonders auf jugendliche Heldenrollen hinzuweisen; er wird auf diesem

Gebiete bei richtiger Entwicklung seiner Begabung sicher Ersprießliches, leisten wenn seine Stimmittel an Kraft zunehmen. Herr Bassermann spielt eine besonders schwierige Rolle sehr glücklich, den Brackenburg; diese giebt er mit warmer, echter Empfindung, ohne in einen larmoyanten Ton zu fallen.

In einem recht erfreulichen Fortschritte ist Herr Reiff begriffen und bei energischer Arbeit und ernster Concentration der Kräfte dürfte er die Erwartungen erfüllen, zu denen verschiedene seiner Leistungen berechtigen. Seine Begabung scheint namentlich nach der Seite älterer komischer Rollen zu neigen. Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß die Beschäftigung in seriösen Rollen eine gute Schule für den Darsteller ist.

Nicht unerwähnt darf von den Herren des Karlsruher Schauspiels Herr Morgenweg bleiben, ein wackerer Veteran der Karlsruher Bühne, der noch heute durch manche tüchtige Leistung erfreut. Sein Wirth in „Minna von Barnhelm“ ist eine vortreffliche Figur; die Doppelzüngigkeit des geschäftigen Wirths, seine Neugier und Habsucht wird von Herrn Morgenweg in die richtige Beleuchtung gesetzt und zugleich so drollig dargestellt, daß man über den Kerl lacht, statt sich zu ärgern.

Unter den Damen des Karlsruher Schauspiels darf Fräulein Bruch Anspruch darauf erheben, an erster Stelle genannt zu werden. Das Talent dieser Künstlerin besitzt einen energischen Zug, freilich auch etwas merkwürdig Herbes und Strenges, das den Wirkungskreis der Dame einschränkt. Fräulein Karoline Bruch ist eine Darstellerin von außergewöhnlicher Selbständigkeit und Präzision der Auffassung, mit der die Fähigkeit des Ausdruckes starker Gefühle Hand in Hand geht; so zeichnet sie ihre Bühnenfiguren in kräftigen entschlossenen Strichen, stattet sie aber zugleich mit warmer, lebhafter Empfindung aus und da, wo sie leidenschaftliche Naturen zu verkörpern hat, offenbart ihr Talent sich am Reichsten. Das nur mädchenhaft Liebliche, Zierliche, Weiche und Rührende vermag sie nicht recht auszudrücken; die Gestalten, die sie in einer den Absichten des Dichters entsprechenden Weise

verkörpern soll, müssen aus festerem Stoffe sein. Auch für das Heitere und Anmuthige ist ihre künstlerische Art nicht so sehr geschaffen, als für das Ernste und Erhabene; es sind weniger die lichten, als die tiefen, gesättigten Farben, in denen sie malt. So mag sie in Rollen, die einen überwiegend lebenswürdigen Ausdruck verlangen, von Darstellerinnen mit einem weit weniger großen Talente erreicht werden; dafür ist sie umsomehr an ihrem Platze in Rollen, die zu einer eingehenden geistigen Ausarbeitung oder der Entfaltung leidenschaftlichen Gefühls herausfordern. In der wohlberechneten Entwicklung und dem klugen Aufbau einer schauspielerischen Leistung ist sie Meisterin; die schwierigsten und komplizirtesten Aufgaben der Kunst beherrscht sie geistig vollkommen und wo sie dem Charakterbilde etwas schuldig bleibt, da ist dies gewiß nicht auf einen Fehler der Auffassung, sondern auf die Grenzen ihres Naturells zurückzuführen. Ihr mehr kräftiges und ausdauerndes als modulationsfähiges Organ weiß sie vortrefflich zu behandeln und durch die Kunst des Vortrags den Mangel an Biegbarkeit der Stimme zu verdecken. Ihre Gräfin Orsina entspricht in der Spitzfindigkeit des Witzes, in der Ueberreiztheit des Geistes, wie in der Wildheit der Leidenschaft, in den vortrefflich dargestellten Sprüngen der Stimmung vom Stolz zur Wehmuth, von der Resignation zu glühendem Haß, von wilder Lustigkeit zur Schwermuth, vom Mitleid zur Grausamkeit der dichterischen Gestalt vollkommen; das Exaltirte des Wesens und das Paradoxe der Reden Orsinas findet in der Darstellung der Rolle durch Fräulein Bruch den richtigen Ausdruck. Als Maria Stuart bringt die Darstellerin eben so vortrefflich die edle Dulderin wie das warmblütige Weib zur Erscheinung. Vor der Gefahr, den Charakter zu weich, das Unglück der Stuart zu thränenreich zu gestalten und den frischen Trieb, die mit der Lebenslust immer wieder hervorbrechende Hoffnung, den durch die lange Kerkerhaft und die erlittenen Demüthigungen nicht gebrochenen fürstlichen Stolz zu unterdrücken, wird die Darstellerin schon durch ihr Naturell, aber auch durch ihr feines und reges künstlerisches Ver-

ständniß bewahrt. Aber es hat Anspruch auf das höchste Lob, wie die Darstellerin es versteht, auch in den Momenten heftiger Bewegung den Grundton der Rolle festzuhalten und beispielsweise in der großen, mit kunstvoll gesteigerter Empfindung gespielten Parkszene weder in der Selbstverläugnung und demüthigen Ergebenheit Marias, noch in dem aufflammenden Zorn und dem wilden Aufschäumen der beleidigten Frauenwürde den Adel und die Hoheit der dichterischen Gestalt kränkt. Die klassische Tragödie findet in Karlsruhe eine außerordentlich schätzenswerthe Kraft an Fräulein Bruch. Im klassischen Lustspiel zeigt sich eher die ihrer Begabung gesetzte Schranke. Der muthwilligen Schelmerei, dem graziösen Wesen der Minna von Barnhelm ist sie nicht gewachsen. Auch die heitere Anmuth der Porzia vermag sie nicht recht überzeugend zu verkörpern. Dem sonnigen, lebensfrohen Wesen der Porzia, dem Zauber der schönen Harmonie zwischen der edlen Gesinnung und der zärtlichen Empfindung Porzias bleibt sie Vieles schuldig. Sie leistet zu Bedeutendes in Rollen anderer Art, um Vollkommenes als Minna oder Porzia leisten zu können. Leider fehlt in dem gegenwärtigen Personalbestande des Karlsruher Hoftheaters eine Darstellerin für solche wie die beiden zuletzt genannten Rollen; es ist dies ein Uebelstand, auf dessen Abstellung, da er schon lange währt, man ernstlich bedacht sein sollte.

Fräulein Hönig hat eine große Forderung an die Zukunft. Sie gehört zu den leider gar nicht zahlreichen jüngeren Kräften der deutschen Bühne, von denen man mit dem Patriarchen im „Nathan“ sagen möchte: „Daraus, mit Gottes Hilfe, kann etwas werden.“ Fräulein Sidonie Hönig trat im Herbst 1887 in das Personal der Karlsruher Hofbühne, nachdem Fräulein Gläser uns verlassen hatte, um nach Dessau zu gehen, und es konnte anfangs zweifelhaft sein, ob dieser Tausch nicht einen Verlust für die Karlsruher Bühne bedeute. Wenn wir heute dieses Zweifels ledig sind, so liegt darin keine Geringschätzung des Fräulein Gläser, sondern nur eine Anerkennung des unverkennbaren, wenn auch noch der Durchbildung und Veredlung bedürftigen Talentes

ihrer Nachfolgerin. Wir haben immer eine sehr gute Meinung von den schauspielerischen Eigenschaften des Fräulein Gläser gehabt. Wir wußten an Fräulein Helene Gläser den bei sogenannten sentimentalen Liebhaberinnen seltenen Vorzug zu schätzen, daß sie sich fern von Ueberschwänglichkeiten in der Gefühlsäußerung hielt, das Süßliche in der Wiedergabe weicher Stimmungen vermied und in leidenschaftlichen Momenten nicht forcirte. In ihrem Spiel war Alles gut ausgeglichen und harmonisch, ihr Organ besaß, wenn es rein und nicht verschleiert klang — die Künstlerin hatte häufig mit stimmlichen Indispositionen zu kämpfen — einen geradezu bestrickenden Wohlklang und erfreute in allen Registern durch Schönheit und Wärme des Tones. Sie war eine kluge, besonnene Schauspielerin und kannte die Technik ihrer Kunst hinreichend, um ihre Leistungen wirksam zu steigern und in großen Szenen die Farben richtig zu vertheilen, Licht und Schatten am gehörigen Platze anzubringen. War Fräulein Gläser eine Darstellerin von abgeschlossener künstlerischer Schulung, so steht Fräulein Hönig noch im Anfang ihrer Bühnenlaufbahn; wir sind Zeugen ihrer Lehrjahre und fürchten nur, daß denselben gar zu bald die „Wanderjahre“ folgen werden. Es sind die Erstlingsfrüchte ihrer künstlerischen Befähigung, die sie uns bietet. Da muß man, wo untrügliche Zeichen einer echten Begabung, vielverheißende Ansätze vorhanden sind, dem ursprünglichen Talent zu liebe über manches Unfertige und Rohe hinwegsehen und in schwierigen Rollen, in komplizirten Szenen statt der baaren Münze einen Wechsel auf die Zukunft acceptiren. Und das Talent des Fräulein Hönig ist sehr wohl kreditfähig. Es ist noch manches Konventionelle in dem Spiele der jungen Dame, das verschwinden wird, wenn die Darstellerin sich erst einen größeren Reichthum, eine größere Mannigfaltigkeit des mimischen Ausdrucks zu eigen gemacht hat, wenn sie in ihren Bewegungen freier und edler geworden ist. Sie wird dem Hörer das dichterische Wort in richtigerer Färbung vermitteln, wenn sie erst Herrin ihres Organs geworden, das ungemein stark und ausgiebig erscheint, sich aber

jetzt den guten Intentionen der Schauspielerin nicht immer schon gefügig zeigt. Jetzt überstürzt Fräulein Hönig sich öfters in den Bewegungen und übernimmt sich im Sprechen; auch vergreift sie sich noch zuweilen auf der Klaviatur des Stimmungsausdrucks. Um es kurz zu sagen, sie ist noch keine von den guten Vertreterinnen ihres Fachs, aber es scheint, daß sie aus dem Holze ist, aus dem die guten „sentimentalen Liebhaberinnen“ geschneit werden. Hat sie noch Manches zu lernen, so besitzt sie das, was leider nicht zu lernen ist: Temperament, Feuer, echtes Künstlerblut und neben diesen inneren künstlerischen Eigenschaften sehr schöne äußere Mittel.

Gleichzeitig mit Fräulein Hönig trat Fräulein Jenny Engelhardt in den Künstlerkreis der Karlsruher Hofbühne ein. Was Fräulein Engelhardt betrifft, so begann sie ihre Karlsruher Thätigkeit unter besonders schwierigen Verhältnissen, da sie mit der frischen Erinnerung an eine Darstellerin zu kämpfen hatte, die — mit vollem Rechte — die Sympathie und die Bewunderung unseres Publikums besaß. Diese Darstellerin war Frau Auguste Brasch. Der Name ruft den Karlsruher Theaterfreunden eine Fülle der freundlichsten Erinnerungen wach. Frau Brasch war eine geistvolle und graziöse Schauspielerin; sie wußte immer, wenn sie die Bühne betrat, sofort für sich einzunehmen, und so lange sie auf der Bühne war, beschäftigte sie die Aufmerksamkeit und das Interesse des Publikums. Wir wollen damit nicht sagen, daß dies überall zum Vortheile des Ganzen geschah; die kleine lebhafte, etwas nervöse Dame mit dem pikanten Köpfchen hielt sich nicht immer streng in den Schranken, die ihrer Rolle im Verhältnisse zu den anderen gezogen waren. Aber dieser kleine Nachtheil wurde reichlich aufgewogen dadurch, daß die Künstlerin stets ein belebendes Element auf die Bühne brachte. Eine Schauspielerin von feurigem Temperament und glänzendem Esprit, fesselte sie nicht nur durch die Munterkeit ihrer Darstellung im Allgemeinen, sondern ihre schöpferische Kraft gab ihr auch eine Fülle origineller Einfälle ein, die in der Ausführung sehr charakteristisch erschienen. In dem leichten Fluß der Rede, in

der Lebhaftigkeit der Darstellung fand sie oft Momente von überraschender Wirkung; aus unscheinbaren Stellen ihrer Rolle, an denen andere Darstellerinnen achtlos vorübergehen, schuf sie mitunter prächtige Nuancen. Ihr lebhafter Geist nahm Alles gut auf und machte es sich zu eigen; ihre Phantasie verband sich mit sprühendem Witz und ein frisch pulsirendes Leben durchdrang ihre Bühnenfiguren selbst in Rollen, die vom Verfasser mit sehr verdünnten Farben gemalt waren.

Die Thatsache, daß nach dem Weggange der Frau Brasch Fräulein Engelhardt sich so rasch dem Karlsruher Publikum gegenüber eine feste und vortheilhafte Position errungen hat, spricht nach dem Gesagten für sich selbst; das konnte nur einem entschiedenen und anmuthig wirkenden Talent gelingen. Fräulein Engelhardt ist eine völlig anders geartete künstlerische Individualität als Frau Brasch, im Ganzen zurückhaltender, aber doch nicht auf Kosten der Bestimmtheit der Darstellung und des charakteristischen Gepräges ihrer Bühnenfiguren; sie gestaltet fein und lebendig und ihre Leistungen machen den freundlichen Eindruck, den das glückliche Zusammenwirken einer reichen Begabung mit sicherem Verständnisse und geläutertem Geschmaack hervorrufft. Daß ihr da, wo die Rolle es fordert, auch der kecke und übermüthige Ton zu Gebote steht, zeigen die Beispiele ihrer Nerissa und ihrer Herma in Schönthans „Berühmten Frau“. Gerade die Herma wurde mit entscheidend für die Beliebtheit der Künstlerin in Karlsruhe; so liebenswürdig waren die Ungezogenheiten dieses vorlauten und verwilderten Backfisches, so warm und frisch war die Herzensneigung zu Ulli dargestellt. Daß die Schauspielerin den Gefühlsausdruck kräftig zu steigern vermag, davon überzeugte sie uns u. a. durch die in den bewegten Momenten mit voller Innigkeit gespielte „Antoinette“ in dem Schauspiele von Norweg und Kraak. In der komplizirten Rolle dieser Antoinette stellte sie nicht nur ihrer vortrefflich entwickelten schauspielerischen Technik ein rühmliches Zeugniß aus, sondern sie wußte auch in der Schilderung heftiger Gemüthsbewegungen die innere Wahrheit des Spiels zu behaupten.

Der distinguirte Zug ihrer Darstellungsart bewahrt sie als Merissa in der Verkleidungszone, der sie einige fecke Lichter aufsetzt, vor einem foubrettenhaften Wesen und er kennzeichnet insbesondere ihre Franziska. Fräulein Engelhardt faßt die Rolle der Franziska etwas feiner an als es meistens geschieht, doch ist hier der individuellen Ansicht und dem Naturell der Darstellerinnen ein gewisser Spielraum gelassen, den man einer Künstlerin nicht aus Voreingenommenheit für eine bestimmte Auffassung beschränken soll; der Darstellerin steht jedenfalls das Argument zur Seite, daß ein Fräulein von Tellheim nicht einer Dienerin, deren Manieren zu wenig zu ihren eigenen passen, die Stellung einer Vertrauten geben würde. Erforderniß ist nur, daß die Schauspielerin dem fecken Uebermuth Franziskas in den Szenen mit dem Wirth und dem resoluten Wesen Franziskas in den Szenen mit Werner nichts schuldig bleibt und in diesen Momenten ließ Fräulein Engelhardt es an einer lebhafteren Färbung ihres Spiels nicht fehlen. Einen besonders großen Erfolg hat der Künstlerin die Darstellung des Arthur im „König Johann“ verschafft; sie spielte in der Blendungszone mit einer so überzeugenden Energie der Gefühlsäußerung, daß ihr vom kräftigsten dramatischen Pulsschlag bewegtes Spiel in dieser Szene völlig vergessen ließ, wie oft dieselbe Darstellerin uns in munteren Rollen erfreut hatte. Fräulein Engelhardt kam — wie Herr Paul — vom Hamburger Thaliatheater nach Karlsruhe und in der sorgfältigen Ausführung ihrer Rollen, der wohlüberlegten und reichen Pointirung wie in dem distinguirten Wesen ihrer Darstellung konnte man die Schule Chéri Maurices wieder erkennen. So ist die Darstellerin rasch die weibliche Hauptstütze des Karlsruher Lustspielrepertoires geworden, deren Verwendbarkeit aber weit über das Gebiet des Lustspiels hinaus reicht.

In älteren Rollen ist Frau Luise Rachel-Bender eine ungemein schätzenswerthe Kraft. Eine schöne stattliche Erscheinung mit ausdrucksvollen Gesichtszügen und lebhaften Augen, die viel Klugheit und feinen Sinn verrathen, spielt sie auf der Bühne eine sehr vortheilhafte Figur. Sie spricht etwas langsam und

nachdrücklich, die Worte sorgfältig von einander sondernd, aber ohne unsympathische Schärfe, vor der sie der weiche Timbre ihrer Stimme bewahrt. Ihre Bewegungen sind immer edel und vornehm und sie repräsentirt Figuren in einer höheren Lebensstellung ganz vortrefflich. Dabei besitzt sie ein ausgebildetes Gefühl für das Besondere jeder Rolle und weiß in ihrem fein abwägenden Spiele auch bei nahe verwandten Rollen jeder derselben eine sie von anderen Parteen unterscheidende Nuance zu geben. Die Tragödie ist ihr ein kaum weniger vertrautes Gebiet wie das Lustspiel, nur legt ihr bei stimmlich sehr anstrengenden Aufgaben ihr Organ Schwierigkeiten in den Weg; der Schwerpunkt ihres Talentes scheint uns indessen auf dem Gebiete des Feinkomischen zu liegen. Sie hat einen sicheren Blick für das Komische und versteht dasselbe so liebenswürdig zur Darstellung zu bringen, wie man es leider nicht häufig auf der Bühne sieht.

In gewisser Beziehung ist Frau Ida Grösser das Gegenbild zu Frau Rachel-Bender. Auf das Lustspiel beschränkt, geht sie zumeist auf starke komische Wirkungen aus und entwickelt in Rollen, die zu solchen Gelegenheit geben, Verbe. Ihre Sphäre ist das Kleinbürgerliche, im Gegensatz zu dem aristokratischen Air der von Frau Rachel-Bender gezeichneten Figuren; doch bringt sie in einigen Rollen — Fräulein Kiebusch in den „Schleichhändlern“, Frau v. Drossen im „Erfolg“, Irmgard in den „Zärtlichen Verwandten“ — auch überspannte alte Jungfern durch die Drastik ihres Spiels ergötlich zur Verkörperung. Es läßt sich nicht läugnen, daß sie fast immer dieselben Mittel zur Erreichung des komischen Effektes anwendet, aber diese Mittel verfehlen in Rollen, die einen starken Farbauftrag verlangen oder wenigstens ertragen, doch selten ihren Zweck.

Fräulein Charlotte Boch ist von der Natur mit dem einflußreichen Empfehlungsbrieße einer außerordentlich hübschen Erscheinung versehen worden und sie weiß, obgleich sie der Bühne erst kurze Zeit angehört, sich auf der letzteren recht sicher und auch anmuthig zu bewegen; nur skizzirt sie noch flüchtig, statt

eine Rolle charakteristisch auszuführen. Ihr etwas schweres, dunkles Organ verlangt eine sorgfältige Behandlung; im schnelleren Reden geht mitunter die Deutlichkeit der Aussprache verloren. Das ist in der letzten Zeit, wie wir gern anerkennen, besser geworden; doch wird die Darstellerin in ihren ernstesten Sprachstudien nicht nachlassen dürfen.

Wir pflegen auf die Deutlichkeit und Reinheit der Aussprache um so mehr Gewicht zu legen, als gerade dieses Erforderniß einer guten schauspielerischen Schulung heute von jüngeren Kräften vielfach überschätzt wird. Die Schauspieler, welche verständlich und natürlich reden, sind viel seltener als man gewöhnlich annimmt. Die älteren Schauspieler Schulen hielten strenger darauf, daß das Wort zu seinem vollen Rechte gelange, sie pflegten diese Seite der schauspielerischen Kunst vielleicht auf Kosten der Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit des Spiels, aber wir sind auf dem besten Wege in das andere Extrem zu fallen und das ist um so schlimmer, als die großen Häuser, die man in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts der Schauspielerkunst zu bauen pflegt, das Verständniß des gesprochenen Wortes gegen früher erschweren. Das Ohr gewöhnt sich freilich mit der Zeit auch an Schauspieler mit einer mangelhaften Art des Sprechens, aber bei Gastspielen, selbst bei solchen namhafter Künstler, kann man oft genug im Publikum die Klage hören, daß man den Darsteller nicht verstehe. Gerade im Karlsruher Theater ist die Deutlichkeit in der Wiedergabe des einzelnen Wortes, der rechte Zusammenhang und die genaue Betonung der Sätze um so dringender nothwendig, als die Akustik dieses Theaters bekanntlich keine sehr gute ist.

Bei einer Besprechung der in Karlsruhe im Schauspiel wirkenden Kräfte darf Fräulein Henriette Wabel nicht unerwähnt bleiben; sie gehört zu den verdientesten Mitgliedern dieser Bühne und ist mit der unverfälschten Frische ihrer Darstellung eine der besten Vertreterinnen echter Natürlichkeit und schlichter Wahrheit auf dem Karlsruher Theater. Wenn wir es uns versagen, hier der Verdienste dieser bewährten Künstlerin eingehender

zu gedenken, so liegt der Grund darin, daß Fräulein Wabels Karlsruher Thätigkeit sich größtentheils auf dem Gebiete der Oper bewegt hat. Die Würdigung der Karlsruher Opernkkräfte müssen wir einer mit musikalischen Dingen besser vertrauten Feder als der unsrigen überlassen und der Opernberichterstatter der „Karlsruher Zeitung“, Herr Josef Siebenrock, hat die Güte gehabt, diese Skizze über das Karlsruher Hoftheater zu vervollständigen. Es mag hier am Platze sein, zu erwähnen, daß jeder der beiden an vorliegender Broschüre beteiligten Verfasser seine Arbeit unabhängig von der des Anderen gestellt hat und dem Publikum gegenüber allein für das von ihm Geschriebene die Verantwortung übernimmt. Nur noch für wenige Bemerkungen nehmen wir die Langmuth des geehrten Lesers in Anspruch.

Es gehört vielleicht nicht gerade zu den Annehmlichkeiten der Karlsruher Bühnenthätigkeit, daß die theatralischen Bedürfnisse der Nachbarstadt Baden-Baden von Karlsruhe aus, durch das Personal der Hofbühne befriedigt werden müssen. Die immerhin einstündige Eisenbahnfahrt von Karlsruhe nach Baden und die Rückfahrt nach Schluß der Vorstellung mag von gewissen Unbequemlichkeiten unzertrennlich sein. Eine Zersplitterung oder eine übermäßige Anstrengung der Kräfte ist hiermit jedoch sicherlich nicht verbunden, da in Baden wöchentlich nur einmal gespielt wird, wobei Oper und Schauspiel abwechseln, und in Karlsruhe nur wöchentlich vier, höchstens fünf Spielabende sind. Im Ganzen wurden in Karlsruhe und Baden im Jahre 1888 von dem Personal der Großherzoglichen Bühne 221 Vorstellungen gegeben, darunter 94 Opern- und 127 Schauspielvorstellungen. Die zweimalige Trauerzeit aus Anlaß des Ablebens Seiner Großherzoglichen Hoheit des Prinzen Ludwig Wilhelm und Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm (der Tod Seiner Majestät des Kaisers Friedrich trat nach Beginn der Ferien ein) hat auf die Anzahl der Vorstellungen wohl keine wesentliche Einwirkung gehabt; denn nach der uns vorliegenden Uebersicht über das von Störungen für den Geschäftsgang des Theaters freie Jahr 1887 ergibt 229 Vor-

stellungen, darunter 105 Opern- und 124 Schauspiel-Aufführungen. Da wir gerade bei der Statistik der Theatervorstellungen sind, so mögen noch einige andere Ziffern hier angeführt sein, die dem auswärtigen Freunde des Karlsruher Theaters eine Vorstellung von der hiesigen Kunstthätigkeit geben können. In Karlsruhe wurden im Jahre 1888 im Ganzen 175 Vorstellungen gegeben, von denen 50 auf die ernste, 45 auf die heitere Gattung des Schauspiels, 49 auf die große und ernste, 31 auf die heitere Oper fielen; in Baden fanden 46 Vorstellungen statt, dort wurden 14 Opern und 32 Lust- und Schauspiele aufgeführt. Der Kunstfreund wird bei diesen Zahlen die erfreuliche Wahrnehmung machen, daß das ernste Genre bei uns nicht, wie bei den meisten anderen Bühnen es wenigstens beim recitirenden Schauspiel der Fall ist, zu kurz kommt.

Eine Ermüdung und Ueberanstrengung der künstlerischen Kräfte als Folge der Vorstellungen in Karlsruhe und Baden ist wohl um so weniger zu besorgen, als die Sommerferien der Großherzoglichen Hofbühne von sehr langer Dauer sind. Die Ferienzeit dauert von Mitte Juni bis Anfang September und ist mithin reichlicher bemessen als bei anderen Theatern. Man könnte vielleicht sogar behaupten, daß die Thätigkeit der hier engagierten Künstler in Karlsruhe und Baden gewisse Vortheile für die Darsteller mit sich bringe. Der aufmerksame Schauspieler vermag immer aus der Aufnahme zu lernen, die seine Leistung bei dem Publikum zweier verschiedener Orte findet. Auch ist die Zuhörerschaft in dem einen Theater für Manches empfänglich, was in dem anderen Theater unbeachtet bleibt. Da in Karlsruhe bei der mäßigen Größe der Einwohnerzahl und dem Mangel eines starken Fremdenverkehrs das Theaterpublikum nicht so wechselt wie in Städten von größerer Ausdehnung, so findet der Schauspieler in dem Publikum der Nachbarstadt Baden einen Ersatz für die mangelnde Abwechslung in der Zusammensetzung der Zuhörerschaft in Karlsruhe. Selbst der Unterschied in der Größe, in den Raumverhältnissen der beiden Theater dürfte nicht ganz ohne Einfluß auf

den Schauspieler bleiben. Das Karlsruher Theater ist von mäßiger Größe im Verhältniß zu manchem Theaterbau der Neuzeit, aber es überschreitet in dieser Beziehung doch das Maß dessen, was einer der neueren Bühnenschriftsteller für die künstlerische Wirkung ersprießlich hält, während in dem Badener Theater Alles klein und zierlich, die Entfernung des Schauspielers vom Publikum eine wesentlich geringere ist und diesem Umstande muß der Darsteller Rechnung tragen. Hier vermag ein intimeres, feiner schattirtes Spiel zur Geltung zu kommen, als in dem größeren Karlsruher Hause und ein mit Ueberlegung, mit kluger Rücksicht auf die Verhältnisse des Zuschauerraumes spielender Künstler wird das nicht außer Anschlag lassen. Dieser Thatsache dürfte es zuzuschreiben sein, daß Manches in Baden von wesentlich anderer, größerer oder geringerer Wirkung ist als in Karlsruhe und daß die Leistung desselben Künstlers oft hier einen nicht unbedeutend anderen Eindruck macht als dort. Wenn man — zum Theil allerdings mit Uebertreibung der Sachlage, zum Theil aber doch mit gutem Recht — von dem verschlechternden und vergrößernden Einflusse der großen Häuser auf den Schauspieler gesprochen hat, so vermag doch ein häufiges Auftreten des letzteren in einem räumlich kleineren Theater ihn vor den schlimmen Folgen jenes Einflusses zu bewahren.

Zum Schlusse noch ein Wort über ein etwas heikles Thema, über die Theaterkritik. Wenn man über die allgemeinen Verhältnisse eines Theaters spricht, kann man zu keinem rechten Ende kommen, ohne auch der Kritik eine Bemerkung zu widmen. Und wie nach dem Schlusse der Vorstellung die Kritik zu Worte kommt, so mag sie es auch nach Schluß dieser Bemerkungen über das Karlsruher Theater. Die Kritik ist im künstlerischen Leben zu einer Macht geworden; dagegen ließe sich gewiß nichts einwenden, wenn sie nicht zugleich in eine falsche Stellung gedrängt worden wäre. Publikum und Schauspielerstand tragen zu gleichen Theilen Schuld daran, daß die Aufgabe der Theaterkritik heut zu Tage vielfach völlig verkannt wird. Das Publikum macht

häufig sein Urtheil von der Kritik abhängig, statt sich zuerst das Urtheil selbst zu bilden und die Zeitungsartikel gewissermaßen als Probe auf seine Rechnung zu betrachten. In manchen Städten macht heute die Kritik geradezu Erfolge und Mißerfolge. Als das Interesse für die Kunst noch ein reineres und ein allgemeineres war als heute, wo das öffentliche Leben sich breiter ausdehnt und namentlich die politischen Angelegenheiten die künstlerischen zurückdrängen, fand man eine besondere Anziehungskraft in sogenannten „Premièren“. Heute ist vielfach das Entgegengesetzte der Fall, es fehlt nicht an Leuten, die, weit entfernt, sich durch die erste Aufführung eines Stückes anregen zu lassen, erst auf die Zeitungskritiken warten und sich darnach entschließen, ob sie in die Wiederholung des Schauspiels gehen oder nicht. Es gibt Andere, und das ist noch schlimmer, die über ein Stück und über die Darstellungen der Schauspieler öffentlich urtheilen, ohne Stück und Aufführung anders als durch die Zeitungsberichte zu kennen. Das heißt doch der Theaterkritik eine Stellung anweisen, auf die sie keinen Anspruch hat und auch keinen Anspruch macht. Es ist die Folge der leidigen Denksfaulheit, der geistigen Bequemlichkeit, die jede eigene Arbeit scheut. Wie man die politische Weisheit seiner Zeitung auf Treu und Glauben hinnimmt, so auch die theaterkritische. Aber auch der Schauspielerstand hat Schuld daran, daß die richtige Auffassung von der Stellung der Theaterkritik nahezu verloren gegangen ist. Mit dem wachsenden Einflusse, der zunehmenden Verbreitung der Zeitungen wurde die Theaterkritik für den Schauspieler zum Mittel der Reklame. Er frug sich nicht mehr, was die Kritik ihm direkt, sondern was sie ihm indirekt, d. h. in den Augen der Zeitungsleser nütze. Der Werth der Kritik begann für ihn darin zu bestehen, ob sie seine Leistung mehr oder weniger in den Augen des Publikums hob. Von dieser Auffassung ausgehend, mußte er dahin gelangen, daß jede Ausstellung an seiner Leistung, ob begründet oder nicht begründet, verletzete und jedes Lob, mochte es noch so unverdient sein, befriedigte. Damit war auch den feineren oder plumperen

Einwirkungen auf die Theaterkritik, den Versuchen, das Urtheil des Berichterstatters zu bestechen, die Pforte geöffnet. Befördert wurde diese Entwicklung der Dinge dadurch, daß die Theaterkritik vielfach in den Händen von Leuten lag, die vom Theater herzlich wenig verstanden und nur auf allgemeine Eindrücke hin, aus unklaren oder einseitigen Auffassungen urtheilten. Diejenigen Kritiker, die nicht lediglich auf eine gewisse Summe im Theater gesammelter Erfahrungen ihr Urtheil stützen, sondern auch von der Theorie der Schauspielkunst etwas verstehen, bilden die Minorität. Bei den Meisten geht die Belesenheit in der dramaturgischen Literatur über enge Grenzen nicht hinaus. Wer mag es übrigens einem Kritiker allzu sehr verargen, daß er in der dramaturgischen Literatur mangelhaft bewandert ist, so lange es unter den Schauspielern selbst noch viele gibt, die eine rührende Unkenntniß in Bezug auf die über ihre Kunst geschriebenen Werke entwickeln? Selbst unter Kritikern größerer deutscher Zeitungen trifft man viele, die geistvoll und lehrreich über das Stück zu urtheilen wissen und über die Leistungen der Schauspieler mit gewissen sich öfters wiederholenden Redewendungen hinweggehen, die zwar Tadel oder Anerkennung ausdrücken, aber nicht für den Mangel eines sachlichen Eingehens auf die Darstellung entschädigen können. Die Technik des Schauspiels ist ihnen vertrauter als die Technik der Schauspielkunst. Hierin und nicht in dem Mangel an Gerechtigkeitsfönn, der zuweilen und, wie wir fest überzeugt sind, mit Unrecht der Theaterkritik imputirt wird, sehen wir die Schattenseite der letzteren. Im Ganzen ist in Deutschland die Theaterkritik von dem Streben nach Aufrichtigkeit und Wahrheit, von einer ehrlichen, loyalen Gesinnung beseelt und nur in verschwindenden Ausnahmen ist das Gegentheil der Fall. Ihr Korruption vorzuwerfen verräth Unkenntniß oder den — leider gerade im Theaterpublikum stärker als sonst verbreiteten — Hang zur Medisance. Die Theaterkritik ist ein zeitraubendes, wenig dankbares Geschäft. Da bedarf es schon einer ehrlichen Liebe zur Sache, um unverdrossen die Feder zu föhren.

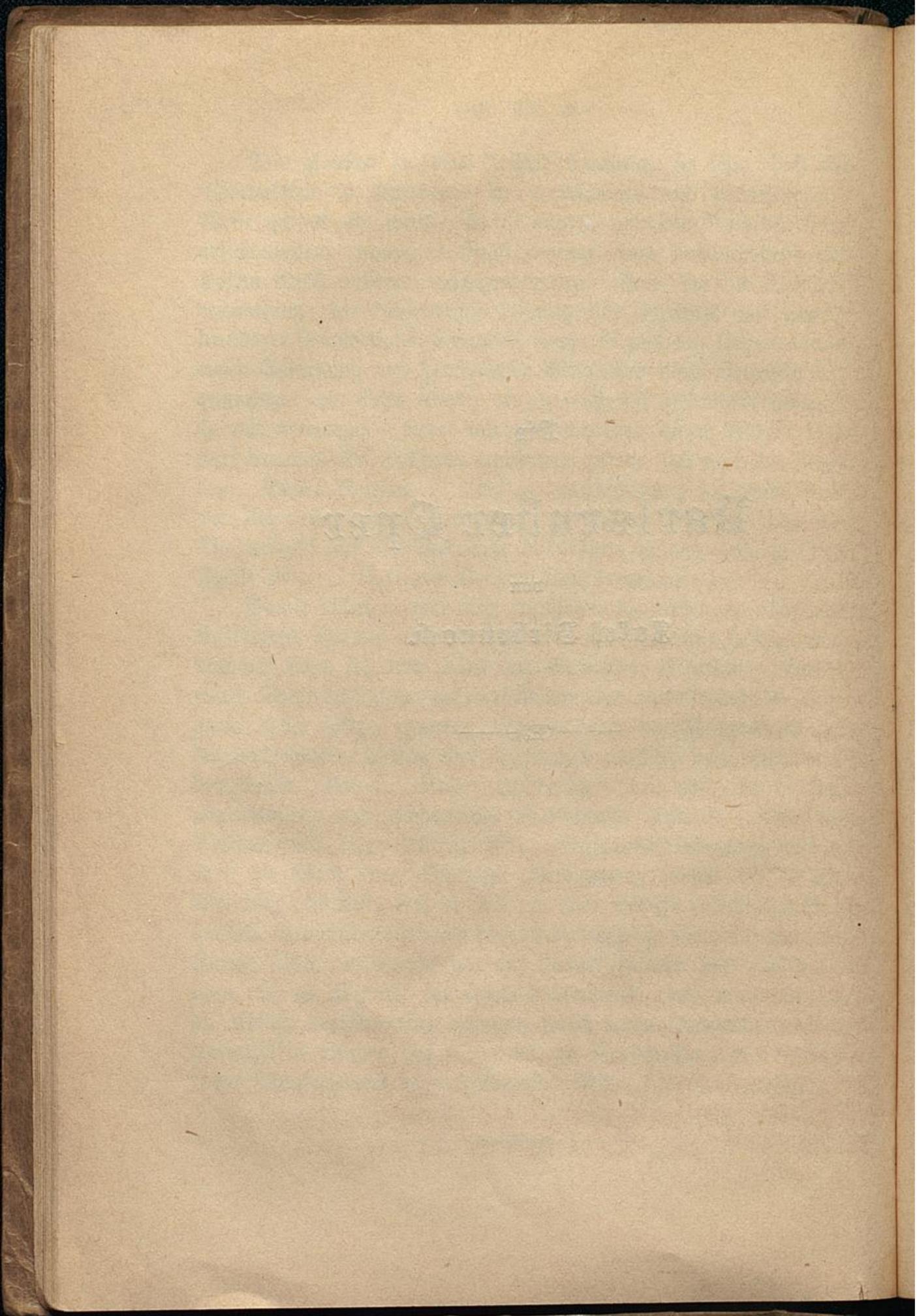
Wir glauben zu dem Urtheil berechtigt zu sein, daß die Theaterkritik in Karlsruhe in verständiger und gewissenhafter Weise gehandhabt wird. Es ist uns niemals das Bestreben einer absichtsvollen, einseitigen Begünstigung eines Schauspielers auf Kosten eines anderen entgegengetreten. Auch wo die Theaterverwaltung, die künstlerische Leitung des Instituts mit unverkennbarer Feindseligkeit behandelt wird, ist uns eine Uebertragung dieser Gesinnung auf darstellende Mitglieder nicht wahrnehmbar geworden. In einer Stadt, die so reich mit Zeitungen gesegnet ist wie Karlsruhe, ohne daß ein einzelnes dieser Blätter eine stark dominirende Stellung einnimmt, gleicht sich auch Manches aus. Dieser Vortheil ist nicht zu unterschätzen; es bleibt stets mit Unzuträglichkeiten verbunden, wenn der Einfluß, den die Theaterkritik auf das Publikum auszuüben vermag, zum größten Theile in einer einzelnen Persönlichkeit konzentriert ist.

Damit schließen wir diese flüchtigen Bemerkungen über das Karlsruher Theater ab. Sie werden vielleicht nicht halten, was mancher Leser sich vom Titel der Broschüre verspricht; „Karlsruher Theaterzustände“ wäre vielleicht eine zutreffendere Bezeichnung dieser Skizze gewesen, weil dadurch das Fragmentarische der vorliegenden Zeilen eher angedeutet worden wäre als durch den Titel: „Das Karlsruher Hoftheater“, der auf eine in sich abgeschlossene und erschöpfende Darstellung hinweist. Aber die Ankündigung einer Schrift über „Karlsruher Theaterzustände“ oder die Wahl einer ähnlichen Bezeichnung würde die falsche Meinung erwecken, daß es sich um eine Schrift polemischer Art handelt. Broschüren über ein Theater verfolgen ja zumeist polemische Zwecke. Die vorliegende hat mit solchen Zwecken aber nichts zu thun und es ist wohl ihr einziges Verdienst, daß man daraus die Absicht der Verfasser erkennen wird, unter Vermeidung aller tendenziösen Spizen auf einige für die Beurtheilung des Karlsruher Theaterlebens bemerkenswerthe Seiten kurz hinzuweisen.



Die  
Karlsruher Oper  
von  
Josef Siebenrock.







In seinem, 1863 durch den Redakteur des „Botschafter“ veranlaßten Aufsatz: Das Wiener Hoftheater sagt Richard Wagner: „Alles, was der ernstere Kunstfreund im Hinblick auf die Wirksamkeit des Theaters bedauert, kann sich verständiger Weise wohl nur auf die höheren Ortes subventionirten Theater erstrecken. Ein nicht subventionirtes Theater ist dagegen zunächst eine gewerbliche Anstalt, deren Ausbeuter, sobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzuwenden hat, im Grunde genommen Niemand als ihren Kunden verantwortlich sind: das „Kommen oder Ausbleiben der Theaterbesucher ist das Kriterium ihrer Leistungen“. Um einen derartigen traurigen, oder gar noch traurigeren Zustand an den subventionirten Theatern zu beseitigen oder nicht einreißen zu lassen, verlangt Wagner von diesen Instituten, was schon Kaiser Josef II. als obersten Grundsatz für die Führung des Theaters festgestellt hat, nämlich, daß dieselben „zur Veredelung der Sitten und des Geschmacks der Nation“ beitragen sollen. Als nothwendige Bedingungen zur Erfüllung und Wahrung dieses Grundsatzes bezeichnet R. Wagner: „unausgesetzt korrekte und stylvolle Aufführungen musikalisch-dramatischer Werke, den Verzicht auf die italienische und leichtere französische Spieloper, resp. die Wiedergabe derartiger Werke durch besondere italienische und französische Operntruppen“. Die Undurchführbarkeit der letzt-erwähnten Vorschläge zumal bei Hoftheatern von Mittelstädten liegt so sehr auf der Hand, daß es sich nicht verlohnen würde, näher

darauf einzugehen. Ohne Frage läßt die heutige Oper vielfach das Unvermögen der Künstler erkennen, den verschiedenen musikalischen Richtungen gerecht zu werden, wodurch es sehr schwer fällt, „unausgesetzt korrekte und stylvolle“ Aufführungen der zum eisernen Bestande des Opernrepertoires gehörenden musikalisch-dramatischen Werke zu veranstalten. Dieser Uebelstand macht sich aber weit mehr in unseren Tagen bemerkbar, als dies in der von Richard Wagner berührten Zeit der Fall war; er ist auch nicht wenig durch die nach 1863 in das Repertoire aller namhaften Theater eingefügten Wagner'schen Musikdramen: Tristan und Isolde und der Ring des Nibelungen verschärft worden. Eine Milderung des erwähnten Mißstandes erscheint gleichwohl selbst heutigen Tages, und gerade an subventionirten Theatern nicht ausgeschlossen: einerseits durch das Engagement in den verschiedenen Richtungen entsprechend geschulter Künstler, anderseits durch die sorgfältige, nicht einseitige Heranbildung der jüngeren Opernmitglieder. Die Bühne hat heute vielleicht mehr als je die Aufgabe, nicht bloß fertige künstlerische Leistungen darzubieten, sondern auch eine systematische Schule zu sein für aufblühende Talente. „Es ist ein ganz unrichtiger Begriff der jetzigen Sänger und Sängerinnen, durch Schreien einen künstlerischen Effekt erzielen zu wollen, der Ton wird dadurch rauh, spröde und hart, verliert den Schmelz und die Tragweite. — Schöne Stimmen gibt es überall, sowohl im Norden wie im Süden, und wenn ein Meister sich beklagt, daß er kein Glück mit seinen Schülerinnen habe und er keine schöne Stimme unter denselben finde, so ist es ein Beweis, daß er wohl die Verbildung, aber nicht die Ausbildung derselben versteht!“ sagt die berühmte Gesangslehrerin Mathilde Marchesi. In der That, wenn man sieht, wie heute an manchen Bühnen oft die schönsten Stimmen durch einen unkünstlerischen Gebrauch geschädigt und frühzeitig abgenützt, die kräftigsten Talente durch eine mangelhafte Unterweisung und unzuweckmäßige Beschäftigung in ihrer vollen Entfaltung aufgehalten und behindert werden, so möchte man wünschen, es fände der Vorschlag Wagners seine

Ausführung: „an die Seite jeden Operndirektors einen Gesangsdirektor zu berufen, der für die richtige Auffassung, reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für die entsprechende und korrekte Vortragsweise der Sänger und Sängerinnen in der Art verantwortlich gemacht wäre, daß er eine ernste Aufsicht über ihre Studien auszuüben befugt ist“.

Die seit 9. November 1810 bestehende Karlsruher Hofbühne durfte bis in die neuere Zeit mit vollem Rechte den Ruhm beanspruchen, eine der edelsten Pflegestätten jenes kunstvollendeten gesanglichen und dramatischen Stiles zu sein, welcher durch die auf den klassischen Formen beruhenden Oper bedingt ist. Ihre erste Glanzperiode in dieser Richtung erlangte die Karlsruher Oper in den dreißiger und vierziger Jahren. Einen interessanten Bericht über die damalige Bedeutung der Karlsruher Oper und das dem berühmten Kunstinstitute und seinen berühmten Mitgliedern entgegengebrachte Interesse gibt ein Augen- und Ohrenzeuge: Ernst von Münich in seinem 1841 erschienenen Buche: „Erinnerungen, Reisebilder, Phantasiemalerei und Fastenpredigten aus den Jahren 1828—1840“. „Eine Hauptressource — heißt es dortselbst — für die Fremden wie für die Einheimischen, und für erstere an manchen Tagen wohl das Einzige, ist in Karlsruhe das Theater. Was immer von Geschäften des Abends sich losmachen kann, eilt dem schönen Schloßgarten zu, nach Thaliens Tempel. Oft thut man gut, ein paar Tage vorher sich Plätze zu bestellen, besonders während der Sommermonate, da die Bad Saison eine Menge von Fremden hinzieht. — Die Familie Haizinger, welche in den lebenswürdigen Töchtern Neumann einen neuen Zuwachs an Ruhm erhalten, die Damen Beatrix Fischer, Reichel und Strauß und die Herren Dessoir und Meyer sind noch immer die Stammhalter. — Möge der Himmel noch lange die Haizinger den Karlsruhern erhalten, als Muster für eine gute Schule! Ich sah sie, die stets Umherschweifende und fremde Bühnen noch jetzt Bezaubernde, zu verschiedenen Malen während der letzten Jahre; mit niedlichen Schlieferleins

wandelte die Anmuthsvolle, zwischen den zwei lieblichen Mädchen, selbst neben denselben immer noch die Schönste und augenblicklich fielen mir die Verse aus der Braut von Messina ein:

„Denn ich sehe die Blume der Tochter  
 Eh' die Blume der Mutter verblüht!“

Wer sollte, entzückt von den reinen seelenvollen Tönen ihres Gatten, dessen echt österreichisches Gemüth so ganz sich in seinem Gesange widerspiegelt, nicht auch alsbald an Madame Fischer-Schwarzbeck sich erinnern, welche noch immer das Kleinod der Karlsruher Oper bildet? Ich war Zeuge des Anfangs ihrer ruhmvollen Laufbahn, und zwar in dem schönen freundlichen Theater zu Aachen, wohin ich mich im Jahre 1828 bisweilen aus dem Lütticher Kohlenstaub geflüchtet. Der Eindruck von damals blieb mir unverwischbar. Die zarte Frau, in jugendlicher Schönheit aufblühend, gab den Fidelio; schon damals riß sie alle Herzen zu sich hin — — Madonna Beatrice ist seitdem zwölf Jahre älter und in den Formen vollendeter, üppiger geworden, ohne jedoch den süßen Liebreiz eingebüßt zu haben, welcher Spiel und Gesang so anmuthig in Eins verschlingt. In K. hatte ich Gelegenheit, sie als Norma, als Rebecka im Templer, als Alise im Piraten, und Desdemona im Othello, neu zu bewundern. Das weiße Kleid kleidete sie allerliebste und wohl am schönsten. Sie entwickelte auf dem Theater ein Feuer, welches ihr im gewöhnlichen Leben völlig abgehen soll, und ihre Seele soll einzig in ihrem Gesange wohnen. Das mehrfache Gastspiel der Schebest machte die Flamme der Eifersucht hell auflodern. Es war um jene Zeit ein gewaltiger Kampf der Parteien, an welchem ganz Karlsruhe theilnahm; aber unsere Agnese, von der großen Mehrheit ein geliebtes Schooßkind, zärtlich gehegt und gehätschelt, erfocht natürlich einen entscheidenden Sieg. Die Karlsruher gingen diesmal so weit, Agnesen in 25 Situationen als Romeo zeichnen zu lassen, an denen man durchaus sein Wohlgefallen haben konnte; es gab Juristen, welche ihre Akten, Mineralogen, welche ihre Steine liegen ließen, um an der südlichen Erscheinung sich zu sonnen,

und diese antiken Formen, diese stolze edle Stirne, diese schwarzen Wimpern, diese durchdringenden Augen, diesen kleinen, kußgeschaffenen Mund zu bewundern; ja Kriegersleute wurden zu Rhetorikern und Dichtern, um nicht hinter der Bewegung zu bleiben.“ — Eine kaum geringere Glanzperiode der Karlsruher Oper bilden die fünfziger und sechsziger Jahre, in denen Sänger wie Eberius, Ander, Schnorr v. Carolsfeld, Grimminger, Brandes, Stolzenberg, Mayerhofer, Hauser, Oberhoffer, Brulliot, Sängerninnen wie Frau Fischer-Schwarzbeck, Frau Howitz, Frä. Garrigues, Frau Boni, Frau Braunhofer unserer Bühne angehörten. Mit welcher Stilvollendung und Einheitlichkeit damals die dramatischen Meisterwerke unserer Tonheroen gegeben werden mochten, mag daraus erhellen, daß z. B. Iphigenia auf Tauris, Don Juan, Fidelio, Figaros Hochzeit und Barbier von Sevilla folgende Rollenbesetzung aufwiesen: Thoas-Oberhoffer, Iphigenia-Frä. Garrigues, Orestes-Hauser, Pylades-Grimminger, Priesterin-Frä. Wabel, Diana-Frau Hauser; Don Juan-Hauser, Donna Anna-Frau Fischer, später Frä. Garrigues, Leporello-Oberhoffer, Ottavio-Eberius, Zerline-Frau Howitz, Masetto-Brulliot; Leonore-Frä. Garrigues, Florestan-Ander, später Grimminger, Pizarro-Hauser, Rocco-Oberhoffer, Marzelline-Frä. Fomm, Jaquino-Eberius, Minister-Brulliot, Staatsgefängener-Schnorr v. Carolsfeld; Almaviva-Hauser, Gräfin-Frä. Garrigues, Figaro-Brulliot, Susanne-Frau Howitz, Cherubino-Frä. Wabel, Marzelline-Frau Strauß, Bartholo-Oberhoffer, Basilio-Eberius, Don Curzio-Mayerhofer, Barbarina-Frau Hauser; Almaviva-Stolzenberg, Bartholo-Oberhoffer, Rosine-Frä. Murjahn, Basilio-Rebe, Figaro-Hauser, Fiorillo-Kürner, Bertha-Frä. Wabel. Die Karlsruher Oper hat sich bis in die neuere Zeit ihres früheren Ruhmes würdig erwiesen. Von hervorragenden Opernkraften, welche in den siebziger Jahren an unserer Bühne thätig waren, seien nur erwähnt: Frä. Murjahn, Frä. Therese Schneider, Frä. Johanna Schwarz, Frä. S. Rudolff, Frä. Bianchi, Herr Hauser, Herr Brulliot, Herr Stolzenberg, Herr

Goldampf, Herr Emil Fischer, Herr Staudigl und Herr Speigler. Von diesen ist es nur Speigler, der heute noch als eines der tüchtigsten Mitglieder unserer Bühne angehört. Als eine hochbegabte, vollendet geschulte und in allen ihren Darbietungen vom größten Feinsinne geleitete Künstlerin ist den Besuchern der Opernvorstellungen von 1869—71 Frä. Murjahn (seit ihrem Rücktritt von der Bühne Frau Kölle) in lebhafter Erinnerung geblieben. Dieselbe gastirte am 18. Mai 1869 als Rosine und vertrat in der Folge das Koloratur- und Soubrettenfach in glänzender Weise. Partien wie die Susanne, Angela wurden von ihr mit einer seltenen Accurateffe und Feinheit in der gesangstechnischen Ausführung und in der musikalischen und schauspielerischen Individualisirung gegeben. Die Künstlerin hat sich bekanntlich auch nach ihrem Ausscheiden aus dem hiesigen Bühnenverbande als Liedersängerin ersten Ranges reiche Ehren erworben. Viele, noch heute nicht erloschene Sympathien erwarb sich beim Karlsruher Publikum Frau Johanna Schwarz. Ihre Stimme war nicht groß und umfangreich, besaß aber einen gewinnenden Klangreiz; damit verband die Künstlerin ein warmes, poetisches Empfinden und ausgesprochenes Spieltalent. Partien wie Cherubino, Undine, die Gounod'sche Margarethe, die Katharina in der „Widerpenftigen Zähmung“ von Götz fanden durch sie eine ungemein fesselnde Verkörperung. Johanna Schwarz ging schon in Karlsruhe zum Schauspiel über und vertrat von 1881 das Fach der Heroine am Königl. Schauspielhause zu Berlin. In dem verstorbenen Goldampf besaß die Karlsruher Oper von 1873—1877 einen Heldentenor, von dem gewisse Leistungen heute noch nicht vergessen sind. Seine Gesangstechnik war durchaus nicht tadellos, aber seine etwas verschleierte Stimme besaß einen eigenthümlichen bestrickenden Zauber und seine Gestaltungen waren durchglüht von echtem künstlerischem Feuer. Einen gleich tief ergreifenden, namentlich in der Vision von edler Ekstase erfüllten Florestan, einen gleich rührend-schlichten, von milder Hoheit verklärten Josef (ehemals eine Glanzleistung von Brandes) und einen

ebenso feurigen, warmblütigen Masaniello hat unsere Bühne bis heute nicht mehr besessen. In unvergleichlicher Weise verstand der Künstler in Masaniello's Schlummerlied die ihm mit seltener Schönheit zu Gebote stehende *voix mixte* zu verwenden. Auch Emil Fischer gehörte zu jenen Sängern, die durch Schmelz und Wohlklang der Stimme, gefühlswarmen Vortrag entzückten, wozu sich bei diesem Künstler eine vortreffliche Schulung gesellte. Sein Kühnborn, Jakob sind durch keinen späteren Vertreter dieser Partien erreicht oder in den Schatten gestellt worden. Ein vorzüglich geschulter Sänger war Benno Stolzenberg, welcher von 1859 bis 1875 unserer Bühne angehörte und mit gleicher Vorzüglichkeit Partien wie Fra Diavolo, Georg Brown und Raoul beherrschte. Einen besseren David haben wir bis heute nicht mehr auf unserer Bühne gesehen. Bei der eifrigen Pflege, welche die Karlsruher Hofbühne der „Oper“ in ihren verschiedenen Richtungen zuwandte, zeigte sie sich auch der Pflichten vollbewußt, die sie jenem unsterblichen Meister schuldete, der mit genialer Schöpferkraft und unvergleichlicher Kühnheit die bisherige Opernform zum Musikdrama umgestaltete und namentlich in den siebziger Jahren durch die Vollendung und Aufführung der gigantischen Nibelungentrilogie einen Widerstreit der Meinungen hervorrief, gegen den der bekannte Streit der Gluckisten und Piccinisten wie ein Sturm im Glase Wasser sich ausnimmt. Welch' günstiges Zahlenverhältniß das Karlsruher Opernrepertoire von jeher in Bezug auf die Wagner'schen Schöpfungen einhielt, mag daraus hervorgehen, daß der Meister beispielsweise 1857 an erster Stelle mit neun, 1860 an vierter Stelle mit fünf, 1872 an vierter Stelle mit fünf, 1876 an erster Stelle mit zehn, 1877 an dritter Stelle mit zehn Opernvorstellungen vertreten war. Im Oktober 1845 fand in Dresden die erste Aufführung des Tannhäuser statt; die Karlsruher Hofbühne gab dieses Werk am 28. Januar 1855. Am 28. August 1850 erschien der Lohengrin auf der Weimarer Hofbühne; auf die Karlsruher Hofbühne gelangte derselbe am 26. Dezember 1856. Der fliegende Holländer brauchte verhält-

nismäßig am längsten, bis er den Weg nach Karlsruhe fand; er wurde erst im Jahre 1857, am Geburtsfeste Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin, in das hiesige Opernrepertoire eingefügt; dagegen gelangten die Meistersinger schon am 5. Februar 1869, also nur ein halbes Jahr nach ihrer ersten Aufführung in München auf der Karlsruher Hofbühne zur erstmaligen Aufführung. Richard Wagner selbst hatte bekanntlich die Karlsruher Hofbühne für würdig erachtet, jenes gewaltige Musikdrama erstmals zur Aufführung zu bringen, bei dessen Vollendung er nach seinem eigenen Bekenntnisse inne ward, wie er sein System weit überflügelte: den Tristan. Leider scheiterte jedoch die für den 3. Dezember 1859 in Aussicht genommene Aufführung, in welcher der damals 21jährige Schnorr v. Carolsfeld und Frä. Garrigues die Hauptpartieen geben sollten. Im Jahre 1861 versuchte Wagner, gestützt auf das ihm vom badischen Hofe entgegengebrachte außerordentliche Wohlwollen, sein Werk doch noch auf die Karlsruher Bühne zu bringen, doch auch diesmal gingen seine Pläne in die Brüche, weil sich die geeigneten Kräfte nicht disponibel erwiesen. Wagner hat Karlsruhe auch in der Folge wiederholte Besuche gemacht, so im November 1863, um in zwei von den vereinigten Kapellen der Karlsruher und Mannheimer Hofbühne gegebenen Konzerten Bruchstücke aus seinen Werken zu dirigiren, zuletzt wenige Jahre vor seinem Tode, wobei er einer Tannhäuseraufführung anwohnte. In ausgesprochener, entschiedener Weise gelangte die Wagner'sche Richtung in Karlsruhe jedoch erst mit der Einfügung des Nibelungenzyklus in das Opernrepertoire und mit der Direktion Mottl zur Geltung. Heute genießt die Karlsruher Hofbühne, und gewiß nicht mit Unrecht, den schmeichelhaften Ruf, eine der maßgebenden Pflegestätten der Wagner'schen Schöpfungen zu sein. „Unverkürzte und im Stile einheitliche, dem Bayreuther Ideale am nächsten kommende Aufführungen (der Nibelungen) haben bis jetzt nur München, Karlsruhe und Mannheim geboten; selbst in Berlin und Wien findet man sie nicht!“ sagt Richard Pohl, gewiß ein berufener Richter in diesen Dingen. In solcher Hinsicht kann man wohl

von einer weiteren Glanzepoche sprechen, in welche die Karlsruher Oper eingetreten ist. Von Felix Mottl, der Seele dieser Richtung, gilt das Wort aus Preziosa: „Felix heißt er nicht allein, Felix ist er!“ Als Mottl hierher kam und den von Dessoff niedergelegten Dirigentenstab in seine Hand nahm — es war dies im September 1880 — wußte man so viel wie nichts von dem jungen Künstler; nur wenigen Eingeweihten war es bekannt geworden, daß er eine Oper „Agnes Bernauer“ geschrieben habe, aus der man seine Begeisterung für Richard Wagner und seine genaue Kenntniß der Wagner'schen Kompositionsweise entnehmen könne. Schon seine erstmalige Direktionsthätigkeit in einer Aufführung des Lohengrin bewies aber bereits damals, daß er einige der wichtigsten Eigenschaften eines Kapellmeisters sein eigen nannte: Energie, Sicherheit und volle Beherrschung der ihm anvertrauten Aufgabe. Nach achtjähriger Thätigkeit an der Karlsruher Hofbühne gilt Mottl als einer der hervorragendsten Kapellmeister Deutschlands und ist eine der Hauptstützen der Bayreuther Bühnenfestspiele. Sein Hauptverdienst in Karlsruhe besteht wohl darin, daß er auf dieser Bühne Aufführungen der Wagner'schen Schöpfungen bewerkstelligt hat, die in ihrer hinreißenden Gesamtwirkung, vollendeten Einheitlichkeit und unbestreitbaren Stillechtheit kaum zu überbieten sein dürften. Wenn nach Richard Wagner ein richtiger Opernkapellmeister vor Allem eine „Abneigung vor jeder galanten Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, vor musikalischer Hausbackenheit, vor allen Strichen, der ultima ratio der Gewohnheitsdirigenten“, dagegen „eine gründliche Kenntniß des neuen Stiles und die energische Willenskraft, denselben in seinen feinsten Modifikationen des Zeitmaßes und des Vortrags zur Geltung zu bringen“ — vorweisen muß, so ist Mottl ohne Zweifel ein richtiger Kapellmeister. Von den aufgezählten Eigenschaften besitzt er mindestens die wichtigsten. An dem entschiedenen Willen, keine unberechtigten Striche zu dulden, vielmehr bisherige Striche nach Möglichkeit zu „öffnen“, an der ausgesprochenen Fähigkeit, seine Intentionen auf Sänger, Sängerinnen und

Musiker zu übertragen und diese mit Liebe und Begeisterung für die Geisteskundgebungen der seinem Herzen selbst nahestehenden Meister zu erfüllen, an der gründlichsten Kenntniß des „neuen Stils“ fehlt es ihm wahrlich nicht. Unter seiner Leitung hat insbesondere unser Orchester jene Reichhaltigkeit, Gegensätzlichkeit und Feinheit der dynamischen Schattirungen, jene Schärfe und Deutlichkeit der Phrasirung und jene Freiheit und Elastizität der Bewegung gewonnen, ohne welche das innere Leben des Wagner'schen Stiles nicht zur Ausprägung gelangen kann. Unwiderstehlich in ihren Bann ziehende Aufführungen finden in Karlsruhe vor Allem die Meistersinger, Tristan und die Nibelungen-trilogie. In den Meistersingern greifen die verschiedenen Faktoren mit einer erstaunlichen Sicherheit und Graktheit in einander, das ganze unvergleichliche Bild deutschen Lebens und Strebens aus ferner Vergangenheit gelangt in seiner leuchtenden musikalischen Schönheit, seiner Fülle von Geist und Poesie zu einer so glanzvollen Entfaltung, daß dieses Musikdrama zu einem Liebling des hiesigen Publikums geworden ist. Aufführungen ersten Ranges in ihrer Gesamthaltung und nach dem in ihnen pulsirenden dramatischen Leben sind ferner wohl diejenigen von Tristan, Walküre und Götterdämmerung. Die Karlsruher Oper erfreut sich des Besitzes einiger Sänger und Sängerinnen, welche die Bezeichnung „Wagnersänger“ im besten Sinne des Wortes verdienen.

Ein Blick auf das Opernpersonal wird mir Gelegenheit bieten, derselben noch besonders zu gedenken. Selbstverständlich hat sich das in der besprochenen Richtung ausgestreute Samenkorn nicht unfruchtbar erwiesen; das Interesse des hiesigen Publikums ist in der letzten Zeit speziell für Richard Wagner ein ausgesprochen warmes geworden und während den hiesigen musikalischen Kreisen noch in den siebziger Jahren ein konservativer, oder doch neutraler Zug eigen war, weist jetzt auch Karlsruhe eine ziemlich zahlreiche, namentlich aus jüngeren Elementen zusammengesetzte Wagnergemeinde auf. Ja, wenn Ernst von Münich heute

nach Karlsruhe käme, würde er nicht weniger als damals Grund haben, das Theater eine Hauptressource für die Fremden und Einheimischen zu nennen und auf den Enthusiasmus über hervorragende Opernkkräfte hinzuweisen, sind es auch nicht mehr die Partien von Romeo, Fidelio, in denen unsere Sängerinnen vor Allem das lebhafteste Wohlgefallen von Juristen, Mineralogen, Kriegseuten erregen. Eine besonders verdienstliche Berücksichtigung findet auch der Neuromantiker Berlioz. Während in den letzten Jahren eine Reihe seiner bedeutendsten Orchester- und Vokalwerke — z. B. das Requiem, die Haroldsinfonie, die geistliche Trilogie des Heilandes Kindheit — im Konzert zur Aufführung gelangten, nahm unsere Oper „Benvenuto Cellini“ und „Beatrice und Benedikt“ in ihr Repertoire auf. Im Gegensatz zu den bisher berührten Werken erleidet die ältere Oper eine gewisse Zurücksetzung. Es fällt hierbei weniger ins Gewicht, daß irgend ein klassisches oder romantisches Meisterwerk, wie z. B. Figaro's Hochzeit, Zauberflöte, Curyanthe, auf längere Zeit vom Repertoire ausgeschlossen wird, als daß die Grundbedingungen zur Beherrschung jenes kunstgerechten Gesangsstiles außer Acht gelassen werden, ohne welchen die Eigenart und der Geist jener Werke nur unvollkommen zur Geltung gelangen können. In wie weit dies mit dem allgemeinen Zustande des heutigen Gesangsunterrichtes, mit der von Wagner bemängelten Organisation der Theater und mit der Aufnahme der Wagner'schen Musikdramen in das Opernrepertoire zusammenhängt, mag hier unerörtert bleiben. Die Karlsruher Oper weist ohne Zweifel in der erwähnten Richtung heute noch vorzügliche Leistungen auf und besitzt mehrere Sänger und Sängerinnen, welche dem hierbei in Betracht kommenden Gesangsstil in hervorragender Weise gewachsen sind. Im Allgemeinen kann jedoch den Aufführungen derartiger Werke der Vorzug einer entsprechenden Einheitlichkeit und eines mit der Eigenart und dem Geiste der Musik völlig übereinstimmenden Ensembles nicht zuerkannt werden. Unsere Oper ist aber nun einmal auf die Werke der verschiedenen Gattungen und Stilrichtungen angewiesen;

auch darf der Einfluß nicht unterschätzt werden, welchen die, vielfach den idealsten, weisevollsten Gedanken gewidmeten, oder von sonnigem, lebensfreudigem Humor erfüllten Werke früherer Meister auf die „Beredelung der Sitten und des Geschmacks der Nation“ auszuüben vermögen, während das Talent Wagners, wie Louis Ehler in seiner Parallele zwischen Wagner, Mozart und Gammerling sich äußert „durch eine zu ausgesprochene Neigung für das Ueppige leicht in eine Atmosphäre hinübergeleitet wird, in welcher das Sinnliche, um überhaupt noch einen künstlerischen Ausdruck zuzulassen, zu übertriebenen Mitteln greift.“

Die Karlsruher Oper bot im Laufe der letzten acht Jahre außer den bereits erwähnten Werken von Wagner und Berlioz eine namhafte Anzahl von „Novitäten“ und veranstaltete verschiedene Neueinstudierungen länger nicht mehr gegebener und mehrere „Ausgrabungen“ längst verschollener Opern. Bei manchen dieser Werke erwies sich aller aufgewendete Eifer als verlorene Liebesmühe und nur wenige derselben bewährten eine wirkliche Lebensfähigkeit. Am dauerhaftesten erwies sich die Gunst des Publikums, wie überall, gegen Bizets lebensprühende Carmen. Ihrem Ruf folgen auch heute noch die Theaterbesucher mit Vorliebe, während der vier Jahre später auf der Bildfläche erschienene „Noah“ von Halevy-Bizet nur so lange interessirte, bis sich die Theaterbesucher von der Immoralität der vorsündfluthlichen Zustände und der architektonischen Großartigkeit der „Arche“ überzeugt hatten. Selbstverständlich blieb Karlsruhe, der Geburtsort Scheffels, mit der Aufführung des Reßler'schen „Trompeters“ nicht hinter anderen Theatern zurück. Diese Oper verschafft unserer Bühne neben der Carmen heute noch bedeutende Kassenerfolge, dagegen ist eine musikalisch so edle, wenn auch undramatische Schöpfung, wie Schumann's Genovefa, bald wieder vom Repertoire verschwunden. Kein viel besseres Schicksal hatten der „Barbier von Bagdad“ von Cornelius, „Adam de la Halle“ von E. Franck, „Sylvana“ von Weber-Langer, „Raimondin“ von Berfall, „Der betrogene Kadi“ von Gluck. Dankbarer hätte sich

vielleicht die Neueinstudirung von „Templer und Jüdin“, „Fra Diavolo“, „Coryanthe“ erwiesen. An hervorragenden Gästen wies jedes Jahr wenigstens einen auf. In erster Reihe war es Fräulein Bianchi, welche alljährlich durch eine oder mehrere ihrer Glanzleistungen das hiesige Publikum entzückte; außerdem hörten wir im Laufe der letzten acht Jahre die Neumann'sche Operntruppe mit Marianne Brandt, Frau Reicher-Kindermann, Lieban, die englische Mikado-Gesellschaft und in besonderen Gastdarstellungen Desiré Artot als Amneris, Marianne Brandt als Ortrud, Schott als Tannhäuser, Johann von Leyden, Siegmund, Lohengrin, Göke als Lyonel, Faust, Max, Lohengrin, Tamino, Don José, Fra Diavolo. Neben Herrn Mottl ist als weiterer Kapellmeister Herr Kuzek thätig, ein Dirigent, der eine außergewöhnliche Routine besitzt. Die Regie führen die Herren Harlacher und Kürner, von denen der Erstere namentlich durch die lebensvolle Ausführung der Schlußscene in den Meistersingern seine Tüchtigkeit gezeigt hat. In Herrn Dittweiler besitzt unsere Bühne einen ungewöhnlich begabten Dekorationsmaler; unvermeidlich scheint es, daß bei den in dieser Richtung hochgehenden Ansprüchen die maschinellen Einrichtungen manchmal hinter den Erwartungen zurückbleiben. Von großer Schönheit ist im Rheingold die Nachbildung des Rheingrundes mit den in dem feuchten Elemente herum schwimmenden Rheintöchtern, in der Walküre die um einen mächtigen Baumstamm errichtete Hundingshütte und im Lohengrin die Königsburg mit Kemenate. Eine den letzten Jahren zu verdankende Verbesserung hat die Schlußgenerie des Don Juan erfahren, indem statt des früheren Teufelspufes nunmehr der Brand und Zusammenbruch des Schlosses stattfindet, unter dessen Trümmern Don Juan begraben wird.

Auch die „Marine“ unseres Theaters ist theilweise in einen besseren Zustand versetzt worden. Dies gilt insbesondere von dem Gespensterschiff des fliegenden Holländers; dagegen ist die hiesige Dekorationskunst nicht immer glücklich mit der Nachbildung des

Meeres und der Meereswogen; so könnte man in Oberon nach dem Schiffbruche unmöglich mit Sicherheit herausfinden, was die im Hintergrunde angebrachte Dekoration zu bedeuten habe, wenn dieselbe von Rezia nicht so energisch mit „Ozean, du Ungeheuer“ angerebet würde. Ein frommer Wunsch des Publikums ist schon längst eine glaubwürdigere und phantasievollere Inszenirung der Wolfschlucht. Von jenem Hexensabbath, jenem tüchtigen crescendo in der Aufeinanderfolge der gespensterhaften Erscheinungen, wie das Weber selber so dringend gewünscht hat, ist wenig zu bemerken. Es muß sicherlich als ein unrichtiger Standpunkt bezeichnet werden, wenn man in dieser Richtung das meiste der nachhelfenden Phantasie des Zuhörers überlassen will; für Viele wird die charakteristische Eigenart der Weber'schen Musik erst dann verständlich, wenn sich die szenische Ausführung in innige Wechselbeziehung zu den in den Tonmalereien gegebenen Andeutungen gesetzt hat.

Ehe ich zum Schlusse dem heutigen Personale der hiesigen Oper eine Besprechung widme, möge noch einer Anzahl hervorragender Sänger und Sängerinnen gedacht sein, welche während der von mir besonders in Betracht gezogenen acht Jahre an der Karlsruher Oper gewirkt haben, jedoch vor Ablauf dieses Zeitraumes aus dem hiesigen Bühnenverbände ausgetreten sind. Es sind dies vor Allem Josef Hauser und Bianca Bianchi, sodann Frau Meysenhym, E. Rahé, A. Kuhlmann, Frau Koppmayer-Staudigl und Josef Staudigl. Josef Hauser war einer jener Bühnensänger, die sich in jeder Richtung eine harmonische Ausbildung, vor allem eine vollendete Gesangkunst aneignen, ehe sie die weltbedeutenden Bretter betreten. Seine Stimme besaß besonders in der Höhe einen großen Umfang — so gehörte der Zampa zu seinen besten Partien —, zeigte aber keine ungewöhnlichen Vorzüge an Tonvolumen und Tonglanz; die außerordentlichen Wirkungen, welche der Künstler gleichwohl mit seinem Gesange erzielte, verdankte er nicht zum geringsten Theile seiner musterhaften Schule. Die Fähigkeit, in der zur Verförperung

gebrachten Rolle aufzugehen und in jeder Situation, jedem Gefühls-  
 momente die richtige Tonfärbung, den entsprechenden Accent und  
 das damit harmonirende Spiel zur Anwendung zu bringen, ist  
 nur wenigen Bühnenkünstlern in gleich vollkommenem Maße eigen,  
 wie dies bei Hauser der Fall war. Alle Leistungen Hausers  
 besaßen ein eigenartiges, individuelles Gepräge, jede derselben  
 fesselte durch den Grundzug eines geläuterten Geschmacks und  
 einer idealen Kunstanschauung. Hauser strebte niemals durch un-  
 künstlerische Mittel, durch eine stark betonte realistische Auf-  
 fassung nach Beifall; er war vielmehr darauf bedacht, oberfläch-  
 liche und frivol geartete Charaktere zu veredeln und zu vertiefen.  
 Ein glänzendes Beispiel dieser Art war sein Don Juan. Es  
 hält schwer, unter den von Hauser während seines 38jährigen  
 Wirkens auf der Karlsruher Hofbühne ins Leben gerufenen zahl-  
 reichen Gestalten die besten auszuwählen; eine jede derselben hat  
 ein Anrecht darauf, genannt zu werden. Gleichwohl seien an  
 dieser Stelle noch besonders hervorgehoben der Orestes und Aga-  
 memnon in den beiden Iphigenien, der Figaro im Barbier von  
 Sevilla, der Czaar, Tell, Petruccio, Valentin, Hans Sachs.  
 Während Hauser in den zwei zuerst genannten Partien als ein  
 Meister des gemessenen, plastisch-abgerundeten Gluck'schen Gesangs-  
 stiles sich bewährte, entzückte er in der davon grundverschiedenen  
 Partie des Figaro durch ungewöhnlich geschmeidige Gesangstechnik  
 und lebensprühenden Humor. Die Apfelschußszene im Tell und  
 die Sterbeszene in Margarethe gestaltete Hauser nicht allein  
 gesanglich, sondern auch schauspielerisch zu einem ergreifenden, in  
 sich abgerundeten Ganzen, in dem jeder Zug überzeugend wirkte.  
 Das Czaarenlied werden wir nicht sobald von einem andern  
 Sänger mit derselben Schönheit von Wort und Ton, derselben  
 feinen Unterscheidung der einzelnen Strophen zu hören bekommen.  
 Eine ungemein lebensvolle, sympathische Gestalt, in der sich der  
 biedere, humorvolle Handwerker und der edel und tief empfindende  
 Poet vereinigt hatten, war der Hans Sachs Hausers. In dieser  
 Rolle nahm der Künstler am 24. Februar 1889 Abschied von

unserer Bühne. Wer der Erbe seiner Rollen sein wird, scheint noch ungewiß; daß er sich eines solchen Vorgängers würdig erweise, ist eine kaum zu umgehende Nothwendigkeit. Hauser bildete sich ursprünglich auf dem Wiener Konservatorium neben Künstlern wie Remenyi, Singer zum Violinspieler aus und vollendete gleichzeitig seine Gymnasialstudien. Erst in Bayerns Hauptstadt, wohin sein Vater im Jahre 1846 als Direktor des Konservatoriums berufen wurde, betrat Hauser die Laufbahn des Sängers. Drei volle Jahre machte er unter der ausgezeichneten Leitung seines Vaters die gründlichsten Gesangsstudien und absolvirte außerdem unter Balletmeister Fenzl einen zweijährigen dramatischen Kursus, in dem er sich alle nothwendigen schauspielerischen Kenntnisse und Fertigkeiten aneignete. In dieser Weise wohl vorbereitet, gastirte Hauser im Jahre 1850 am Karlsruher Hoftheater. Er gab den Richard in den „Puritanern“, den Czaar in „Czaar und Zimmermann“ und den Malatesta in „Don Pasquale“ mit einem solchen Erfolge, daß er auf Wunsch der Großherzogin Sophie engagirt wurde. Sein Engagement bezweckte zunächst einen Ersatz für Sontheim, um gewisse Opern, z. B. die „Musketiere“ von Halevy möglich zu machen. Da der ausgezeichnete Barytonist Oberhoffer noch im vollen Besitze seines Faches war, mußte Hauser kleine Rollen im Schauspiel übernehmen, während seine gesangliche Thätigkeit sich nur auf kleinere Opernpartieen erstreckte. Zur vollen Entfaltung seiner Kräfte im Opernfache gelangte der Künstler im neuen Hause, welches am 17. Mai 1853 mit der „Jungfrau von Orleans“ eröffnet wurde. Vom Herbst dieses Jahres an übernahm Hauser das erste Barytonfach in seinem ganzen Umfange. Trotz seiner reichen künstlerischen Thätigkeit in Karlsruhe nahm Hauser vielfach Gelegenheit, auch in auswärtigen Städten aufzutreten. So gastirte er in Braunschweig, Königsberg, München (hier fünfmal, das eine Mal in einer Separatvorstellung der „Iphigenia auf Tauris“ als Orestes vor König Ludwig), Basel, Zürich, Leipzig, Dresden. Zweimal boten sich ihm Engagements in Wien, einmal in Berlin, München und Dresden, aber er hielt

bis zu seinem Rücktritte von der Bühnenthätigkeit mit aller Treue an seinem Karlsruher Engagement fest.

Bianca Bianchi, oder vielmehr Bertha Schwarz, deren Wiege in dem „feinen, ehrenreichen“ Alt-Heidelberg gestanden hat, machte in kindlichem Alter ihre ersten musikalischen und gesanglichen Studien bei Musikdirektor Wilczek in Mannheim. Die Karlsruher Theaterbesucher genossen die Auszeichnung, das Talent der ungewöhnlichen Künstlerin in seinen ersten Regungen bis zu seiner vollen Entfaltung zu beobachten und zu bewundern. Die Künstlerin sang unter dem Namen Bianca Schwarz noch Anfangs der siebziger Jahre auf der Karlsruher Hofbühne Partien wie Urbain, Aennchen, mit dem ganzen Reize ihrer jugendfrischen Stimme. Alsdann ging sie nach Paris zur Viardot-Garcia und begründete in der Folge unter dem Namen Bianca Bianchi in London, St. Petersburg ihren Ruf als eine der vollendetsten Koloraturfängerinnen. Von 1878—80 wirkte Bianca Bianchi wieder als engagirtes Mitglied an der Karlsruher Oper, folgte aber schon im Dezember 1879 einem Rufe an die Wiener Hofoper. Noch jetzt geht kein Jahr vorüber, ohne daß die Künstlerin der Karlsruher Hofbühne einen Besuch abstatten würde. Ueber eine Künstlerin von solcher Berühmtheit hält es schwer, Neues zu sagen. Ihre glänzendsten Leistungen auf dem Gebiete virtuoser Gesangstechnik sind wohl ihre Lucia und Amine. Die bestrickende Wirkung ihrer Darbietungen liegt aber zweifellos nicht allein in dem süßen Wohlklange ihrer Stimme und in dem Brillantfeuer ihrer Koloraturen, sondern auch in dem edlen, überzeugenden Empfindungsausdruck, mit dem sie selbst eine Lucia und Amine zu beseelen versteht. Bianca Bianchi bedarf in der That nicht unbedingt des Koloraturflitters, um zu entzücken; dies hat sie früher in so schlichten Aufgaben, wie die Undine, Julie, auf der Karlsruher Bühne mehrfach bewiesen. Auf ihrer Julie ruht ein Abglanz von der rührenden Shakespeare'schen Tochter Capulets, ein so poetischer Zauber umfließt die graziöse, jungfräuliche Gestalt, ein so warmer Athem innigen Gefühls belebt ihren Gesang in

den Liebesgesprächen mit dem schwärmerischen Montague. Wenig bekannt dürfte sein, daß Bianca Bianchi auch ein ungewöhnliches Talent für Sprachen besitzt; dieselbe beherrscht neben ihrer Muttersprache Italienisch, Französisch, Englisch und Ungarisch so vollkommen, daß sie jede Opernpartie mit Leichtigkeit in diesen Sprachen auszuführen im Stande ist. An der Karlsruher Bühne bildete die Künstlerin eine leuchtende Erscheinung, welche an die glänzendsten Zeiten der hiesigen Oper erinnerte.

Frau Meysenheim gehörte vom 2. September 1880 bis zum 7. Juni 1885 der hiesigen Bühne an. Sie war innerhalb dieser Zeit eine der besten Stützen des Repertoirs, eine der interessantesten und temperamentvollsten hiesigen Bühnenkünstlerinnen, in der sich natürliche dramatische Begabung mit bedeutendem gesanglichem Können und großer Routine vereinte. Ihre Gesangsweise war von Manieriertheit nicht frei zu sprechen, gleichwohl fesselte jede ihrer Leistungen durch bestimmte Eigenart, durch den Zug lebensfreundigen Realismus. Die Erinnerung an Frau Meysenheim lebt namentlich durch eine ihrer Leistungen in Karlsruhe fort: durch ihre Carmen. Ihre voll erblühte, dabei nicht zu große Gestalt, ihre natürliche Beweglichkeit und Grazie, ihr sprechendes, jede seelische Erregung deutlich abspiegelndes Gesicht, ihr lebhaftes, feuriges Auge kamen ihr hierbei sehr zu statten. Eine Carmen von einer gleich verführerischen Coquetterie, sprühenden Lebenslust und dämonischen Leidenschaft haben wir seit damals nicht mehr auf unserer Bühne gesehen. Nur wenige Monate früher trat E. Rahé in den Verband des hiesigen Theaters. Ihre Stimme berührte in hohem Grade sympathisch durch edle Klangfärbung, dabei besaß die Künstlerin den heutzutage immer seltener werdenden Vorzug einer ausgezeichneten gesanglichen Schulung, welche sie befähigte, Partien klassischer Richtung in technisch korrekter, stilgemäßer Weise darzubieten. In Fidelio, Donna Anna, der Gräfin in Figaros Hochzeit bot sie vornehme, lebenswarme Gestalten, die gleich sehr durch künstlerische Lauterkeit, als edle Empfindung geadelt waren. E. Rahé

nahm am 27. April 1883 in Figaros Hochzeit Abschied vom Karlsruher Publikum. Gleichzeitig mit den vorerwähnten Sängerinnen gehörte A. Kuhlmann unserer Bühne an. Dieselbe verfügte über keine kräftige, aber angenehme Stimme von ungewöhnlichem Umfange in den Kopftönen. Die Künstlerin, welche im Juli 1885 aus dem hiesigen Bühnenverband ausschied, besaß eine ausgesprochene Anlage für Koloraturgesang und gehörte jedenfalls zu den gewandtesten und geschultesten Vertreterinnen dieses Faches.

Frau Koppmayer=Staudigl wurde im September 1883 an die hiesige Bühne engagirt und verließ dieselbe wieder im Oktober 1885. Die Stimme der Künstlerin ist ein Mezzosopran von großem Umfange, wobei die Tiefe etwas künstlich vermittelt ist. Ungeachtet der etwas gedrückten, unruhigen Tongebung und nicht immer edlen Aussprache übt die Stimme durch ihre Klangkraft und die damit verbundene Weichheit eine große Wirkung aus. Ihre ausgesprochene dramatische Begabung ermöglicht Frau Koppmayer=Staudigl eine lebensvolle Ausführung von Partien wie Amneris, Fides, Orpheus, Ortrud. Die Künstlerin gab im Jahre 1886 in Bayreuth die Brangäne, welche K. Pohl mit folgenden Worten auszeichnete: „Wir kennen die vorzügliche Darstellung der Frau Koppmayer=Staudigl von Karlsruhe aus. Jetzt hat sie diese Partie noch vertieft und veredelt. Dadurch erreicht sie namentlich im 2. Akt die höchste Wirkung“. Der Gatte der Künstlerin, Josef Staudigl, ein Sohn des berühmten Bassisten gleichen Namens, erregte schon als Schüler des Wiener Konservatoriums solche Aufmerksamkeit, daß ihn A. W. Ambros als einen Sänger von „großen, theilweise schon erfüllten Hoffnungen“ bezeichnete. Nach Karlsruhe kam Josef Staudigl im Jahre 1874; seinen Abschied von der Karlsruher Hofbühne nahm er am 8. Juni 1884 als Lothario in „Mignon“. Staudigl ist im Besitze eines Bassbarytons von ungewöhnlicher Schönheit und Biegsamkeit. Seine gesangliche Schulung zeichnet sich durch höchste Gediegenheit aus; geradezu musterhaft ist seine Beherrschung

und ökonomische Verwendung des Athems. Als Bühnensänger entsprachen seiner Individualität insbesondere Partien, in denen die gemüthliche, lyrische Seite vorherrschte, während er in Partien von scharf ausgeprägter leidenschaftlicher Eigenart an innerer Kraft und Bedeutsamkeit des Ausdrucks manches schuldig blieb. Mit entzückender Weichheit und Wärme bot er als König im Lohengrin die mitleidsvollen Reden zu Elsa und das Gebet, als Pogner die Rede vom „schönen Fest Johannistag“. Zu seinen besten Partien gehörten ferner Kühleborn, Figaro in „Figaros Hochzeit“, Jakob. Man würde die künstlerische Bedeutung Staudigl's jedoch nur halb würdigen, wenn man seiner nicht auch als Lieder- und Oratorienfänger gedächte. Als solcher hat er auch nach seinem Ausscheiden aus dem hiesigen Bühnenverband in Karlsruhe Konzerte veranstaltet, welche zu dem Interessantesten und Besten gehörten, was das hiesige musikalische Leben in dieser Richtung aufzuweisen hat. Die bedeutendsten heutigen Mitglieder der Karlsruher Oper sind: Fräulein Mailhac, Frau Neuß, Frau Harlacher, Fräulein Fritsch, Fräulein Wabel, Fräulein Friedlein; die Herren Oberländer, Rosenbergs, Speigler, Plank, Harlacher, Kürner, Guggenbühler, Wehrle, Rathjens. Fräulein Mailhac wurde als Nachfolgerin von E. Rahé im Jahre 1883 an unsere Bühne engagirt. Ihren größten Reiz und ihre größte Klangkraft entfaltet die Stimme des Frä. Mailhac in der hohen Lage. Die Tonbildung und Technik der Sängerin sind nicht frei von Mängeln. Die flackernde Unruhe des Tones, die unvollkommene Beherrschung des *mezza voce*, wie auch das etwas geringe Maß von technischer Geläufigkeit beeinträchtigen ihre Leistungen in Partien wie *Altyämnestra*, *Armida*, *Fidelio*, *Donna Anna*, *Rezia*. Dagegen ist Fräulein Mailhac eine Meisterin des dramatischen Ausdrucks, eine Sängerin voll Temperament, Geist und Feuer. Ohne Frage hat auch ihre sechsjährige Thätigkeit in Karlsruhe in der oben berührten Richtung günstig auf die Sängerin eingewirkt. Und wenn eine *Marchesi* selbst an der *Donna Anna* einer *Materna* „Ton- und Vortragslücken“

entdeckt hat, so darf die Karlsruher Donna Anna sich wohl noch etwas mehr erlauben. Das eigentliche Feld des Fräulein Mailhac sind die Wagner'schen Musikdramen; in der seit den letzten Jahren auf unserer Bühne herrschenden Wagner'schen Atmosphäre hat sie sich zu einer Wagnerfängerin entwickelt, wie ihr wohl nicht viele zur Seite gestellt werden können. Ihre glänzendsten Leistungen in dieser Beziehung sind wohl die Isolde und Brünhilde. Als Isolde bewahrt Fräulein Mailhac eine Ausdauer an stimmlicher Kraft und dramatischer Leidenschaft, welche höchster Bewunderung werth ist. Die düstere Schwermuth und Todessehnsucht, der aufflammende Zorn und Trotz, der verletzende Spott und die bittere Ironie, wie der stürmische Jubel und die schwärmerische Verzückung erwideter Liebe, endlich der tödtliche Schmerz über verlorenes Erdenglück — kurz, alle Gefühls- und Stimmungsmomente der nach jeder Richtung die gewohnten Schranken überschreitenden Partie werden durch Fräulein Mailhac in hinreißender Art verdeutlicht. Eine hervorragende Gestalt ist auch ihre Brünhilde in der Walküre und in Siegfried; beide werden jedoch übertroffen durch ihre Brünhilde in der Schlußtragödie der Nibelungentrilogie. Ihr ungewöhnliches dramatisches Gestaltungstalent, ihre hinreißende Warmblütigkeit und ihre große schauspielerische Begabung treten kaum in einer andern Szene und in irgend einem andern Werke so leuchtend zu Tage, als in der gewaltigen Szene an Gibichs Hofe. Fräulein Mailhac kostet es auch keine Mühe, den von Richard Wagner an die Darstellerinnen seiner dramatischen Gestalten verlangten äußeren Vorzügen zu entsprechen; sie besitzt alle Eigenschaften, um auch in dieser Richtung ihre Isolde, Brünhilde und ein Duzend anderer Gestalten zum Gegenstande unverhohlener Bewunderung zu machen. Eine nicht minder glänzende Bühnenerrscheinung ist Frau Keuß-Belce; dabei besitzt diese Sängerin wohl die schönste Stimme, welche unsere Oper aufweist. Ihrem in der Höhe etwas widerwillig ansprechenden Sopran entquillt besonders in der mittleren Lage eine Fülle bestrickenden Wohllauts. Frau Keuß-Belce kam im Jahre 1881 als Anfängerin an unsere Bühne

und hat sich seit dieser Zeit in überraschender Weise zu einer vorzüglichen Sängerin entwickelt, obwohl auch ihr eine tadellose Beherrschung ihrer Stimme nicht nachgerühmt werden kann. Von ungemein sympathischer, bedeutender Wirkung sind vor allem ihre Margarethe, Elsa, Eva, Elisabeth, Sieglinde und der neuerdings von ihr verkörperte Adriano. Als eine zu höchster Schönheit erblühte, von tiefster Innerlichkeit beseelte jugendliche Frau zeigt sich ihre Sieglinde. Mit bestrickendem Klangzauber, reicher Tonfärbung und eindringlichen Accenten bringt sie in dem Zwiegespräch des ersten Actes alle Stadien des ergreifenden Gefühlsprozesses, von ahnungsvollem Mitleid bis zur zärtlichen Hingebung und verzehrenden Liebesglut zur Verdeutlichung. Die geschultesten weiblichen Mitglieder unserer Oper sind Frau Harlacher und Fräulein Fritsch. In Frau Harlacher, einer Schülerin der Frau Viardot-Garcia, besitzt unsere Bühne eine Künstlerin von vorzüglicher gesangstechnischer Bildung, großer Gewandtheit und Sicherheit. Ihre Stimme ist nicht warm, aber von gewinnender Frische und großer Ausgiebigkeit; ein besonderer, nicht selten für den Erfolg der Ensembles bedeutungsvoll werdender stimmlicher Vorzug der Sängerin sind ihre leicht ansprechenden, weit tragenden Töne der höchsten Lage. Ihre Hauptfolge feiert Frau Harlacher auf dem Gebiete der komischen Oper; ihr Menchen im „Freischütz,“ ihre Marie in „Czaar und Zimmermann,“ ihr Blondchen und ihre Frau Fluth sind Gestalten von charakteristischer Bestimmtheit, voll Fröhlichkeit und Schelmerei. Fräulein Sofie Fritsch wirkt seit 1885 als Koloratursängerin an unserer Bühne und hat sich während dieser Zeit die volle Gunst des hiesigen Publikums erworben. Ihre Stimme weist nur ein geringes Maß von Klangvolumen auf, berührt dagegen sehr sympathisch durch natürlichen Wohlklang und besitzt jene leichte Beweglichkeit, welche sie für das von der Künstlerin vertretene Fach besonders geeignet macht. Fräulein Fritsch hat sich bis jetzt auch die entsprechende Festigkeit und Ruhe des Tones zu erhalten gewußt, um sich des korrekten getragenen Gesanges mächtig zu erweisen. Die

Künstlerin verfügt über eine nicht gewöhnliche Koloraturfertigkeit, mag ihr auch eigentliche Bravour und blendender Glanz in dieser Richtung versagt sein. Mit großer technischer Gewandtheit, zugleich in geschmackvoller, die charakteristischen Grundzüge deutlich ausprägender Weise gibt Fräulein Fritsch Parteen wie die Rosine, Susanne, Rose Friquet, Carlo Broschi.

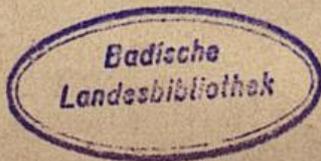
Von allen jetzigen Mitgliedern der Karlsruher Oper ist Fräulein Wabel dasjenige, welches diesem Institut am längsten seine Dienste gewidmet hat. Dieselbe trat schon vor 42 Jahren, am 1. Januar 1847, als engagirtes Mitglied auf der Karlsruher Hofbühne vor das Publikum. Sie spielte zuerst Kinderrollen, machte sodann ernste Gesangstudien und entfaltete eine reiche Thätigkeit in Oper, Schauspiel und Posse. Fräulein Wabel war in früheren Jahren eine vortreffliche Vertreterin von Parteen wie Urbain, Menchen, Blondchen, Cherubino, Jungfer Reich. Unsere Altistin ist seit September 1884 Fräulein Friedlein. Dieselbe besitzt eine kräftige, umfangreiche, aber etwas schwerfällige und schwer zu bezähmende Stimme von ausgeprägtem Altimbre. Herr Oberländer vertritt seit 1882 das Helden-tenorfach an unserer Bühne. Der Künstler kam als Anfänger nach Karlsruhe, da er vor Antritt seines hiesigen Engagements nur eine verhältnißmäßig kurze Bühnenthätigkeit in Wien und Linz absolvirt hatte. Seit jener Zeit hat sich der Künstler zwar nicht zu einem der fesselndsten und hinreißendsten, wohl aber zu einem der gewandtesten und zuverlässigsten Vertreter seines Faches emporgeschwungen. Der helle Tenor des Herrn Oberländer ist nicht frei von einer gewissen Härte, die sich gegen feinere Modulationen und reichere Tonfärbungen etwas widerstrebend erweist; einen nicht zu unterschätzenden Vorzug des Sängers bildet dagegen seine leicht ansprechende hohe Stimmlage. Die Leistungen des Herrn Oberländer sind mehr das Resultat gewissenhaften, ausdauernden Fleißes, als ursprünglicher dramatischer Begabung; dieselben fesseln und packen weniger durch warme Innerlichkeit, individuelle Eigenart, erringen dagegen die volle Achtung durch

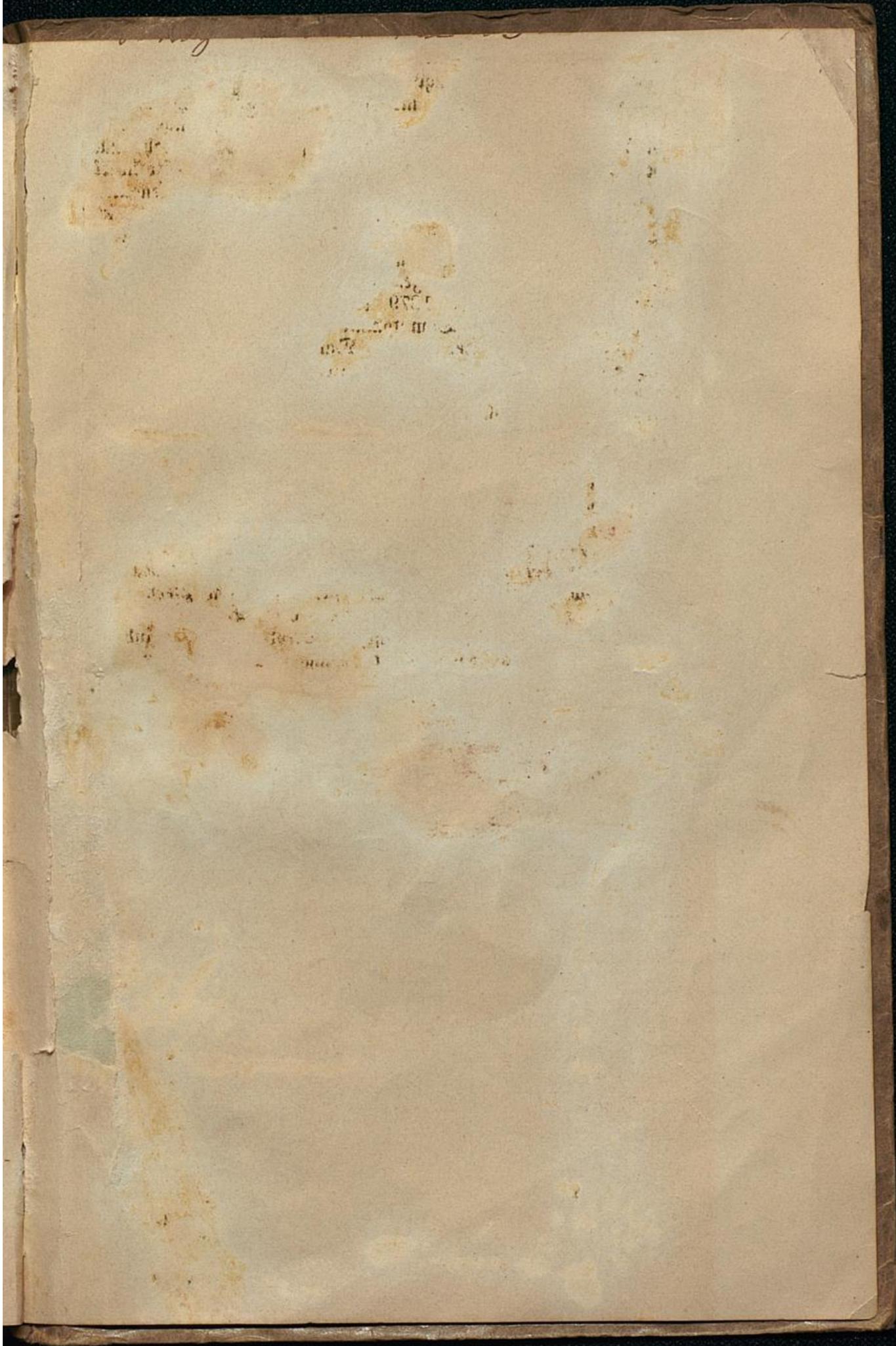
Korrektheit und sorgfame Ausarbeitung. Herr Oberländer hat sich während seiner hiesigen Bühnenthätigkeit ein ungewöhnlich großes Repertoire erworben; dasselbe umfaßt insbesondere alle Wagner'schen Tenorpartieen, so namentlich den Rienzi, Lohengrin, Walthar v. Stolzing, Tristan, Loge, Siegmund, Siegfried. Herr Rosenberg, seit 1875 Mitglied unserer Oper, vereinigt alle Vorzüge eines tüchtigen Vertreters des lyrischen Tenorfaches in sich. Seine Stimme besitzt kein ungewöhnliches Volumen, keine eigentliche Tiefe, aber Schmelz und Wärme und eine bedeutende Höhe; seine Tonbildung ist nicht frei von einer starken Beimischung von Kehlklang und strebt leicht um einige Schwebungen über die richtige Klanghöhe, aber sein Gesang zeigt ein nicht gewöhnliches Maß von technischer Fertigkeit, Geschmack und Empfindung. Der Sänger bewegt sich mit großer Sicherheit und Gewandtheit auf der Bühne und versteht sowohl einen feinen Anstand, eine ansprechende Eleganz zu wahren, als der Anforderung frischen, ungezwungenen Humors Genüge zu leisten. Die verschiedenen Vorzüge des Herrn Rosenberg treten wohl beim Chapelou, Chateauf, Georg Brown, Almaviva im Barbier von Sevilla, David am deutlichsten zu Tage. Ein Bassist ungewöhnlicher Art ist Herr Speigler. Derselbe war noch 1866 Chorsänger an der Karlsruher Oper, trat jedoch im folgenden Jahre in die Reihe der Solisten ein. Zunächst gab er kleinere Partieen, z. B. den Ambrosio im „Nachtlager“, den Eremiten im „Freischütz“, den Friedensrichter in der „weißen Dame“, den Borella in der „Stimmen“, den Richter in „Martha“. Erst nach Brulliot's Ausscheiden trat er in sein eigentliches Fach ein und vervollkommnete sich in erstaunlicher Weise. Speigler ist im Besitze einer unverwüßlichen Bassstimme von seltenem Umfang; ein besonders werthvoller Vorzug derselben liegt darin, daß sie nicht allein der größten Tonwucht, sondern auch schöner Weichheit fähig ist. Von dem außerordentlichen Umfange, welchen die Stimme des Künstlers aufweist, gibt u. a. die Partie des Pietro ein Zeugniß, in welcher der Künstler mit voller Kraft das große Es und

das eingestrichene G singt. Speigler ist eine seltene Vielseitigkeit eigen; selbst seiner Individualität im Grunde genommen weniger zusagende Bassbuffopartieen hat er sich mit großem Geschick angeeignet. Von dem reichhaltigen Repertoire Speiglers seien nur noch Sarastro, Comthur, Kaspar, Hans Stadinger, Osmin, van Bett namhaft gemacht. In Herrn Plank gewann unsere Oper einen Barytonisten mit einem ungemein reichen, kraftvollen und zugleich biegsamen Stimmmaterial und einer bedeutenden dramatischen Begabung. Eine Glanzleistung des Sängers, welche vielleicht alle anderen Darbietungen desselben überragt, ist der Wotan, den er sowohl in seiner furchtbaren Majestät, in seinem gewaltigen Unmuth und Schmerz, als in seiner Milde und Weichheit zur Verkörperung bringt. Plank hat auch schon Proben eines köstlichen Humors abgelegt. Eine lebensfrische charakteristische Gestalt, der trotz Zipperlein die behaglichste Weinfröhlichkeit eigen ist, bietet der Künstler in dem Freiherrn des Nepler'schen Trompeters. Herr Harlacher, welcher seit 1871 unserer Bühne angehört, besaß niemals glänzende Stimmittel, oder eine eigentliche Vielseitigkeit und dramatische Gestaltungskraft, ist dagegen ein Künstler mit ausgezeichnete musikalischer und gesanglicher Bildung und reicher, künstlerischer Erfahrung. In charakteristischer Beziehung scharfer ausgeprägte Gestalten, mit denen er heute noch eine gute Wirkung auszuüben vermöchte, waren der Marquis Corcy, Hortensio, Masetto, Lord Syndham. Herr B. Kürner machte am 12. Mai 1859 als Rudolph von Harras seinen ersten theatralischen Versuch auf der Karlsruher Hofbühne. Seine Stimme hat der Zeit reichlich ihren Tribut entrichtet, sein Humor ist jedoch frisch und wirkungskräftig geblieben. In köstlicher Weise versteht er feige, furchtsame, gemüthlich-fröhliche und blöde, hypernaive Charaktere in Gesang und Spiel zu verkörpern. Sein Funke Spärlich, Damian wirken allein schon durch ihre Erscheinung in höchstem Grade erheitend. Leistungen, die heute noch ihre volle Existenzberechtigung auf der Bühne haben, sind u. a. sein Beckmesser und Schwaben-

ritter Adelhof. Die Herren Guggenbühler (engagirt 1883) und Wehrle (engagirt 1888) sind auf dem Wege, sich zu tüchtigen Mitgliedern unserer Oper zu entwickeln; die beste Leistung des Ersteren war bis jetzt der Iwanow, die des Letzteren der Figaro in Figaros Hochzeit.

Aus der vorstehenden Skizze dürfte hervorgehen, daß die Karlsruher Oper auch heute noch durch Stimme, Talent und Können hervorragende Mitglieder aufweist und Kunstleistungen hervorbringt, die ihr eine der ersten Stellen unter den Bühnen Deutschlands sichern. Möge es gelingen, dieselbe auch in dem bevorstehenden weiteren Dezennium auf einem gleich hohen künstlerischen Standpunkt zu erhalten und ihre Darbietungen in dem edlen und umfassenden Sinne zu vervollkommen, wie ich dies im Anschlusse an Richard Wagners Aufsatz: „Das Wiener Hoftheater“ anzudeuten versucht habe.





Kt / 1043 / 53



1043/53

50

BLB Karlsruhe



20 03228 4 031

20 03228 4 031



