

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters

Kilian, Eugen

München [u.a.], 1905

Meine Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater.

[urn:nbn:de:bsz:31-38055](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-38055)

Meine Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater.

Ich trat am 1. Januar 1891 als dramaturgischer Sekretär in den Verband des Karlsruher Hoftheaters. Meine Stellung war im ersten Jahre meiner Tätigkeit die eines Volontärs. Vom 1. Januar 1892 ab wurde ich der Karlsruher Bühne durch einen dreijährigen Kontrakt als dramaturgischer Sekretär verpflichtet. Zu Beginn des Jahres 1895 wurde ich in derselben Eigenschaft patentmäßig angestellt.

Im Sommer 1895 wurde ich zum erstenmal zur Regie-tätigkeit herangezogen. Diese Tätigkeit erweiterte sich vom Herbst 1896 ab mit dem Rücktritt Rudolf Langes, der seit 1891 neben dem Oberregisseur Direktor Oswald Hancke als Regisseur des Schauspiels funktionierte. Am 7. Dezember 1899 erhielt ich den Titel eines Regisseurs.

Meinen Eintritt in den Verband der Karlsruher Hofbühne verdanke ich dem Entgegenkommen des damaligen Intendanten Dr. Albert Bürklin, der seit dem Herbst 1889 mit der obersten Leitung dieser Bühne betraut war. Dr. Bürklin wünschte in mir zunächst eine literarische Hilfskraft zu gewinnen. Meine Tätigkeit sollte sich in erster Linie auf die Prüfung und Sichtung der dramatischen Einläufe richten, die sich im Laufe der letzten Jahre — zum größten Teile ungeprüft — zu einer unübersehbaren Menge angehäuft hatten. Im Interesse einer gewissenhaften Ausübung dieses wichtigen Amtes ist es in der Tat für eine größere, künstlerisch geleitete Bühne heutzutage beinahe unerlässlich, daß hierfür eine besondere, eigens für diese literarische Aufgabe bestimmte Persönlichkeit vorhanden ist. Denn die Zahl der Einläufe ist bei der heutigen Ueberproduktion so ungeheuer groß, daß der oberste

Leiter und die Regisseure neben den ihnen obliegenden Arbeiten unmöglich imstande sind, einer gewissenhaften Prüfung und Sichtung der eingereichten Stücke und dem sich hieraus häufig ergebenden Briefwechsel mit den Autoren die nötige Sorgfalt zuzuwenden. Neben diesem Teile meiner Tätigkeit, womit sich in einzelnen Fällen die Einrichtung der zur Ausführung bestimmten Werke verband, sollte sich mein Wirken nach der Meinung von Dr. Bürklin darauf richten, eine Art von Vermittlung zwischen den künstlerischen Intentionen der Generaldirektion und dem theaterbesuchenden Publikum herzustellen; d. h. es sollten bei literarisch wertvollen künstlerischen Unternehmungen des Hoftheaters einführende Aufsätze literarhistorischen und dramaturgischen Charakters in der Presse erscheinen, durch die das Publikum auf das Verständnis der betreffenden Werke vorbereitet und über die besondern Intentionen der Generaldirektion unterrichtet werden sollte. Diese Einrichtung hat sich in vielen Fällen als sehr nützlich und fruchtbringend bewährt.

Meine Wirksamkeit war in den ersten Jahren meiner Tätigkeit sehr beschränkt. Auf das Wichtigste, die künstlerische Gestaltung der Vorstellungen, vermochte ich, abgesehen von gelegentlichen Einwirkungen privater Art auf diesen oder jenen Darsteller, keinen merkwürdigen Einfluss auszuüben, da ich mit der Regieführung offiziell nichts zu tun hatte.

Dagegen wurde mir es möglich, dank dem Vertrauen, das mir der Intendant des Hoftheaters entgegenbrachte, auf den Ausbau des Repertoires und in einzelnen Fällen auch auf die literarisch-dramaturgische Gestaltung einiger klassischer Stücke Einfluss zu gewinnen. So vermochte ich es durchzusetzen, daß *Egmont*, der bis dahin in einer sinnwidrigen Zusammenlegung einzelner Szenen, die zudem zu Beethovens Musik nicht paßte, gegeben worden war, zum erstenmal nach der unveränderten Szenenfolge des Originals erschien. Shakespeares *Was ihr wollt*, dessen Aufführung seit 1877 die in einigen Punkten sehr gewaltsame und wenig glückliche Bearbeitung von Puttitz zugrunde gelegen hatte, wurde einer neuen Einrichtung unterzogen, die das unveränderte Original nur mit einigen kleinen szenischen Verschiebungen in seine Rechte setzte. *König Heinrich V.* und *König Heinrich VI.* wurden gelegentlich einer erstmaligen zu-

sammenhängenden Aufführung der Königsdramen neu von mir für die Bühne bearbeitet. Für Macbeth, dessen Text in der Bühnenbearbeitung von Eduard Devrient noch allzuviel die Schillersche Uebersetzung benutzte, wurde das Original nach der revidierten Uebersetzung von Dorothea Tieck zum erstenmal hergestellt. Anstelle der den heutigen Ansprüchen nicht mehr genügenden Bearbeitung der Kleistschen Hermannsschlacht von Seodor Wehl, nach der das Stück 1805 unter Devrient zum erstenmal in Karlsruhe gespielt worden war, trat eine neue Einrichtung, die sich nur durch einige Kürzungen von der Fassung des Originalen unterschied.

Einen Einfluß auf die Gestaltung des Repertoires zu gewinnen, war mir um so leichter, als zwischen Dr. Bürklin und mir — neben mannigfachen unvermeidlichen Differenzen im einzelnen — in der Hauptsache und in den wichtigsten Grundsätzen der Repertoirebildung eine wohlthuende Uebereinstimmung der künstlerischen Anschauung herrschte. Ich theilte die Ansicht von Dr. Bürklin, daß der Spielplan eines Hoftheaters in erster Linie in einer umfassenden und systematischen Pflege des gesamten klassischen Repertoires seine eiserne Grundlage haben muß; daß in zweiter Linie einer künstlerisch geleiteten Bühne, die auf der Höhe ihrer Zeit zu stehen sucht und mit allen Regungen des Zeitgeistes Sühnung behalten will, die unumstößliche Pflicht obliegt, das Publikum mit allen wichtigen Erscheinungen der modernen Produktion bekannt zu machen, soweit diese durch ein ernstes künstlerisches Wollen und einigermaßen durch ein dementsprechendes Können Anspruch auf Beachtung erheben können. Auch darin war ich mir der Uebereinstimmung mit den Intentionen des Intendanten bewußt, daß ich es für die Pflicht einer vornehm geleiteten Bühne hielt, eine möglichst große Selbständigkeit in der Repertoiregestaltung anzustreben und sich, soweit als möglich, unabhängig zu machen von dem verderblichen Berliner Einfluß und der blinden Nachahmung des durch die Berliner Kassenstücke gegebenen Vorbilds. Unbekannten jungen Talenten die Bahn auf das Theater zu ebnen und in der Bildung des Repertoires neue, selbständige Wege einzuschlagen, ist eine der edelsten und vornehmsten Aufgaben einer zielbewußten künstlerischen Bühnenleitung.

Das Klassische Repertoire der Karlsruher Bühne, das beim Amtsantritt Dr. Bürklins durch alle gangbaren Stücke Shakespeares, Lessings, Schillers und Goethes vertreten war, zeigte nach einer Seite eine sehr empfindliche Lücke: nach der Seite der Grillparzerschen Dramen. Der große österreichische Dichter war in der ganzen Zeit der Devrientschen Direktionsführung (1852—1870) nur mit zwei Stücken, Sappho und der fragmentarischen Medea, die in achtzehn Jahren zusammen fünf Aufführungen erlebt hatten, auf dem Spielplan der Karlsruher Bühne vertreten gewesen. Etwas besser gestaltete sich das Grillparzer-Repertoire unter Putliz (1873—1889), wo Des Meeres und der Liebe Wellen, Esther und Weh dem der Lügt hinzutraten. Aber erst in der Ära Bürklin begann eine systematische Pflege Grillparzers; es erschienen König Ottokars Glück und Ende, Die Vlies-Trilogie in zusammenhängender Darstellung, Der Traum ein Leben, Die Jüdin von Toledo und die seit dem Jahr 1849 nicht mehr gegebene Uhnfrau. Die früher schon gespielten Stücke des Dichters wurden in neuen Einstudierungen dem Spielplan wieder einverleibt. Kleist kam neben seinen vier Hauptwerken, dem Râthchen, dem Zerbrochenen Krug, der Hermannsschlacht und dem Prinzen von Homburg mit seinem genialen dramatischen Erstling, der Familie Schroffenstein — einem künstlerisch in jeder Beziehung geglückten dramaturgischen Versuche — zum Wort. Von Shakespeare wurde unter Bürklin zum erstenmal der zusammenhängende Cyklus der Königsdramen (1895) auf die Karlsruher Bühne gebracht; die beiden Teile von König Heinrich IV., die in den vorangehenden Jahrzehnten nur in der von Devrient vorgenommenen Zusammenziehung zu einem Abend gegeben worden waren, erschienen unter Hantkes Leitung zum erstenmal getrennt, in der Fassung des Originals; König Heinrich V. und König Heinrich VI., dieser auf der Grundlage von Oechelhäusers trefflicher Bearbeitung zu einem Abend eingerichtet, wurden überhaupt zum erstenmal in Karlsruhe aufgeführt. Außerdem erschienen von Shakespeare neben den überall gangbaren Repertoirestücken: Cymbelin in der Bühnenbearbeitung von Vulthaupt, ferner Was ihr wollt, Wie es euch

gefällt, Der Widerspenstigen Zähmung, Antonius und Kleopatra, Der Sturm, Maß für Maß und Das Wintermärchen in neuen Einrichtungen aus meiner Hand, die zum großen Teil das Original mit möglichst geringen Aenderungen in seine Rechte setzten. Auch Molière, der unter Devrient und Putliz sehr stiefmütterlich behandelt worden war — neben dem Geizigen und Tartüffe war nur vorübergehend einmal (1871) der Arzt wider Willen aufgetaucht — durfte, zum Teil getragen durch die neuen Uebersetzungen von Ludwig Sulda, eine neue Renaissance auf der Karlsruher Bühne feiern. Er kam außer in den bis dahin gegebenen beiden Hauptwerken, mit dem Eingebildeten Kranken, den Gelehrten Frauen, der Männerschule und der Frauenschule, mit George Dandin und dem Arzt wider Willen zum Wort.

Von den Vertretern der sogenannten nachklassischen Literatur erschien Hebbel, der dem Karlsruher Theaterpublikum unter Devrient und Putliz nur durch die Vorführung eines Fragmentes, der beiden ersten Teile der Nibelungen bekannt gewesen war, mit Maria Magdalene, Judith und Agnes Bernauer im Spielplan, Otto Ludwig wurde durch Auführungen der Makkabäer und des Erbsörsters gefeiert, Grabbe erschien zum erstenmal auf dem Karlsruher Theater mit Don Juan und Saust, Immermann mit dem schon von Devrient und Putliz gepflegten Andreas Hofen, Franz Nissel mit seinem prächtigen, noch lange nicht genug gewürdigten historischen Lustspiel Ein Nachtlager Corvins, Heinrich Kruse mit seiner kraftvollen, von Laube mit Recht außerordentlich hoch geschätzten Gräfin, Bauernfeld mit seinem sehr mit Unrecht vergessenen Fortunat, Paul Heyse neben verschiedenen andern Werken mit einem seiner besten Bühnensstücke: dem von den Theatern völlig vernachlässigten Grafen Königsmark.

Anzengruber, Oesterreichs größter Dichter neben Raimund und Grillparzer, der in Karlsruhe bis dahin ein Fremdling gewesen war, kam mit dem G'wissenswurm und weiter mit Heimg'funden und dem Meineidbauer zum erstenmal zum Wort. Die große neue Welt, die sich der deutschen Bühne

durch Henrik Ibsens gewaltige Kunst zu erschließen begonnen hatte, trat dem Karlsruher Publikum, nachdem unter Putzig nur die Stützen der Gesellschaft gegeben worden waren, wenigstens in einigen ihrer bedeutendsten Schöpfungen: dem Puppenheim, dem Volksfeind, John Gabriel Borkman, Rosmersholm und der Frau vom Meere zum erstenmal in blendender Helle vor Augen.

Was im übrigen die moderne Dichtung betrifft, so war ich unablässig bemüht, alle bedeutenden und ernst zu nehmenden Vertreter des modernen Schaffens, wenigstens in ihren wichtigsten Produkten, auf der Karlsruher Bühne zum Wort zu bringen. Wenn mir dies nicht immer in dem Maße gelang, wie ich es für eine ihrer Kulturaufgabe sich bewusste Kunstbühne notwendig hielt, so lag die Schuld nicht an mir. Ein Hoftheater arbeitet in dieser Beziehung, wenn es nicht unter so glänzenden Ausnahmehedingungen steht, wie beispielsweise die Stuttgarter Hofbühne, unter sehr erschwerten Verhältnissen. Auch in Karlsruhe waren die Verhältnisse in dieser Hinsicht nicht leicht. Während die prickelnden Pikanterien von Sardous Cyprienne, während das scheinbar harmlose, in der Tat aber schlüpfrig-lüsterne Getändel mit erotischen Problemen in Suldas Zwillingsschwester, während die heikeln und stellenweise widerwärtigen Vorgänge in Sudermanns Johannisfeuer unbeanstandet passieren durften, während auf musikalischem Gebiete Dinge gesungen werden konnten, die auf dem Gebiete des Schauspiels die höchste Entrüstung hervorgerufen hätten, während sich hier und in zahlreichen andern Fällen niemals eine Stimme des Protestes erhob: war und blieb es schlechterdings unmöglich, ein so gewaltiges und monumentales Kunstwerk wie Tolstois Macht der Finsternis, eine so tiefernste, von der erhabensten christlichen Ethik durchdrungene Dichtung wie Gorkis Nachtsyl — Werke, für die ich wie für manche andre vergeblich meinen schwachen Einfluß einzusetzen suchte — auf der Karlsruher Bühne zu Gehör zu bringen. Auch meine Bemühungen, einen Dichter wie Otto Erich Hartleben, der dem Karlsruher Hoftheater bis zum heutigen Tage ein Fremdling geblieben ist, mit seinen köstlichen kleinen Satiren zum Worte gelangen zu lassen, blieben erfolglos.

Um so mehr war es rühmend hervorzuheben, daß sich die Generaldirektion, trotz der Konflikte, die ihr da und dort wohl drohten, im allgemeinen nicht beirren ließ und manche Unternehmungen ins Leben rief, die für die besondern Karlsruher Verhältnisse immerhin als ein kühnes Wagnis gelten konnten. Doch darf ich es nicht verschweigen, daß nach meiner Ansicht auf diesem Gebiete vielfach weit mehr hätte geschehen können, ohne daß die Gefahr unlösbarer Konflikte heraufbeschworen worden wäre. Ich kann dem Karlsruher Hoftheater den Vorwurf nicht ersparen, daß es sich nach dieser Seite mancher Unterlassungsfünde schuldig gemacht hat.

Keine Bühne der Welt ist in der glücklichen Lage, einzig und ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten zu arbeiten. Auch die best dotierte und idealst geleitete Bühne sieht sich genötigt, dem Geschmack des großen Publikums, das allem Ernstem und wirklich Künstlerischen im allgemeinen mehr feindselig als freundlich gegenübersteht, durch die Berücksichtigung des Mittulgutes und der leichten und seichten Unterhaltungsware gewisse Konzessionen zu machen. Abgesehen von der Rücksicht auf die Kasse, die nirgends völlig zu umgehen ist, erscheint es auch vom künstlerischen Gesichtspunkt aus als wünschenswert, daß die ernstesten und bedeutendsten Unternehmungen des Schauspiels nicht zur Werkeltagsarbeit werden, daß ihnen vielmehr durch das leichte Genre, das auch für den Schauspieler nicht zu entbehren ist, eine wirksame Solie gegeben und eine gewisse Feiertagsstimmung gewahrt werde. „Ein Repertoire ohne Mittelgut wäre eine ununterbrochene Reihe von aufregenden Feier- und Festtagen“ (Holtei). In der Auswahl dieser Stücke aber, in dem Umfang, der der leichten, der bloßen oberflächlichen Unterhaltung dienenden Literaturgattung in dem Gesamtrepertoire einzuräumen ist, wird sich der gute Geschmack des Bühnenleiters offenbaren. Er wird sich bewußt bleiben, daß es nicht die Pflicht einer vornehm geführten Hofbühne ist, in erster Linie Geld zu verdienen, sondern daß sie vor allem die verantwortungsvolle Aufgabe zu erfüllen hat, erziehend und bildend auf den Geschmack und das künstlerische Anschauungsvermögen des Publikums zu wirken.

Es bleibt ein besonderer Ruhm der Karlsruher Bühne in der Aera Bürklin, daß sie, ihrer Pflicht in dieser Beziehung sich

bewußt, im Vergleich zu andern Theatern im allgemeinen eine vornehme Zurückhaltung gegenüber der bloß kassenfüllenden Tagesware geübt hat. Vor allem wurde nicht, wie es anderwärts fast ausnahmslos zu geschehen pflegt, jeder sogenannte Berliner Schlager blind und kritiklos von der Karlsruher Bühne übernommen. Man suchte sich auch hierin eine gewisse Selbstständigkeit zu wahren und unter dem Schlechten wenigstens nur das weniger Schlechte dem Publikum aufzutischen. Man widerstand sehr häufig der Versuchung, die mit einem auf zahlreichen Bühnen erprobten, goldverheißenden Schlager an den Kassenwart herantrat, weil man sich sagen mußte, daß das künstlerische Niveau des betreffenden Stücks den Ansprüchen eines ernstgeleiteten Kunstinstituts nicht genüge. Ich rechne es der Intendanz von Dr. Bürklin zur besondern Ehre an, daß ein Werk wie Meyer-Sörsters *Alt-Heidelberg*, das jeden alten Heidelberger Studenten wie ein grober Hohn auf den Geist des Heidelberger Studentenlebens berühren muß, von dem Karlsruher Hoftheater ausgeschlossen blieb, trotz der goldnen Berge, die dieses trefflichere Jugstück auch hier für die Kasse versprochen hätte. Diesem Fall ließen sich manche andre zur Seite stellen, wo sich das Karlsruher Hoftheater Verdienste erworben hat, die, wenn sie gleich nicht zu seinen positiven Verdiensten zählen, in ihrer Bedeutung deshalb nicht zu unterschätzen sind.

In der vornehmen Zurückhaltung, die das Karlsruher Theater gegenüber der Tagesware, insbesondere gegenüber den für die Provinzbühnen maßgebenden Berliner Erfolgen zu bewahren suchte, liegt neben dem ausgesprochen literarischen Zuge der Repertoirebildung eines der bezeichnendsten Merkmale der Ära Bürklin.

Einen größeren Einfluß auf den künstlerischen Gang der Dinge am Karlsruher Hoftheater vermochte ich erst zu gewinnen, als sich mir vom Mai 1895 ab — einem längstgehegten Wunsche von mir entsprechend — zum erstenmal die Gelegenheit bot, mich in den Aufgaben der Regieführung zu versuchen. Da damals neben Oswald Hancke noch Rudolf Lange, der Nestor der Karlsruher Künstlerschar, der unvergeßliche Charakterspieler und der unvergleichliche Humorist aus den Zeiten von Devrient und Putlig, in der Schauspielregie tätig war, fiel mir zunächst

nur ein sehr bescheidener Anteil an den Aufgaben der Inszenierung zu. Erst als Lange sich im Herbst 1896 aus gesundheitlichen Rücksichten genötigt sah, seine Tätigkeit aufzugeben, begann sich der Umfang meines Wirkens als Regisseur allmählich zu erweitern.

Trotzdem wäre es eine irriqe Annahme, daß meine Stellung auch in den folgenden Jahren ein sehr selbständiges künstlerisches Wirken gestattete oder daß es mir möglich gewesen wäre, meine Intentionen für das Gesamtinstitut in umfangreicherem Maße zu verwirklichen. Ich bekleidete nominell während der ganzen Zeit meines Karlsruher Wirkens nur die Stellung eines zweiten Regisseurs. Von einer dramaturgischen Tätigkeit im Großen, die sich etwa auf das ganze Gebiet des Schauspiels erstreckt hätte, konnte für mich — schon mit Rücksicht auf die besondern Personalverhältnisse der Karlsruher Bühne — keine Rede sein. Ich trug vom Beginn meiner Regietätigkeit an eine künstlerische Verantwortung im wesentlichen nur für diejenigen Vorstellungen, deren Inszenierung in meinen Händen lag und in denen ich offiziell als Leiter der Aufführung auf dem Theaterzettel zeichnete. Diese Vorstellungen bildeten nur einen relativ geringen Teil der Gesamtheit der Aufführungen. Denn neben mir funktionierte als Oberregisseur Direktor Oswald Hancke, der unter Putliz seit 1880 der einzige Schauspielregisseur gewesen war und in dessen Händen auch jetzt noch der größte Teil des gesamten klassischen Repertoires und abgesehen von den Produkten der ausgesprochen modernen Literatur, die meistens mir zufielen, ein beträchtlicher Teil aller Neuigkeiten und Neueinstudierungen lag. Erst im Lauf der Jahre ging auch ein Teil des stehenden klassischen Repertoires in meine Hände über.

Bei aller Beschränktheit, an die mein Wirken demgemäß gebunden war und die mir eine volle Entfaltung meiner Kräfte nie gestattete, genoß ich unter der Intendanz von Dr. Bürklin einen großen und in vollem Maße jeder Zeit von mir gewürdigten Vorzug: ich hatte in meiner Regietätigkeit — von einigen vereinzelt Ausnahmen abgesehen — stets nur solche Stücke zu inszenieren, die ich selbst zur Aufführung vorgeschlagen hatte und die deshalb meinen eignen künstlerischen Intentionen ent-

prachen. Aus der Liste der Stücke, die ich im Lauf der Jahre inszenierte, ergibt sich demgemäß — wenigstens in den Grundzügen — ein ungefähres Bild dessen, was ich für das Repertoire des Karlsruher Hoftheaters erstrebte. Die Zusammenstellung dieser Stücke ist vielleicht auch geeignet, mich von einem Vorwurf freizusprechen, der in Karlsruhe vielfach wohl gegen mich erhoben wurde: dem einer in einer bestimmten „Richtung“ befangenen Einseitigkeit.

Ich inszenierte von 1895 bis 1904:

Spielzeit 1894—95.

Shakespeare, *Wie es euch gefällt*.

1895—96.

Greif, *Francesca da Rimini*.

Kruse, *Standhafte Liebe*.

1896—97.

Ibsen, *Der Volksfeind*.

Schiller, *Kabale und Liebe*.

Schönthan und Koppel-Elfeld, *Die goldne Eva*.

Sudermann, *Morituri*.

Blumenthal, *Abu Seid*.

Sulda, *Der Sohn des Kalifen*.

Lindau, *Der Abend*.

1897—98.

v. d. Pfordten, *Michelangelo* (Uraufführung).

Shakespeare, *Der Widerspenstigen Zähmung*.

Benedix, *Kelegirte Studenten*.

Kruse, *Die Gräfin*.

Sulda, *Jugendfreunde*.

Kaimund, *Die gefesselte Phantasie*.

Ibsen, *John Gabriel Borkman*.

Shakespeare, *Antonius und Kleopatra*.

Schnigler, *Liebelei*.

Langmann, *Bartel Turaser*.

1898—99.

Ganghofer, *Meerleuchten*.

Grillparzer, *Esther*.

Sudermann, *Die Schmetterlingschlacht*.

Ebner-Eschenbach, Am Ende.
Bernstein, Mein neuer Hut.
Grillparzer, Des Meeres und der Liebe Wellen.
Wolters und Gjellerup, Die törichte Liebe.
Shakespeare, Der Sturm.
Hauptmann, Fuhrmann Henschel.

1899—1900.

Dreyer, Unter blonden Bestien.
Sühring-Bardey, Der gute Ton (Uraufführung).
Dreyer, Hans.
Ibsen, Nora.
Sardou, Cyprienne.
Lindau, Der Herr im Hause.
Heyse, Graf Königsmark.
Goethe, Götz von Berlichingen.
Hauptmann, Der Biberpelz.
Heyse, Ehrensulden.
Sulda, Die Fede.
Dreyer, Liebesträume.
Birch-Pfeiffer, Die Grille. (Zum 100. Geburtstag der Birch.)

1900—01.

Molière, Die Schule der Ehemänner.
Molière, Die Schule der Frauen.
Shakespeare, Was ihr wollt.
Grillparzer, Die Jüdin von Toledo.
Widmann, Lysanders Mädchen.
Solberg, Der geschwätzige Barbier.
Ibsen, Rosmersholm.

1901—02.

Skowronnek, Die goldene Brücke.
Wach, Ein Sonnenstrahl (Uraufführung).
Wolters, Kinderkrankheiten.
Grabbe, Don Juan und Faust. (Zum 100. Geburtstag
des Dichters.)
Bauernfeld, Fortunat.
Sudermann, Es lebe das Leben.
Ibsen, Die Frau vom Meere.

1902—05.

Tirso de Molina=Adler, Don Gil.
Wilbrandt, Der Meister von Palmyra.
Kleist, Die Familie Schroffenstein.
Maeterlinck, Monna Vanna.
Björnson, Ein Gallisement.
Schiller, Don Karlos.
Zauptmann, Der arme Heinrich.
Kleist, Das Käthchen von Heilbronn.
Maeterlinck, Der Eindringling.
Schnitzler, Die letzten Masken.
Mirbeau, Der Dieb.

1903—04.

Pferhofer, Die Diplomatin.
Shakespeare, Maß für Maß.
Grillparzer, Die Ahnfrau.
Bartels, Die schiefmäulige Alnuth (Uraufführung).
Goethe, Egmont.
Weigand, Tessa (Uraufführung).
Shakespeare, Das Wintermärchen.
Molière, George Dandin.
Molière, Der Arzt wider Willen.
Raimund, Der Verschwender.
delle Grazie, Sphinx.

Bei der Aufführung der in dieser Liste genannten klassischen Stücke, insbesondere der Shakespeareschen Dramen, war das Prinzip maßgebend, die bisher gebräuchlichen, zum großen Teil veralterten Bearbeitungen zu beseitigen und in durchweg neuen Einrichtungen, die in der szenischen Anordnung und der Behandlung des Textes den Anforderungen der Zeit genügten, soweit als irgend möglich eine treue Wiedergabe des Originales zu bieten. So konnte namentlich Antonius und Kleopatra und Das Wintermärchen und noch mehr Maß für Maß in neuen, von den bisher üblichen Bühnenbearbeitungen abweichenden Fassungen gegeben werden und bei dem letztgenannten Stücke durch Beseitigung aller verkehrten Prüderierücksichten zum erstenmal auf der deutschen Bühne der unverfälschte Shake-

speare zum Wort kommen. Auch bei den deutschen Klassikern wurde an dem Grundsatz festgehalten, alles, was sich durch eine verkehrte Bühnentradition, durch Schablone und gedankenlosen Schlendrian in den Aufführungen der klassischen Dramen im Lauf der Zeiten eingemischt hatte, erbarmungslos zu beseitigen. So wurde für Götz von Berlichingen, unter völliger Preisgabe der Goetheschen Theaterbearbeitung, die alte Originalfassung von 1775 seit den Tagen Schreyvogels (1850) zum erstenmal wieder in ihre Rechte gesetzt. Auch für den auf dem Theater durch Gedankenlosigkeit oder aber durch törichte Experimente grausam mißhandelten Don Karlos wurde eine neue Bühnenfassung geschaffen, die sich die Aufgabe setzte, durch Herstellung der sonst gestrichenen Szenen eine klare und lückenlose Entwicklung der Handlung zu geben und vor allem diejenigen Teile des Gedichtes, in denen der politische und kirchliche Zeithintergrund in charakteristischer Weise zur Anschauung kommt, möglichst unverkürzt für die Bühne zu erhalten. Für die Aufführung der Ahnfrau wurde zum erstenmal das für die ursprünglichen Absichten des Dichters sehr wichtige Originalmanuskript der Tragödie herangezogen. Dem Verschwender wurden durch Einführung des Kostüms seiner Entstehungszeit, durch Revision des Textes nach Rainunds Originalmanuskript und durch Beseitigung aller ungehörigen Extempores und musikalischen Einlagen die Rücksichten zuteil, die der Aufführung eines klassischen Kunstwerks geziemen.

Auf ein näheres Eingehen auf den literarisch-dramaturgischen Teil meiner Karlsruher Tätigkeit muß ich an dieser Stelle verzichten und kann dies umsomehr, als ein großer Teil meiner Bühneneinrichtungen im Buchhandel der Öffentlichkeit zugänglich ist, und ich überdies die Absicht hege, in einem besondern Buch ausführliche Rechenschaft über mein Wirken am Karlsruher Hoftheater abzulegen.

Für die äußere Inszenierung und Ausstattung der klassischen Dramen standen einer Mittelbühne wie dem Karlsruher Hoftheater, das ein ständig wechselndes Repertoire zu bieten hat und von einem Stück nur relativ wenige Wiederholungen in einer Spielzeit zu bringen vermag, nur beschränkte Mittel zur Verfügung. An einen Glanz der äußern Ausstattung, wie ihn

die modernen Großstadtbühnen in einem immer mehr überhand nehmenden Streben nach sogenannter Echtheit und Naturtreue heutzutage zu bieten pflegen, konnte in Karlsruhe natürlicherweise nicht gedacht werden. Mit dem Zwang der äußern Verhältnisse verband sich meine feste Ueberzeugung, daß das Schauspiel sich durch die teilweise geradezu ins Unsinnige wachsende Ausstattungssucht, durch den völlig verkehrten Naturalismus der Ausstattung auf einem falschen Wege befindet und der Gefahr einer immer größeren Veräußerlichung entgegengeht. Dies bestimmte mich, bei der Inszenierung des klassischen Stücks, insbesondere des Shakespeareschen Dramas, eine gewisse stilisierende Einfachheit der dekorativen Ausstattung anzustreben, ohne dabei der Gefahr einer puritanischen Nüchternheit anheimzufallen. Auch bei einer einfachen szenischen Ausstattung kann das, worauf die moderne Regie mit Recht den größten Wert legt: die Herausarbeitung des dichterischen Stimmungsmomentes im klassischen Drama, zu seinem Rechte kommen. Vor allem aber mußte die Frage der szenischen Ausstattung zurücktreten hinter die wichtigere Frage rascher Verwandlungen; nur eine maßvolle Oekonomie der dekorativen Ausstattung schuf die Möglichkeit zu durchgehender Anwendung offener Verwandlungen bei verdunkelter Bühne — der einzigen Einrichtung, die da, wo keine Drehbühne zur Verfügung steht, der Aufführung eines verwandlungsreichen Shakespeareschen Dramas eine gewisse Einheit gibt und der Akteinteilung zu ihrem unentbehrlichen Rechte verhilft.

Den wichtigsten und schwersten Teil meiner Regietätigkeit erkannte ich in der schauspielerischen Gestaltung der Vorstellungen, in deren künstlerischer Durcharbeitung zu einem harmonischen Ensemble. Mit dem Ausbau eines guten und systematischen, auf der Höhe der Zeit stehenden Repertoires hat eine Bühnenleitung erst einen relativ kleinen Teil ihrer Aufgabe gelöst. Weit wichtiger als das Was in der theatralischen Kunst ist das Wie. Die ungenügende Wiedergabe eines wertvollen dramatischen Werkes, die von dem Geiste der Dichtung keinen Hauch verspürt, wirkt um so verstimmender, je größer der Abstand zwischen dem Gedichte und seiner Darstellung ist, und steht in ihrem Gesamtwert und ihrer Wirkung bedeutend zurück hinter der vollendeten, von einheitlichem Geiste getragenen und bis in alle Einzelheiten

harmonisch ausgearbeiteten Wiedergabe eines minderwertigen Stücks.

Es handelte sich darum, der Karlsruher Bühne wiederzugeben, was ihr — wenigstens für das Drama hohen Stiles und das klassische Schauspiel — seit den Zeiten Eduard Devrients mehr oder minder verloren gegangen war: ein Ensemble im künstlerischen Sinne des Worts. Ich sage ausdrücklich: im künstlerischen Sinne des Worts; denn mit keinem Begriff wird ein größerer Mißbrauch getrieben als mit dem des Ensembles. Die landläufige Kritik pflegt das gute Ensemble zu rühmen, wenn alles in der Vorstellung klappert, wenn keiner stecken bleibt, wenn in den Volksszenen tüchtig gelärmt wird und Blitz und Donner auf das Stichwort ihre Schuldigkeit tun. Eine Vorstellung kann in dieser Beziehung tadellos sein und trotzdem in ihrem künstlerischen Ensemble auf der denkbar niedersten Stufe stehen.

Die Kunst eines harmonischen Zusammenspiels im hohen Drama, die Eduard Devrients Wirken dem Karlsruher Schauspiel gegeben hatte, war dieser Bühne — eine Entwicklung, die bekanntlich ziemlich rasch vor sich geht, wenn der leitende Geist am Regietische fehlt — im Lauf der Jahre verloren gegangen. Wohl hatten sich die Devrientschen Traditionen auch nach dem Rücktritt des alten Komödiantenmeisters, soweit diese Traditionen in dem Stamm einer großen Zahl vortrefflicher, in Devrients Schule herangewachsener Künstler verkörpert waren, noch eine Zeit lang auf der Karlsruher Bühne lebendig erhalten. Das Schauspiel verfügte damals über eine große Reihe tüchtiger, teilweise ganz hervorragender Kräfte, mit denen namentlich auf dem Gebiete des Lustspiels Ausgezeichnetes geleistet werden konnte. Neben einigen allerersten Talenten — Rudolf Lange, Johanna Lange-Scherzer, Oskar Höcker, die damals in der Blüte ihres bedeutenden Könnens standen — wirkten in Heinrich Schneider, Eduard Nebe, Wilhelm Grösser, Ludwig Morgenweg, Luise Könnenkamp, Amalie Baldenecker, Ida Grösser, Luise Schönfeld u. a. eine Reihe höchst verwendbarer, teilweise ausgezeichneten Künstler, in denen sich die Traditionen der von Devrient gepflegten Spielweise erhielten. Mit dem allmählichen Zutritt zahlreicher neuer Elemente indessen begannen sich die

Linien des Devrientschen Kunststils langsam zu verwischen, und das erste Gesetz, das dieser verlangte, selbstlose Unterordnung unter die Gesamtheit, geriet mehr und mehr in Vergessenheit. Schon zu Ende der siebziger Jahre spielten Willkür, Mangel an gutem Geschmack, selbstherrliches Hervortreten des einzelnen, Neigung zu Hanswurstiaden und Effekthaschereien, die nur dem Beifall der Galerien Rechnung trugen, eine sehr bedenkliche Rolle in dem Ensemble des Schauspiels und zeigten deutlich den Mangel einer zielbewußten und künstlerisch arbeitenden Regie an der Karlsruher Bühne.

Albert Gutman, der mittlerweile heimgegangene langjährige und vortreffliche damalige Kunstkritiker der Badischen Landeszeitung, schrieb in einer Gesamtübersicht über die Leistungen des Karlsruher Hoftheaters im Jahr 1879, in sehr charakteristischer Weise: „Unsere Hofbühne hat eine Zeit lang noch an einer herkömmlichen Ueberlieferung gezehrt; die alten, streng geschulten Mitglieder hielten an einem System der Spielweise, an der Achtung vor der Gesamtgestaltung fest, die jüngeren fügten sich anfangs fast unbewußt in das Ganze ein, bewältigt von der Gesamtheit. Wie das alte Stückfaß Wein auch mit jüngeren Jahrgängen aufgefüllt, doch seinen Charakter behält, so erging es auch den Vorstellungen. Dies hört mit der Zeit auf, hat bereits aufgehört. Jetzt ist es anders geworden, jetzt geht es republikanisch zu, jeder spielt auf eigene Faust, mag der Nachbar sehen, wie er zurecht kommt, mag es zum Ganzen passen oder nicht, wenn nur der Jubel von oben das Haus belohnt. So entstehen die geschmacklosen Spaßmachereien, die Hanswurstiaden von Bartholo und Basilio, die Uebertreibungen und Verunedelungen von Bolz und Gratiano, welche selbst halbamtliche Blätter zu verwarnen für notwendig fanden. Wenn diejenigen es gewähren lassen, welche es ein Wort Kosten würde, solche Auswüchse zu verhüten, so muß man eben annehmen, daß sie den Schauspielern gönnen, auf diese geräuschvolle Weise sich vor dem verständigeren Teile des Publikums in Mißachtung zu bringen, allerdings auf die Gefahr hin, daß auch die ganze Kunstanstalt an Können und Ansehen geschädigt und in den Rang der kleineren Stadttheater herabgedrückt wird. Wenn eine solche lediglich verhindernde, abwehrende Tätigkeit

fehlt, so darf es nicht wundernehmen, daß eine künstlerische, fördernde, bildende, erziehende vollständig mangelt. Es ist das eine Lücke, welche bei einem Theater, das eine Kunstanstalt sein will und soll, nicht offen gelassen werden sollte. Künstlerische, dramatische Gebilde, welche durch Zusammenwirken einer Menge von Kräften entstehen sollen, fügen sich nicht von selbst zu einem Ganzen. Sie bedürfen des einheitlichen, schaffenden, leitenden Gedankens. Eine Regie für Statisten und leblose Gegenstände genügt hier nicht. Die Kritik übt ein peinliches Amt, wenn sie nachträglich vor der Oeffentlichkeit rügen muß, was vorher auf der Probe versäumt worden ist.“

Ich habe Gutmans kritische Ausführungen an diese Stelle gesetzt, da sie keineswegs bloß für das Jahr 1879 gelten, vielmehr für die ganzen Jahrzehnte, die auf Devrients Rücktritt folgten, typische Bedeutung haben. Sie berühren Mißstände, die mit dem Verschwinden der Devrientschen Tradition — ungeachtet der vornehmen literarischen Tradition, die sich unter dem liebenswürdigen und feinsinnigen Dichter Gustav zu Putliz erhielt — stagnant am Karlsruher Hoftheater geworden waren.

Hier war vor allem Wandel zu schaffen, als mir der Eintritt in die Regietätigkeit gestattete, einen Einfluß auf die künstlerische Gestaltung der Vorstellungen zu gewinnen. Man konnte sich der Tatsache nicht verschließen, daß das Personal des Karlsruher Schauspiels in der Aera Bürklin hinter dem Personal, über das Devrient und Putliz seiner Zeit verfügt hatten, in mancher Beziehung zurückstand. Talente allerersten Ranges, wie das Theater sie in Lange, dessen Gattin und Oskar Höcker besessen hatte, waren zum Teil nicht mehr vorhanden, zum Teil gingen sie — wie es bei Lange der Fall war, der nur mehr in den ersten Jahren von Bürklins Intendanz schauspielerisch tätig war — der Bühne verloren. Auch sonst machte sich gegen früher manche schmerzliche Lücke bemerkbar. Immerhin verfügte das Karlsruher Schauspiel auch jetzt noch über eine ansehnliche Schar sehr tüchtiger, teilweise ausgezeichnete Kräfte, mit denen sich, wenn sie nur richtig verwendet und durch die Regie unterstützt wurden, schöne und einheitliche Vorstellungen erzielen ließen.

In erster Linie mußte dazu freilich eine richtige Verwendung der vorhandenen Kräfte erstrebt werden. Die Besetzung ist die

erste und wichtigste Grundlage für das künstlerische Gelingen einer Aufführung. Gerade in dieser Beziehung war am Karlsruher Hoftheater sehr vielfach gesündigt worden. Erste und hochbedeutende Rollen, wie Stauffacher, Pisanio in Cymbelin, Klosterbruder in Nathan der Weise, Rhannes in Sappho konnte in Karlsruhe viele Jahre hindurch ein Darsteller spielen, der solchen Aufgaben auch bei ziemlich bescheidenen Ansprüchen kaum gewachsen war. Ein Künstler wie Heinrich Reiff, dessen liebenswürdige Begabung für Lustspielrollen aller Art, für humoristische, teilweise auch ernste Väterrollen offen zutage lag, der später ein Liebling des Karlsruher Publikums wurde, mußte viele Jahre in Karlsruhe kämpfen, ehe er eine richtige, seinem Talent und seiner Individualität entsprechende Verwendung fand. Obgleich schon seit 1879 dem Karlsruher Hoftheater angehörig, kam er erst in der Ära Bürklin, und auch da noch unter vielfachen Kämpfen, allmählich und langsam zur richtigen Geltung. Manche Rollen, zu deren Darstellung er prädestiniert gewesen wäre, kamen niemals in seine Hände. Als er endlich nach harten Kämpfen auf der Höhe seines schönen Könnens stand, setzte ein jäher Tod — ein wahrhaft tragisches Schicksal — seiner Künstlerlaufbahn ein allzu rasches Ende.

An den mißlichen Folgen verkehrter Besetzungen hatte die Karlsruher Bühne häufig viele Jahre lang zu leiden. Die wichtige Kunst der Rollenverteilung ist freilich nicht leicht. Sie erfordert in erster Linie eine intime und langjährige Vertrautheit mit dem schauspielerischen Material der betreffenden Bühne. Ein Bühnenleiter, der richtig besetzen will, muß die Vorzüge und Schwächen seiner Mitglieder auf das genaueste kennen, er muß vor allem einen klaren Einblick in die besondere Individualität des einzelnen gewonnen haben. Durch eine richtige Verwendung kann auch der untergeordnete und mäßig begabte Schauspieler häufig zu ungeahnter Geltung kommen, und seine Schwächen und Fehler können unter Umständen als besondere Vorzüge erscheinen. Dazu ist freilich eines in erster Linie notwendig: daß an der überlebten Schablone des Rollensachs nicht ängstlich und pedantisch festgehalten werde, sondern daß bei der Austeilung der Rollen vor allem andern die künstlerische Individualität des Schauspielers entscheidend ist.

Neben der richtigen Besetzung der Stücke mußte vor allem die Herstellung eines einheitlichen und harmonisch abgetönten Zusammenspiels erstrebt werden. Das vielfach noch beliebte unglückselige Solospielen, das nur sich und die eigne Wirkung zu bedenken liebt, hatte in seinen letzten Resten zu verschwinden zugunsten einer bescheidenen Unterordnung unter die Gesamtheit. Gegen alles, was nach äußerer Effekthascherei und ungehöriger Possenreißerei ausah, wurde ein unerbittlicher Kampf gekämpft. Im klassischen Drama mußte vor allem das über äußerer Ausstattung, Meiningerie und Massenregie so vielfach grob vernachlässigte Dichterwort zu seinem Rechte kommen. Ein schwerer und unablässiger Kampf war hier — nicht immer mit dem gewünschten Erfolge — gegen die falschen, gedankenlosen und unlogischen Betonungen zu führen, die in wahren Legionen alle Aufführungen klassischer Stücke zu durchziehen pflegen. Und weiter wurde — in Bekämpfung der unglaublichen Modetorheit, die Klassiker „modernisieren“ zu wollen und den saloppen Natürlichkeitston des modernen Verismus auf die Darstellung der Klassiker zu übertragen — der Versuch gemacht, jedem klassischen Drama seinen eignen Darstellungsstil und dem Ganzen, soweit als irgend möglich, stilistische Einheit zu geben.

Besondere Sorgfalt mußte vor allem einem Punkte geschenkt werden: dem Kampfe gegen das Spielen und Kokettieren mit dem Publikum und der absoluten Durchführung des Grundgesetzes der modernen Schauspielkunst, des Gesetzes der Intimität. In dieser Beziehung war das Personal des Karlsruher Hoftheaters sehr ungenügend geschult, das Gesetz der Intimität war einer Reihe von Darstellern ein fremder Begriff. Der von Devrient nach dieser Seite gepflegte Stil war in den folgenden Jahrzehnten mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Ein diesem Stile feindseliges und in seiner Wirkung auf den Karlsruher Kunstkörper sehr gefährliches Element war namentlich mit Wilhelm von Horar in den Verband der Karlsruher Bühne getreten. Horar, der dieser von 1870—1884 angehörte und sich in dieser Zeit außerordentlicher Beliebtheit, namentlich bei der Damenwelt, erfreute, war ein Schauspieler, der für das Sach der Bonvivants zweifellos eine

außerordentliche Begabung mitbrachte, und der unter der richtigen künstlerischen Leitung ein ausgezeichnete Vertreter dieses Faches sein konnte. Aber seinen Darstellungen haftete ein stark virtuosenhaftes Element an; er konvertierte in selbstgefälliger Eitelkeit mit den Zuschauern, spielte alle Monologe ganz direkt zum Publikum, gefiel sich in willkürlichen Zutaten und Extempores und verdarb selbst seine besten Rollen (Konrad Holz) durch geschmacklose Uebertreibungen und Hanswurstaßen. Was sich die Willkür dieses Darstellers erlauben durfte, zeigt sich u. a. darin, daß Horaz sogar an den Text der Klassiker die bessernde Hand legen zu dürfen glaubte und beispielsweise Weislingens Sterbeszene in Götz von Berlichingen durch einige eingefügte Worte effektvoller zu gestalten suchte, Worte, die dann in die Rolle von ihm eingeschrieben — charakteristisch genug! — auch von den spätern Vertretern der Rolle gelernt und gesprochen wurden. Es liegt auf der Hand, daß die Selbstherrlichkeit dieses Schauspielers und der durch ihn vertretenen Prinzipien — obgleich ihm in dem Fache der Bonvivants später in Albert Paul ein ungleich vornehmerer Vertreter folgte — keinen günstigen Einfluß auf den Geist des Karlsruher Schauspiels ausübte.

Schon bald nach meinem Eintritt in den Verband der Karlsruher Bühne suchte ich die Mitglieder durch einen öffentlichen Vortrag, den ich 1895 im foyer hielt: Der Monolog auf der Bühne und seine Spielweise, auf die verschiedenen wichtigen Fragen, die damit im Zusammenhang stehen, hinzuweisen. Einen direkten Einfluß in dieser Beziehung vermochte ich erst mit dem Beginn meiner Regietätigkeit auf das Personal zu gewinnen. Es ist meine felsenfeste künstlerische Ueberzeugung, daß in dem Gesetze der Intimität, d. h. in der vollständigen Emanzipation des Schauspielers von dem Publikum, der scheinbar ohne jede Rücksicht auf die Zuschauer zu spielen hat, der weder in Monolog noch Dialog verraten darf, daß er von der Anwesenheit eines ihn beobachtenden Publikums Kenntnis hat — daß in diesem Gesetze das A und das O nicht nur der modernen, sondern jeder echten Schauspielkunst zu erkennen ist. Denn dieses Gesetz hängt auf das engste zusammen mit den wichtigsten Forderungen jeder echten Schauspielkunst: mit den Forderungen einer einfachen, schlichten und absichtslosen Natürlichkeit, die völlig

aufgeht in der selbstlosen Verkörperung der dichterischen Gestalt, die nirgends wirken, sondern nur sein will, die mit keinem Auge hinüberblinzelt nach dem Publikum und der Wirkung, die bei diesem erreicht werden soll. Von diesem Grundsatz ausgehend suchte ich mit einem bei dem Personal beinahe sprichwörtlich gewordenen Eigensinn unablässig auf die Darsteller einzuwirken. Ich hatte die Freude, zu beobachten, daß meine Bemühungen nicht ohne Erfolg blieben und daß das Karlsruher Schauspiel sehr bald eine Intimität gewann, die es von zahlreichen andern Kunstinstituten in charakteristischer Weise unterschied.

Die Natürlichkeits- und Einfachheitsschule, die ich für das moderne Stück durchzuführen suchte, kam in mehr als einer Beziehung auch dem klassischen Drama zugute. Denn auch hier sollte, unbeschadet der andern Stilarten, die Vortrag und Geste verlangen, das leitende Prinzip der modernen Schauspielkunst, das der Intimität, in Geltung bleiben. Daß es auf dem Gebiete des klassischen Schauspiels, das von Regisseur und Darstellern in erster Linie Stilgefühl verlangt, unendlich schwerer ist, einigermaßen befriedigende und abgerundete Vorstellungen zu erzielen, als auf dem Gebiete des modernen Dramas und des Lustspiels, versteht sich von selbst. Auch verfügt keine Bühne der Welt über ein Personal, das allen künstlerischen Aufgaben in gleicher Weise gerecht zu werden vermöchte. Gewiß wies das schauspielerische Material der Karlsruher Bühne manche Lücke auf, die eine Ergänzung oder Verbesserung nach dieser oder jener Seite als wünschenswert erscheinen ließ. Aber der Grundstock des Personals war derart, daß damit auch auf dem Gebiete des stilisierten Dramas manche schönen und hocherfreulichen Resultate erzielt werden konnten. Die Mängel und Unvollkommenheiten, die den von mir inszenierten Klassikeraufführungen anhafteten, kannte niemand genauer und empfand niemand schmerzlicher als ich selbst. Trotzdem glaube ich, daß meine Bemühungen, den Aufführungen des klassischen Dramas eine gründliche literarische und künstlerische Durcharbeitung, Einheit des Tones, harmonische Abrundung und Stimmung zu geben, im allgemeinen nicht ohne Erfolg geblieben sind.

Mit einer gewissen Genugtuung durfte ich erkennen, daß das Karlsruher Schauspiel, das Jahrzehnte lang — seit dem

Rücktritt Devrients — im deutschen Theaterleben so gut wie vergessen gewesen war, das während der längsten Zeit, wo Felix Mottis geniale Hand die Karlsruher Oper zu glänzenden Siegestaten führte, als ein Aschenputtel unbeachtet zur Seite stand: daß das Karlsruher Schauspiel dank seinen zahlreichen neuen und besondern künstlerischen Unternehmungen, dank dem ernstern, literarischen Zuge, der sich in seiner obersten Führung bemerkbar machte, dank der Uraufführung manches wertvollen dichterischen Werkes auch auswärts wieder lebhaftes Interesse zu erregen begann. Es liegen mancherlei wertvolle briefliche Zeugnisse in meinen Händen für die Aufmerksamkeit, die das Karlsruher Schauspiel außerhalb Karlsruhes in maßgebenden literarischen Kreisen auf sich zog.

Das Karlsruher Schauspiel war in den letzten Jahren der Bürklin'schen Aera in der besten und schönsten Entwicklung begriffen; es bewegte sich unablässig in aufsteigender Linie; es konnte die Hoffnung bestehen, das Karlsruher Schauspiel bei einer ruhigen und stetigen Weiterentwicklung in demselben Sinne und nach denselben Grundsätzen auf eine schöne Höhe der Leistungsfähigkeit zu heben und ihm eine ehrenvolle Stellung in dem deutschen Theaterleben der Gegenwart zu gewinnen und zu sichern.

Der neue Intendant.

Da trat — unvermutet und unverhofft — ein Ereignis ein, das das bis dahin Gewonnene mit einem Male zu erschüttern drohte und die bedeutendsten Folgen für die Weiterentwicklung des Karlsruher Theaters in sich schloß. Am Abend des 8. Juni 1904 verkündete das amtliche Blatt der badischen Residenz die überraschende Nachricht, daß dem bisherigen Intendanten, Erzellenz Dr. Bürklin, das von ihm eingereichte Entlassungsgesuch huldvollst vom Großherzog bewilligt worden sei.

Es ist hier nicht der Ort, die bis jetzt nicht völlig aufgestellten Gründe zu untersuchen, die den bisherigen Intendanten zu diesem bedauerlichen Schritte veranlaßten.