

auch vom „vierjährigen Posten“, der nicht zu den besten Werken Schuberts gehört; eine Repertoireoper wird er nicht mehr werden. Trotzdem haben wir ihn schon aus musikhistorischem Interesse gern einmal gehört, aber dieses Interesse wäre noch viel mehr befriedigt worden, wenn wir durch die Originalgestalt den richtigen, der Oper zukommenden Eindruck gewonnen hätten. Nun aber blieb die historische und die moderne Anforderung unbefriedigt. Von dieser Principienfrage abgesehen, muß man sagen, daß der Bearbeiter mit großem Geschick und feinem künstlerischen Verständnis seine Aufgabe gelöst hat. Dies gilt namentlich von den Recitativen, die bei Verwendung von Ouverture-Motiven im Orchester eine durchaus stilgemäße Bereicherung waren. Der einfache, anspruchslose Text Theodor Körners ist vielleicht vom Dichter selbst überschätzt worden, wenn er wünschte, daß „das Singspiel durchgängig wie ein Finale componiert werden sollte“. Kreißle berichtet, daß es in dieser vorgeschriebenen Form von Steinacker in Musik gesetzt und im Theater a. d. Wien aufgeführt wurde. Später hat auch Karl Reinecke denselben Text componiert, aber heute wissen wir von beiden Compositionen nichts mehr und ich fürchte, wir werden von der Schubert'schen auch bald nichts mehr wissen. Ganz anders verhält es sich mit den „Verschworenen“ (dem „hänsslichen Krieg“), die auch nach den modernsten Anforderungen eine Repertoireoper sind, und es überall bleiben werden, wo man einen guten Chor zur Verfügung hat. Die Aufführung stand meiner Erinnerung nach nicht auf der Höhe früherer Zeiten. Schon die Chöre wirkten seinerzeit unter Gericks sorgfältigeren Tempi viel besser als diesmal unter Fuchs. Auch die Besetzung der Solopartien war nicht sehr glücklich. Eine Rolle, die, wie jene der Helene, getragenen Gesang erfordert, durch Fr. A b e n d r o t h besetzen zu lassen, war von vornherein ein Mißgriff. Die leisen Zeichen des Mißfallens, die nach ihrer Arie laut wurden, hätten bald die Feststimmung verdorben. Den Grafen Heribert, eine B a s s p a r i e, sang Herr K i t t e r. Obgleich er köstlich spielte, so konnte man doch von ihm nicht verlangen, daß die auf einen tiefen Ton ausgehende Arie zur vollen Geltung komme. Viel lieber würden wir Herrn Ritter wieder einmal in einer der ihm zukommenden großen Barytonrollen hören, die jetzt Herr R e i c h m a n n ausschließlich vertritt. Den Knappen Udolin (früher Herr Walter und Müller) sang Fr. K e n a r d. Auch diese Aenderung ist ein zweifelhafter Gewinn, denn im Duett mit Isella singt Udolin die zweite Stimme, die beim Tenor tiefer lag, jetzt aber um eine Octave höher, über der ersten, liegt. Im weiteren Ensemble, wo die Klanggegensätze des Frauen- und Männerchores so angenehm wirken, singt Udolin unter den Männern, wo er als Sopran natürlich dominiert und die Reinheit des Klangcontrastes verdirbt. Auch Fr. Kenard spielte vorzüglich. Das Duett mit Frau Forster war „herrlich zu schauen“, aber nicht ebenso herrlich zu hören, denn Fr. Kenard hat sich seit neuester Zeit angewöhnt, ihrer Stimme einen scharfen, schneidenden Operenton zu geben, der dem musikalischen Genuß nicht zum Vortheil gereicht. Hoffentlich kann sie sich diese störende Manier noch abgewöhnen, es wäre ja schade um ihre sonst so schätzbare Kraft. — Die übrigen Rollen wurden von den Damen H a u s e r, K a n l i c h, S e d e l m a y e r, den Herren D i p p e l, S c h i t t e n h e l m, F r e i g u t besetzt. Als Einleitung der Oper spielte man früher die Ouverture zu Rosamunde, (nach der in den posterioren Ausgaben üblichen Bezeichnung) die Ouverture zu „Alfonso und Estrella“, jetzt die zum Charakter der Oper weniger paßt.

Im Carl-Theater hat Madame Magnier mit ihrer Truppe gastiert. Diese gewaltige Frau ist einst als Schönheit berühmt gewesen; man merkt es ihr noch heute an, ihre Gesten tragen noch immer die Spuren großer Huldigungen; ein Schatten der Gewohnheit, geliebt zu sein, geht noch immer mit ihr. Schauspielerisch wirkt sie nicht, aber es macht dem Kenner Vergnügen, sich von ihren Copien an die großen Pariser Muster erinnern zu lassen: hat man eine Stimme lieb, so mag man auch ihr Echo gern hören. Sie hat ein paar vazierende Leute bei sich, die merkwürdig sind. Wir sehen wieder, daß die Bedeutung der französischen Kunst erst durch die Kleinen vernehmlich wird. Haben sie die Bernhardt, so haben wir die Sandrock und über ihren Coquelin stellen wir unseren Mitterwurzer, neben ihren Monnet dürfen wir unseren Robert stellen; aber ihre Kleinen sind so groß: ihre letzten „Schmieranten“ nehmen es noch mit den besten unserer „ausständigen“ Schauspieler auf.

Trilby ist nach Wien gekommen. Sie leidet allabendlich, und zwar im Carl-Theater, an neuralgischen Kopfschmerzen, versucht es im ersten Act mit der Kneipp-Cur, aber doch nur in Ericots, und versällt schließlich dem magnetischen Einfluß eines polnisch-jüdischen Musikzigueners, der sich aber in Wien aus Vorsicht nicht zu erkennen gibt und Svengali heißt. Der erste Act spielt im lateinischen Viertel von Paris, die anderen drei bewegen sich auf dem Boden der Mesmer'schen Hypothese. Dadurch wird die Fabel weniger glaubhaft als dankbar. An die Stelle der Psychologie tritt die mechanische Motivierung der Pathologie. Svengali hat im dritten Act schon so viel Willen auf magnetischem Wege verausgabt, daß ihm nur noch ein

kleiner Rest blieb. Es wird nun mit der mathematischen Deutlichkeit der Subtraction gezeigt, wie dieser Rest durch mehrere Willens-Excesse bis auf Null sinkt. Svengali stirbt endlich aus Mangel an Willen — eine Todesart, über die sich Schopenhauer gefreut hätte. Herr Bonn macht das Sterben mit außerordentlicher Kunstfertigkeit, und da er außerdem sehr schön Geige spielt und ein bekannt talentvoller Schauspieler ist, erzielt er große Wirkung. Von einer Verkörperung dieser Rolle kann kaum die Rede sein. Poseure — und dazu gehört Svengali in der Bonn'schen Auffassung — lassen sich nicht verkörpern, weil sie keine Contouren haben. Fränlein Pahlert spielt die Titelrolle mit großer Wärme und im zweiten Theil mit eindringlichen, rührenden Hamlet-Tönen. Die Aufführung ist auch sonst sehr gut und musterhaft geleitet. Herr von Zauner steht als Regisseur bekanntlich immer auf der Höhe der Sensation.

Von den Schauspielern, mit welchen das Raimund-Theater in verhältnismäßig guter Inszenierung und Ausstattung „Othello“ spielt, verdienen Fränlein Kraus als Desdemona und Herr Godai als Cassio rühmende Erwähnung. Zwei Leistungen fordern zu besonderen Besprechungen heraus, Zago und Othello. Der Zago des Herrn Schildkraut begann als interessantes Experiment, endete aber als große Enttäuschung. Die Charakterisierungskunst dieses Schauspielers blieb diesmal auf der Oberfläche. Anzuerkennen ist der Muth, mit welchem er jeder Spur von Ueberlieferung, dem krächzenden Theatropathos und dem Augenrollen des Charakterspielers, auswich. Er versuchte seine Rolle gleichsam von neuem zu schaffen. Aber er verunglückte damit. Er blieb am Außerlichen, am Einzelnen, an den Kunststücken des Dialoge haften. Durch diese Verflachung, Vereinfachung im Sinne der veristischen Spielweise, wurde Zago ein kindisch böser Hanswurst, den die Lust am Komödienspielen regiert. Alle ernsten Töne, den ganzen Untergrund an Verbissenheit, an Eifersucht und Hypochondrie — daraus setzt sich Zago zusammen — ließ er fallen. An Heiterkeitseffecten litt er keinen Mangel. Herr Klein spielte den Othello. Seine Leistung war größer angelegt als ausgeführt. Eine ungemein kraft- und talentvolle Studie, im einzelnen oft noch unfertig oder gar oberflächlich. Sehr viel Temperament und Charakter, aber etwas zu wenig Farbe und Plastik. An Farbe und Plastik fehlt es Herrn Klein schon im sprachlichen Ausdruck, im Wort. Seine Betonung bewegt sich zwischen engen Grenzen. Den großen Empfindungen: Haß, Liebe, Freude, Trauer — große Empfindungen drückt er unnahelhaft aus — unterordnet er das einzelne Wort, die einzelne Geberde mit grausamer Rücksichtslosigkeit. Daher das Großzügige, primitiv Heldenhafte, aber auch Eintönige und Modulationsarme seiner Darstellung. Othello hat ein paar tief charakteristische Worte über sich zu sagen, bei denen der plastische Schauspieler wie in einer Pause, wie in einer unterbrechenden Anwendung von Selbsterkenntnis verweilen wird — auf die Gefahr hin, zu declamieren. „Und lieb ich dich nicht mehr, so bricht das alte Chaos wieder ein,“ sagt er. Oder: „Ich wollte lieber eine Kröte sein . . . als, wo ich liebe, einen Winkel nur für andere haben.“ Oder: „Doch dort, wo ich des Herzens Schatz verwahre, dort, wo ich sein muß oder gar nicht sein u. s. w.“ Diese Stellen gehen bei Herrn Klein naturgemäß verloren. Er opfert sie dem Gefühlsausdruck auf. Einmal aus dem Gefühle der unbedingten, vertrauensvollen Liebe gerissen, stürmt er in unaufhaltsamer Leidenschaftlichkeit ins Gegentheil, in Haß und Mißtrauen. Da gibt es keine Pause, keine ruhige Miene mehr. Die Darstellung des Herrn Klein wächst, je näher er der Katastrophe kommt. Als diese bricht er zum Schlusse zusammen.

Theater in der Josefstadt: „Ladenmamsell“, großer Faschings-Umzug, neue Costüme, neue Decorationen, elektrisch-bengalische Beleuchtung, alles um eine Theaterkarte! Nur herrreinspazieren — wird das Publicum kaum wollen. Anderthalb fade lange Singspiel-Acte vergehen, bis sich endlich eine Variétébühne aufthut und ein buntes, aber etwas plumptes Durcheinander von Tanzversuchen und malerischen Gruppierungen sich entwickelt. In der Oper pflegt man derlei unter dem Namen Ballet und mit größerer Sicherheit vorzuführen. Auch bekommt man dort in der Regel keine blödsinnige, nach englischen Begriffen humoristische Vorgeschichte des Tanzes zu hören, was ein großes Vergnügen ist. Von den Darstellern fiel Fr. W e i ß durch ihren sehr kecken Cancan auf.

Man schreibt uns aus Berlin: Die zweite Vorstellung der Dramatischen Gesellschaft brachte fünf Scenen von Casar Flaischlen: „Martin Lehnhardt“. Martin Lehnhardt, eines schwäbischen Pfarrers Sohn, wird von seinem Onkel, ebenfalls einem schwäbischen Pfarrer, der den Verwaisten erzogen hat, nach Berlin geschickt, um seine theologischen Studien zu vollenden. Hier verliert er seinen kirchlichen Glauben. Die Werke von Strauß und Renan machen ihn zu einem Verehrer des Menschen Christus. Außerdem kommt er mit seinem Wechsel nicht aus. Es könnte scheinen, ich wollte hier einen schlechten Witz machen. Das ist nicht der Fall. In der großen Scene, die zwischen dem Onkel und Nefen sich abspielt, vertheidigt Martin mit demselben Feuer sein Recht auf die Ueberbreitung des Eats wie sein Recht gegen das Dogma. Es ist nicht meine Schuld, wenn das scurril ist. Martin hat in seiner Noth Beistand gefunden. Die adelige Justizräthin, bei der er wohnt, verliebt sich trotz ihrer graucn