

*Das alte Frankfurter
Schauspielhaus und seine ...*

Elisabeth Schippel Mentzel



1914

Di





1917. THE SCHAU SPIELHAUS.

Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte

VON

E. Mengel

Mit der Abbildung des alten Schauspielhauses
und zwanzig Portraits



Frankfurt a. M.
Literarische Anstalt, Rütten & Loening
1902

Das alte
Frankfurter Schauspielhaus
und seine Vorgeschichte

E. Menzel

Mit der Abbildung des ersten Schauspielhauses
und zwanzig Figuren.



Frankfurt a. M.
Literarische Anstalt, Rüfen & Loening
1902



SCHAUSPIELHAUS

Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte

VON

E. Menzel

Mit der Abbildung des alten Schauspielhauses
und zwanzig Portraits



Frankfurt a. M.
Literarische Anstalt, Rütten & Loening
1902

DENICKE

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Aug. Weisbrod in Frankfurt a. M.



PN2656
F12 S46

Vorwort.

Dies Buch ist ein Scheidegruß an das alte, nunmehr aus dem Kunstleben Frankfurts verschwindende Schauspielhaus. Das hier Gebotene will keineswegs für eine nach allen Seiten hin erschöpfende Darstellung der Geschichte der ersten städtischen Bühne gelten, es versucht vielmehr nur, deren Stellung im kulturellen Leben der Stadt und in den literarischen Bewegungen der Zeit während eines Verlaufs von 100 Jahren (1782—1882) auf Grund der Zettelsammlungen der hiesigen Theater, der Stimmen der Presse und sonstiger zeitgenössischer Quellen klar zu kennzeichnen. Dieser Standpunkt schloß von vornherein ein genaues Eingehen auf Einzelheiten aus, was auch um so weniger nöthig erschien, als ja Anton Bing in seinem Werke „Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters“ ausführliche Verzeichnisse der aufgeführten Stücke, sowie der wechselnden Personalbestände der Bühne bringt, und von Oven in dem „Neujahrsblatt für Frankfurts Geschichte und Alterthumskunde“ vom Jahre 1872 unter dem Titel „Das erste städtische Theater zu Frankfurt a. M.“ über dessen äußere Geschichte nach den Akten ausführlich berichtet hat. Nur die wichtigsten Ereignisse, besonders solche, die den Zusammenhang zwischen der Bühne und den jeweiligen Stimmungen und Geschmacksrichtungen des Publikums klar legen, ferner die ersten Aufführungen bedeutender oder den Geist der Zeit wiederpiegelnder Werke und solche Künstler und Künstlerinnen, die mit der alten Bühne verwachsen

waren oder heute noch „lebendige Namen“ besitzen, konnten deshalb hier angeführt werden.

Anstatt einer genauen chronikartigen Aufzählung aller Begebenheiten in dem geschilderten Zeitraum erscheint es aber an dem augenblicklichen Wendepunkt im theatralischen Leben Frankfurts durchaus geboten, einmal wieder daran zu erinnern, welche bedeutende Rolle die alte Mainstadt in dem Entwicklungsgang der deutschen Schauspielkunst von jeher gespielt hat. Deshalb geht in diesem Buche, von dem ein großer Theil kürzlich in gedrängterer Form in der „Frankfurter Zeitung“ erschien, eine gedrängte Uebersicht auf die früheren Bühnenerochen der eigentlichen Geistesgeschichte des alten Schauspielhauses voraus.

Nicht unerwähnt darf ich lassen, daß ich bei meiner Arbeit von den verschiedensten Seiten werthvolle Förderung erfuhr, was ich hiermit dankend anerkenne. Zumeist aber danke ich den Intendanten der beiden städtischen Theater, Herren Claar und Jensen, für die Erlaubniß, die Zettelsammlungen benutzen zu dürfen und den Herren Theatersekretären Bömlý und Großmann für freundlichst dabei geleistete Unterstützung.

Sollte irgendetwas Wichtiges keine Erwähnung gefunden haben, oder ein verdienstvoller Name nicht genannt worden sein, so wolle man dies mit der Fülle des andrängenden, oft trotz aller Mühe und Gewissenhaftigkeit schwer zu bewältigenden Stoffes entschuldigen und ja nicht Geringschätzung oder sonst irgendwelche verkleinernden Absichten darin sehen. Galt es hier doch schon allein des zur Verfügung gestellten Raumes wegen, zunächst die großen Linien des Bildes festzuhalten und nur da bei dessen Einzelzügen zu verweilen, wo das geistige Gepräge des Ganzen durch sie mitbestimmt wurde.

Frankfurt a. M., Ende Oktober 1902. E. M.



1.

Geistliche und Bürger-Spiele in Frankfurt a. M.

Seit jener Zeit als die Kirche den dramatischen Kunsttrieb mehr und mehr in ihren Dienst nahm, um durch lebendige Veranschaulichung der heiligen Geschichte, in erster Linie des Leidens Christi, der Gemeinde größere Theilnahme für den Glauben und seine Helden einzuslößen, haben auch in Frankfurt am Main unter allgemeiner Antheilnahme des Volkes sogenannte Mysterienaufführungen auf dem Römerberge und wahrscheinlich auch auf anderen Plätzen unter freiem Himmel stattgefunden.

Wie durch neuere Forschungen festgestellt wurde*), sah die alte Wahlstadt bereits in der Mitte des XIV. Jahrhunderts großartige Darstellungen von Passionen, deren Spiel zwei Tage oder „Tagewerke“ und eine beträchtliche Zahl mitwirkender Kräfte in Anspruch nahm. Den Beweis dafür liefert die älteste Handschrift der zwei Frankfurter

*) „Frankfurter Passionspiele“, herausgegeben und eingeleitet von R. Froning. „Deutsche Nationalliteratur“, 14. Band.

Passionsspiele, die sogenannte Dirigirrolle des Bartholomäusstiftes, einer der kostbarsten Schätze der hiesigen Stadtbibliothek. Sie stammt von der Hand des Baldemar von Peterweil, der bereits 1350 die Würde eines Kanonikus am Bartholomäusstifte bekleidete und um 1384 gestorben ist. Baldemar war zweifellos der Regisseur verschiedener Passionsaufführungen und leitete dieselben nach den in der 4,36 Meter langen, 18 bis 19 Centimeter breiten Rolle vorgeschriebenen Weisungen.

Diese pomphaften geistlichen Schauspiele unter Baldemars Führung sind die ersten Zeugnisse wiedererwachenden geistigen Lebens nach wild bewegten und schweren Zeiten. Die Kämpfe Friedrichs von Oesterreich mit Ludwig dem Bayern, besonders des letzteren erbitterter Streit mit der Kurie, trug Zwiespalt in die Stadt und trieb zumeist Bürgerschaft und Geistlichkeit in heftiger Leidenschaft gegeneinander. Zu politischen Unruhen und Wirrnissen kam 1342 die furchtbare Wassernoth, kam ferner das Treiben der wilden Geißlerbanden, denen die Juden zum Opfer fielen, trieb auch noch der schwarze Tod sein Vernichtungswerk unter den Einwohnern. Nach solchen Zeiten der Heimsuchung, der Verarmung und Verwilderung der Gemüther, darf es gewiß nicht nur als eine religiöse That, sondern auch überhaupt als ein gutes Werk bezeichnet werden, daß Baldemar viele jüngere Bürger und Handwerksgefelln, zumeist wohl die Mitglieder frommer Bruderschaften, zu geistlichen Spielen heranzog und damit den Sinn der Einwohnerschaft von der Wirklichkeit hinweg auf das erhabene Drama des Leidens Christi lenkte.

Die Passion der Dirigirrolle hat ein Vor- und Nachspiel und bringt dazwischen die Geschichte Jesu von der Taufe bis zur Himmelfahrt. Am Eingange läßt der heilige Augustinus alle Weissagungen vom Leiden Christi von ihren Verkündigern vortragen, was den Unmuth der

ungläubigen Judenschaft erregt. Die Juden bezeugen wenig Achtung vor den Prophezeihungen, sie verhöhnen die Könige David und Salomon wegen ihrer bedenklichen Vorliebe für das weibliche Geschlecht und sehen in den Hinweisen auf den Herrn nur leere Hirngespinnste. Solcher Verstocktheit den eignen Propheten gegenüber kündigt Augustinus an, daß er, um die Gegner eines Besseren zu belehren, nun die ganze Leidensgeschichte Christi vorstellen lassen will.

Mit der Grablegung endete das erste Tagewerk, das zweite brachte die Himmelfahrt und das Nachspiel. Es wird noch einmal versucht, die durch die Synagoge geleitete Judenschaft dem Heilande zuzuführen, jedoch vergeblich, nur ein Theil der Juden läßt sich taufen. Allein der Sieg ist dennoch des Herrn. In dem alten Osterliede „Christ ist erstanden“ klingt der Jubel der Spieler und Zuschauer weit hinaus. Die Musik hatte starken Antheil an den Wirkungen des Dramas, obwohl der Text der meisten Gesänge lateinisch war. Auch der derbe Volkshumor durchbrach bereits in dem alten Spiel die religiösen Elemente. In dem Medicus, wohl eine Art Quacksalber, bei dem die zwei Marien die Spezereien zur Balsamirung des Leichnams Christi kaufen, kündigt sich bereits der Hanswurst der Zukunft an. Er prügelt seine etwas vorlaute Frau und giebt dem durchaus ernstern Vorgang in der Nähe des Grabes dadurch einen possenhaften Anstrich.

Welche Stellung das Spiel der Dirigirrolle gegenüber anderen zeitgenössischen Passionen einnimmt, inwieweit sein Inhalt selbständig oder entlehnt ist, das kann hier nicht erörtert werden. Es gilt nur, nochmals darauf hinzuweisen, daß Baldemar von Peterweil die erste jener bedeutenden Persönlichkeiten ist, die das Aufblühen der dramatischen Kunst in Frankfurt durch Schrift und That gefördert haben. Und Baldemars Verdienst ist um so größer, als die durch ihn auf dem Römerberge veranstalteten Mysterienauf-

führungen wegen der gewiß nicht geringen Unbeholfenheit der Mitwirkenden die größten Ansprüche an das Geschick des Leiters stellten.

Wieviel Passionen und Moralitäten — das heißt geistliche Schauspiele mit sittlichen Grundgedanken — im Laufe von etwa 150 Jahren in Frankfurt aufgeführt wurden, läßt sich mangelnder Quellennachrichten wegen nicht mehr genau feststellen.

Eine besonders pomphafte Darstellung eines geistlichen Spiels fand 1467 zu Pfingsten auf dem Römerberge statt. Der Leiter desselben, Enolphus, war abermals ein Geistlicher des Bartholomäusstiftes, ein anderer Geistlicher, der gleichen kirchlichen Gemeinschaft angehörend, Ewaldus Dottenfeld, stellte den Heiland dar. Diesen beiden Männern schreibt der Herausgeber der Frankfurter Passionsspiele, R. Froning, die zeitgemäße Umformung des Valdemarschen Spieles zu, der dann später weitere Uebearbeitungen folgten. Eine der neueren Fassungen liegt wohl in dem Frankfurter Passionsdrama von 1495 vor, dessen allerdings unvollendete Handschrift sich in dem hiesigen Stadtarchiv befindet. In dieser Form nimmt das Stück schon mehr Rücksicht auf den Gedankenkreis der Zuschauer, es ist also volksthümlicher und lebendiger, aber dafür auch breiter im Dialog geworden und hat den streng kirchlichen Anstrich verloren. Der Fortschritt in Bezug auf Lebenswahrheit war also verbunden mit einer Einbuße an ernster Gemessenheit und wortfarger feierlicher Würde.

Im Jahre 1468 fand ein Spiel vom Antichristen, also vom Widersacher des Christenthums, dem Teufel, statt, das 1469 wiederholt wurde. In diesem Stück, dessen Verfasser nicht genannt ist, traten 265 Personen, darunter wahrscheinlich eine ganze Menge der sonst verabscheuten, allein auf der Bühne sehr beliebten Teufel auf. Die Vorstellung nahm vier Tagewerke in Anspruch. Beeinflußt

war der Inhalt des Spiels jedenfalls von jener Gattung damals beliebter französischer Moralitäten „Diableries“ genannt, die Höllengeister aller Art erscheinen ließen und die Diener des Bösen sogar oft zu launig witzigen Gefellen machten. Jedenfalls gewann die Rolle des Hauptteufels an Wichtigkeit, je mehr die Zeit fortschritt. Ja, es kam sogar soweit, daß der oder die Teufel nicht nur das Böse verkörperten, sondern sich in grotesk lächerliche Figuren, in die Vertreter des Volkswitzes, umwandelten.

Noch von zwei großen Passionspielen auf dem Römerberge in den Jahren 1498 und 1506, beide von Johannes Kolmesser, Vikar am Liebfrauenstifte, geleitet, wird berichtet. Die Aufführung von 1498, von dem Patrizier Job Rohrbach in seinem Tagebuche ausführlich beschrieben, muß ganz besonders glanzvoll gewesen sein und tiefe Wirkung auf die Zuschauer ausgeübt haben. Etwa 280 Personen, sämtlich gut gekleidet und ausgerüstet, betraten die große Bühne, selbstverständlich nur männliche Darsteller, die auch die Frauenrollen spielten, da jene Zeit das weibliche Geschlecht noch nicht zu solch öffentlichem Auftreten zuließ.

Wenn nun auch hinsichtlich der Kleider große, ja oft sogar fast heidnische Pracht entfaltet wurde, so ist doch von Kostümtreue natürlich noch keine Rede. Die Darsteller erschienen in der Tracht ihrer Zeit, nur Gott Vater, Christus, die Apostel, die Engel und die Teufel, sowie sonstige wichtige Personen machten davon eine Ausnahme. Job Rohrbach bemerkt bei der Beschreibung der Passion von 1498 ausdrücklich, daß Gott Vater bei der Krönung Christi, eine graue Tunica, also wohl ein von den alltäglichen Kleidern abweichendes und sicher eine hohe geistliche Würde andeutendes Gewand getragen habe. Den auferstandenen Christus zierte ein Diadem, das heißt wohl, eine von Diademen umgebene Krone, die jedenfalls an die Tiara des Papstes erinnern sollte. Dazu trug der Heiland

das Kreuz mit der Fahne in der Hand. Wie an vielen Orten, so mögen auch in Frankfurt reiche Schätze an Messgewändern bei den Mysterienaufführungen zur Verwendung gekommen sein.

Auf welche Weise spielte sich nun eigentlich die Darstellung eines so gewaltigen Kirchendramas zwischen den alten Giebelhäusern des Römerberges ab? — Bei einem Personal von oft mehr als 250 Mitwirkenden muß die Bühne so breit und tief gewesen sein, als es die Wertlichkeit eben zuließ. Wo das „Gerüst“ stand und ob es immer wieder auf demselben Platz errichtet wurde, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls hatten die Stadtväter auf dem Wehrgang der Nikolaikirche, der einzig nur ihnen zur Verfügung gestellt wurde, einen sehr guten Platz. Es scheint, daß man von allen Seiten die Vorgänge auf der Bühne sehen konnte, einen Abschluß nach irgend einer Richtung kann dieselbe demnach nicht gehabt haben. Nicht nur der Platz selbst, nein, auch alle Fenster, ja selbst die Dächer der Häuser des Römerbergs mögen bei solchen Spielen dicht besetzt gewesen sein. Gewiß ein eigenartig alterthümlicher Rahmen für die ergreifenden Bilder aus der Geschichte des Heilandes, die ja auch noch heute die Theilnahme weitester, wenn gleich auch nicht gerade kirchlicher Kreise, besonders an bevorzugten Orten wie Oberammergau stark zu erwecken vermag.

Nach der Dirigirrolle wurde vor dem Beginne des Spiels das gesammte Personal unter dem Klange der Tuben und anderer Instrumente auf seine Plätze geführt; denn jeder Schauspieler und die zu ihm gehörenden Statisten hatten einen eignen „Ort“ auf der Bühne. War dies geschehen, so ließen als Engel verkleidete Knaben den feierlichen Ruf erschallen „Silete, silete!“ Nun begann die eigentliche Aufführung. Die einzelnen Vorgänge derselben wurden durch kirchliche Wechselgesänge abgegrenzt,

manchmal auch noch durch gesungene Strophen erläutert. Sobald die Auftritte beendet waren, gingen die Spieler auf ihren Platz zurück; Hauptdarsteller wie Jesus setzten sich meist. Manchmal jedoch lösten sich auch Gruppen auf, um sich wieder zu neuen zusammenzuschließen.

Zieht man nun die Menge der bestimmt eingenommenen Stellen auf der Bühne in Betracht, z. B. Johannes in der Wüste, die Sinne des Tempels, der hohe Berg, der Hof des Herodes, das Haus der Martha, der Raum für das Abendmahl, der Ölberg, Golgatha, das Grab des Heilandes, der Eingang zur Hölle, die Plätze für die Engel und die Juden, der Thron Gottes u. s. w., erwägt man ferner, daß Massenauftritte wie der Einzug Christi und auch Doppelhandlungen, z. B. des Heilands Verhör während Petris Verleugnung im Vorhofe vor sich gingen: so machen diese Vorstellungen den Eindruck einer bis in's Kleinste ausgedachten und geschickt geleiteten Heeresbewegung.

Wie genau das Zubehör der Handlung sein mußte, bezeugt ebenfalls das alte Regiebuch des Baldemar von Peterweil. Das Haupt Johannes des Täufers wurde auf einer Schüssel gebracht, der Ölberg war nach Art eines Gartens hergerichtet, das Volk streute bei Jesus' Einzug Blumen und Palmen, wahrscheinlich grüne Zweige. Alle Vorrichtungen und Geräte für das Leiden Jesu von der Dornenkrone und dem Purpurmantel an bis zum Kreuze, der Lanze, dem Schwamme und den reinlichen Tüchern für den Leichnam waren ebenfalls genau vorhanden. Denn neben der das Auge fesselnden Pracht suchte man durch die Menge der Mitwirkenden und die genaue Versinnlichung der Vorgänge auf die Zuschauer zu wirken. Am zweiten Tage des Spiels mußte die Bühneneinrichtung so getroffen sein, daß der Heiland die Seelen aus der Hölle abholen konnte, um diese dann nach Anlegung von weißen Kleidern

vor den erhöhten Thron Gottes zu führen. Geistliche spielten stets die Hauptrollen im Kirchendrama, so Gott den Vater und Christus, doch muß stark bezweifelt werden, daß sie es auch mit ihrer Würde vereinbar hielten, den Antichristen, also den Teufel, darzustellen.

Obwohl nun die Mysterien eigentlich nur großartige dramatische Schaustellungen im kirchlichen Sinne waren, denen der individualisirende Zug der heutigen Oberammergauer Spiele vollständig abging, so machten sie doch einen mächtigen Eindruck auf die Frankfurter. Wer abkommen konnte, blieb während eines Spiels nicht zu Hause. Die Juden nur wurden in ihr Quartier eingeschlossen, jedenfalls im Hinblick auf die kirchliche Bedeutung der Mysterienaufführungen. Da sich während derselben das Leben der Stadt am Römerberge zusammendrängte, befürchtete der Rath augenscheinlich, unwillkommene Gäste möchten die Gelegenheit zum Eindringen in die stilleren Stadttheile benutzen und ließ deshalb die Thore stärker bewachen. Auch das Vieh sollte nicht auf die Weide außerhalb der Stadtmauern getrieben werden. Ja, 1469 ließ sogar der Rath den Leuten des zu Frankfurt gehörenden Ortes Bonames einschärfen, Acht zu geben, damit sie nicht während des Spiels von den mit Frankfurt in Fehde liegenden Rittern überfallen würden. Ein anderer Bescheid, der 1492 an die Bäcker erging, sich gut mit Weißbrot vorzusehen, läßt sogar auf die Anwesenheit vieler Fremden in der Stadt schließen. Auch noch weitere Unordnungen deuten darauf hin, daß etwas Besonderes in der Stadt vorging.

Wie verhielt sich nun der Rath zu den geistlichen Spielen? Er scheint deren Bedeutung wohl erkannt zu haben; denn er unterstützte die Vorstellungen durch das Leihen von Gerüstholz und gab den Darstellern am Schlusse meist eine Verehrung aus Geld und Wein, der bei den Festmahlzeiten nach Beendigung der Spiele getrunken wurde.

An diesem „Imps“ nahmen des öfteren Mitglieder des Rathes Theil; 1506 erscheint er sogar insgesammt mit allen seinen Beamten. Irgendwelche Vorkommnisse bei dieser letzten Passion müssen aber die Stadtväter zu Gegnern der Spiele gemacht haben; denn sie gaben von da an keine Erlaubniß mehr zu solch großen Aufführungen.

Starken Zweifel unterliegt es, ob die Zuschauer in Frankfurt etwas Bestimmtes zahlen mußten. Wie und wo hätte bei einer Vertilichkeit wie der Römerberg Geld erhoben werden sollen? Jedenfalls aber steuerte das Publikum freiwillige Gaben bei, während der größte Theil der gewiß beträchtlichen Unkosten von den Darstellern selbst getragen werden mußte. Nach Job Rohrbachs Angabe betrug 1498 der Beitrag für jeden Mitwirkenden „ein Ort“, ungefähr 10 Mark nach dem heutigen Gelde. Nimmt man ein Spielpersonal von 250 Personen an, so war wohl kaum eine Familie in Frankfurt, die nicht eine ansehnliche Beisteuer fürs allgemeine Beste hergab. Manchmal mag diese sogar durch Nachsammlungen noch erhöht worden sein. Merkwürdig erscheint, daß auch später aus einem Hause der Kaiserstadt der Dichter hervorging, der die tiefstimmigsten Nachklänge aus den alten Kirchendramen in seinem bedeutendsten Lebenswerke dem „Faust“ weiter tönen ließ.

Am Anfange des XVI. Jahrhunderts verweltlichten diese religiös-volksstümlichen Veranstaltungen in den größeren Städten mehr und mehr. War es einst eine ernste Aufgabe, bei den geistlichen Spielen mitzuwirken, so wurde es jetzt vielfach zu einer Sache der Eitelkeit. Deshalb fing man auch an, eine Gefahr für das Seelenheil in der Darstellung gewisser Figuren, namentlich des Teufels und seiner Genossen, zu erblicken. Dazu kam, daß während der Zechgelage, bei denen meist etwas ganz Erleckliches vertilgt wurde, wie an manchen Orten, so auch in Frankfurt im Rausche Streitigkeiten entstanden sein mögen. Traf es sich dann zufällig,

daß die himmlischen Heerschaaren mit den Teufeln handgemein wurden oder der König David dem Pilatus den Kopf blutig schlug, so machte dies Nachspiel natürlich nach den verschiedensten Seiten hin keinen günstigen Eindruck.

Ebenso wenig wie in anderen Städten wurde hier in Frankfurt durch die Kirchendramen das weltliche Spiel ganz bei Seite gedrängt. Dies beweist das frühe Auftreten von Mimen, Tänzern und Gauklern, die zumeist in den Messen und bei weltlichen Festlichkeiten ihre Kunst zeigten. Doch nicht nur fremde Spielleute ergögten das Volk, auch die frankfurter Jugend suchte sich und Andere zu Fastnacht durch Mummereien, spaßhafte Aufführungen und pantomimische Tänze zu belustigen. Dürftige Nachrichten darüber noch aus der Blüthezeit der Mysterien sind auf unsere Tage gekommen, womit natürlich die Thatsachen keineswegs erschöpft sind. War Frankfurt auch gerade nicht wie Nürnberg ein Hauptsitz der Fastnachtsspiele, so läßt doch der heitere Sinn der Bewohner darauf schließen, daß man auch hier an solchen derben, dem Boden der Wirklichkeit entwichenen Scherzen und Schwänken seine Freude hatte.

Alle dramatischen Elemente jedoch, die geistlichen wie die weltlichen, verwehte in Frankfurt in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts der gewaltig hereinkommende Sturm der Reformation. Da es hier Freunde und Feinde der Kirchenerneuerung gab, hatte die Glaubensspaltung innere und äußere Kämpfe aller Art im Gefolge. Doch nicht wie an anderen Orten fand die Bewegung unmittelbar zustimmenden oder gegnerischen Ausdruck in dramatischen Aufführungen. Nur ein französischer Schulmeister, Peter Gosen, wagte es, 1587 mit einigen Schülern und Mitgliedern der hiesigen Refugiés-Gemeinde in einem Saal und vor geladenem Publikum ein Stück aufzuführen, dessen Spitze gegen Rom gerichtet war. Obwohl nun die Vorstellung nur Angelegenheit eines kleineren Kreises war, also

das Volk nicht weiter beeinflusste, verbot doch der Rath „weilen das Babstumb etwas schmehtlich vnd schimpflich tractiret worden“ die geplante Wiederaufführung der Komödie. Den Titel derselben kennt man nicht, doch dürfte es möglicherweise der „Marchand converti“ gewesen sein. Dies ursprünglich in lateinischer Sprache verfaßte Stück von Thomas Naogeorgus, dem streitbaren Schüler Luthers, wurde von dem Genfer Buchdrucker Jean Crespin in's französische übertragen und seinen lieben Glaubensbrüdern in Frankfurt gewidmet. Es geht scharf gegen die katholische Lehre vor und verherrlicht die protestantische Auffassung von der inneren Rechtfertigung des Menschen allein durch den Glauben. Die Vorstellung des Peter Gosen kann weder zu den Frankfurter Bürgerspielen, noch zu den Schulkomödien gezählt werden, sie ist ein Unternehmen für sich, das mit den sonstigen dramatischen Veranstaltungen nichts gemein hat.

Die lateinischen Schulkomödien scheinen in ihrer eigentlichen Glanzzeit in Frankfurt keine Pflege gefunden zu haben. Dies lag wohl daran, daß der Humanismus nur sehr schwer Eingang in die alten Stifter der Stadt fand. Ob in der von einigen der neuen Lehre ergebenden Patriziern gegründeten Schola Patriciorum lateinische Stücke zur Aufführung gelangten, läßt sich wohl annehmen, jedoch nicht beweisen. Erst aus den Jahren 1591 und 1592 stammt die erste altentworfene Niederschrift über die Darstellung zweier solcher Stücke: „Susanna“ und „David und Goliath“ durch die Jünger der Barfüßer Schule. Doch um so eher ist anzunehmen, daß schon früher lateinische Komödien von hiesigen Schülern aufgeführt wurden, als die obengenannten Dramen auf einem öffentlichen Platze gegeben werden sollten, was der Genehmigung des Rathes unterlag. Dieser entschied aber, die Komödien möchten „in Stillen“, also wohl in den Schulräumen zur Darstellung gelangen.

Die erste große Aufführung fand nach fast dreißigjähriger Pause 1545 auf dem Römerberge statt, als die neue Lehre bereits festen Boden in der Stadt gefaßt hatte. Ein deutscher Schulmeister, Mathis Reuter, brachte im Juli dieses Jahres auf dem Römerberge, wahrscheinlich mit größeren Schülern und unter Mithilfe von Bürgern und Gefellen „das Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frauen Susanna“ von dem protestantischen Dichter und Freunde Luthers, Paul Rebhuhn, zur Darstellung. Dies Werk behandelt den bekannten biblischen Stoff nach den Regeln des antiken Dramas und zeichnet mit feinstem Verständniß für die wirksamsten Theile der Handlung bereits individualisirte Gestalten. Jedem Akte folgen metrische, von Musik begleitete Chöre, die in dem Stücke eine ähnliche Stellung einnehmen, wie die Chöre in der antiken Tragödie. Da die Heldin, ein Urbild weiblicher Tugend und Unschuld, ganz den Eindruck einer Heiligen macht, auch die Musik wieder die Wirkung des Ganzen erhöhen mußte, trug die Aufführung wohl in einzelnen Zügen den Charakter eines geistlichen Spiels, sonst jedoch unterschied sie sich durch die dramatische Entwicklung des Gegenstandes und die Lebenswahrheit der Vorgänge, sowie durch größere Einfachheit der Bühnenbilder und den protestantischen Geist der Handlung wesentlich von den Kirchendramen der früheren Zeit.

Außerordentlich war der Erfolg der Susanna. Der Rath begnügte sich nicht damit, wieder das Holz zum Gerüste der Bühne zu geben, er sandte auch dem Leiter des Spiels ein ansehnliches Geldgeschenk. Von anderer Seite erhielt Mathis Reuter ebenfalls noch „Verehrungen“. Wie sehr die Susanna gefallen hatte, bewies die dem „teutschen Schulmeister“ gewährte Spielerlaubnis für eine zweite Aufführung „Vom Joseph aus dem alten Testament“ kaum ein Jahr später. Reuter muß eine sehr musikalische, ungemein bewegliche Persönlichkeit gewesen sein, aber er scheint

auch über andere Dinge seine Pflichten, besonders sein Amt als Vorsänger, derartig vernachlässigt zu haben, daß er sogar einmal in Haft genommen wurde. Jedenfalls erlaubte ihm der Rath in Rücksicht auf sein Amt kein weiteres Komödien-spielen, wenigstens kommt Reuters Name in Verbindung mit damaligen Aufführungen nicht mehr vor.

Die Buchdrucker und Schuhmacher, mit die bedeutendsten Förderer des neuen Glaubens, setzten zunächst sein Werk weiter fort. Die Ersteren führten 1549 zu Fastnacht „Die zehn Alter“ von Pampphilus Gengenbach auf, während die Anderen gleichzeitig „Die Komödie vom verlorenen Sohn“ zur Darstellung brachten. Zum erstenmale erfahren wir bei diesen Bürger-spielen etwas von der Censur. Der protestantische Prädikant Ritter mußte die Stücke erst vor der Auf-führung prüfen, wahrscheinlich weil sich der vorsichtige Rath vergewissern wollte, daß keine Stellen in den Dramen waren, welche die Katholiken, vornehmlich den Komthur des deutschen Ordens in Sachsenhausen, hätten beleidigen können.

Die Zeiten des Interims, hauptsächlich aber die Belagerung Frankfurts im Sommer 1552, hatten allerlei Uebel und Mißstände im Gefolge, die in der Stadt den Sinn für Lustbarkeiten und Komödien vollständig zurück-drängten. Als 1563 die Buchdrucker einmal wieder ein Spiel „Vom heiligen Tobias“ aufführten, wurden sie besonders ermahnt, sich ernst und züchtig zu verhalten. Im Jahre 1564 starben in Frankfurt fast 2000 Personen an der Pest, weshalb für längere Zeit alle „öffentlichen Lust-barkeiten“ eingestellt wurden. Selbst 1567 ließ der Rath noch nicht zu, daß die Buchdrucker „Die Historie von den 10 Kämpfern“ von Hans Sachs darstellen durften. — Kaum hatte sich die Stadt ein wenig erholt, als eine neue Heim-suchung ihrer harrete. Mehrere Jahre hintereinander wüthete die Pest; noch 1577 starben 918 Personen. Wenn trotzdem die Schuhmachergesellen 1572 die Komödie „Vom jüngsten

Gericht" aufführen durften, so mag dies im Hinblick auf den durchaus religiösen, an die Vergänglichkeit alles Irdischen erinnernden Inhalt des Spieles erlaubt worden sein. Das Stück wird auch „Singeschule“ genannt, was auf gesangliche Einlagen, wahrscheinlich Chöre deutet, die von den gut geübten Gesellen des Schuhmacherhandwerks vorgetragen wurden.

Von den in den nächsten zehn Jahren in Frankfurt gegebenen Bürgerspielen verdienen noch zwei Aufführungen durch nicht näher bezeichnete Gesellen besondere Erwähnung. Unter großer Theilnahme der Bevölkerung fand 1579 im Rahmhofe „das Spiel vom Joseph“, wohl von Theobold Gart, und die Komödie „Die geduldig und gehorsam Marggräfin Gieselda“ von Hans Sachs statt. Auf Einladung der Spieler besuchte der Rath eine der Vorstellungen, die wegen großen Andrangs wiederholt werden mußten.

Nach schweren Zeiten, nach Mißwachs, Pestilenz und Theuerung war in der Bürgerschaft die Lust an dramatischen Aufführungen wieder erwacht. So wurde auch während des großen Schießens 1582, das stets viel Fremde nach Frankfurt zog, unter Leitung des Ott Regenbogen, eines abenteuerlichen weitgereisten Barbiergesellen „Die Komödie vom König Ahas“ erfolgreich zur Darstellung gebracht. Auch dies Drama mußte vorher vom Prädikanten Ritter geprüft werden.

Im März 1585 kamen sogar Nürnberger Bürger und Meisterfänger nach Frankfurt, um in einer Bude am Main Komödien und Tragödien — diese Unterscheidung wird hier zum erstenmale gemacht — von Hans Sachs aufzuführen. Nachdem der Rath früher andere Nürnberger abgewiesen hatte, erhielt diese Gesellschaft einen willfährigen Bescheid, jedoch mit dem unfreundlichen Zusatz, sie möchten künftig daheim bleiben und einem ehrbaren Rath nicht mehr mit solchen Begehren lästig fallen. Trotzdem erscheinen 1591

wieder Nürnberger Bürger und Meistersänger in Frankfurt und wurden gleichfalls nicht abgewiesen. Unter diesen war der jüngere Hans Sachs und der Poffenreißer Wolf Most,*) welcher letztere, eine etwas anrühige Persönlichkeit, längere Zeit im Bühnenleben Nürnbergs eine große Rolle gespielt hatte. Die Nürnberger, deren Spiele durch eingelegte Gesänge und Chöre eine besondere Zugkraft erhielten, wollten 4 Heller Eintrittsgeld nehmen, allein der Rath setzte daselbe auf 2 Heller herab.

Das letzte Frankfurter Bürgerspiel „die Tragödie vom König Uhas und der Jessebell“ ging am 10. Februar 1594 in den unteren Räumen des Leinwandhauses in Scene. Die dramatische Kunst war jetzt von den öffentlichen Plätzen in geschützte Höfe und Hallen gezogen. Drei etwas lockere Gefellen, Karl Sigismund Feierabend, der Sohn des berühmten Buchdruckers, Hans Stolzenberger, Kellermeister auf dem Römer, und Balthasar Griebel, ein Gürtler, waren die Veranstalter dieses Spiels, das sogar dreimal aufgeführt wurde. Der Verfasser des Stückes ist Balthasar Griebel, wohl ein Nachahmer des Hans Sachs, dessen Werk auch gedruckt wurde, doch bis jetzt nicht wieder aufzufinden war. Griebel muß seine Sache gut gemacht haben, das bezeugt die mehrmalige Aufführung der Tragödie und die für jene Zeit hohe Verehrung von 6 Gulden, die er als Dichter vom Rath erhielt. Auch außerdem waren die Stadtväter so gnädig gegen die Veranstalter, daß diese sich sogar später „wegen günstiger Beförderung und erwiesener Wohlthaten“ besonders bedankten. Selbstverständlich besuchte der Rath bei solchem Entgegenkommen auch eine der Vorstellungen; er gestattete auch, daß die Veranstalter einen Baßen Eintrittsgeld nehmen durften, was augenscheinlich bis dahin noch nicht vorgekommen war.

*) „Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg“ von Theodor Hampe. Nürnberg 1900. S. 77—82, S. 142 ff.

Waren die Bühnenvorrichtungen zu den Bürgerspielen im Vergleich zu denjenigen der Mysterienaufführungen un-
gemein einfach — ein schlichtes mit Tuch belegtes Gerüst
genügte als Scene — so scheint doch 1594 in der Tragödie
„Vom König Ahas und der Jessebell“, die schon unter dem
Einflusse der von den Berufsschauspielern gebotenen Leistungen
stand, mehr Glanz entfaltet worden zu sein. Auch die
Musik hatte jedenfalls wieder Antheil an dieser denkwürdigen
Vorstellung, deren Frauenrollen wie bei gleichen
Aufführungen selbstverständlich noch von Jünglingen dar-
gestellt wurden.

Unter dem vorsichtigen Regimente des lutherischen
Rathes kam das Frankfurter Bürgerspiel der Reformations-
zeit zwar nicht dahin, Angriffe gegen Andersgläubige zu
wagen oder die eigne Sache mit leidenschaftlicher Partei-
nahme zu verfechten, aber es ist deshalb doch durch und
durch von evangelischem Geiste erfüllt. Und, daß der große
Reformator, Dr. Martin Luther, selbst ein Freund des
Theaters war und ausdrücklich hervorhob, „er wolle die
Künste nicht durch das Evangelium zu Boden schlagen“,
das ließ es wohl auch in Frankfurt dem Rath der Bürger-
schaft als Pflicht erscheinen, dem evangelischen Volksschau-
spiel gleichfalls die nöthige Pflege angedeihen zu lassen.
Mochte also die alte Reichsstadt am Main immerhin viel-
fach von Privilegien, von Kasten- und Innungswesen um-
zäumt gewesen sein, wie sehr sie sich von der Macht der Gescheh-
nisse ergriffen fühlte, wie willig sie den geistigen Strömungen
der Zeit Einlaß bot, das bezeugen mit die, trotz oft stören-
der Einwirkungen und Mißstände, zu ansehnlicher Blüthe
gelangten Bürgerspiele. In der großen Bewegung des
Zeitalters war auch hier der Lehr- und Nährstand dazu
berufen, die dramatische Kunst weiter zu pflegen und jene
Werke zur Gestaltung zu bringen, die im Kampfe der Geister
dem tiefsten Empfinden der Volksseele entsprangen.



2.

Die ersten Berufsschauspieler und ihre Nachfolger.

Als die ersten Wandertruppen in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nach Frankfurt kamen, trugen die Bürgerspiele bereits das Gepräge kunstgeübter Leistungen. Ja, in der alten Mainstadt kam es sogar so weit, daß eine Gesellschaft junger Leute, wie schon früher geschildert wurde, hier noch 1594 ein biblisches Drama glanzvoll auf die Bretter brachte, nachdem französische und englische Komödianten das Publikum in den Messzeiten*) bereits öfters mit der Darstellungsweise der berufsmäßigen Kunst bekannt gemacht hatten. Den Uebergang zu den wirklichen Schauspielern bilden also in Frankfurt wie auch

*) Wie die Bedeutung der Frankfurter Messen damals in Frankreich anerkannt wurde, beweist unter Anderen ein 1574 in Paris erschienenes Werk von dem bekannten Buchdrucker und Philologen Henri Estienne: „*Francofordiense emporium, sive Francofordienses nundinae*“ 2c. Neudruck mit gegenüberstehender französischer Uebersetzung von Isidore Liseux, Paris 1875.

in anderen Reichsstädten diejenigen Bürger oder Handwerker-Gemeinschaften, die ein Eintrittsgeld erhoben, ja sogar wie ein paar „Nürnberger Compagnien“ die Schauspielkunst als Nebenerwerb betrachteten und um des Gewinnes willen Wanderzüge in die Nachbarschaft unternahmen.

Die ersten 1583 in Frankfurt aufgetretenen Berufsschauspieler sind höchst wahrscheinlich Franzosen gewesen. Sie wurden wohl durch den Weltruhm der Messen, dann durch die weitere Thatsache herangezogen, daß sich in Frankfurt eine ansehnliche Zahl vermögender und gebildeter Refügiés niedergelassen hatte. Diese und die bald nach ihnen erscheinenden französischen Komödianten sind jedoch für die Entwicklungsgeschichte der dramatischen Kunst in Frankfurt nicht so wichtig wie die erste hier auftretende Truppe englischer Mimen, die in der Herbstmesse 1592 nach Frankfurt kam und zum öfteren wiederkehrte. Sie bestand aus Mitgliedern der Schauspielergesellschaft des Grafen von Worcester in London und stand unter Leitung des Robertus Browne, dessen bedeutendste Genossen Thomas Sackville, (Sackville, Sagfield) Richard Jones und Jehan Bradstriet waren. Diesen englischen Komödianten stellte im Februar 1592 ein englischer Hofbeamter, C. Howard, ein Empfehlungsschreiben an die Generalstaaten der Niederlande aus, worin die Bitte ausgesprochen ist, den Inhabern die größtmögliche Förderung angedeihen zu lassen. Bezüglich der Leistungen dieser wandernden Mimen bemerkt Howard, daß sie ihre Kunst zeigen wollen „en faict de musique, agilitez et joeux de commedies, tragedies e histoires“. Dieser kurze Hinweis auf die Kunstdarbietungen der Engländer bekundet sogleich die Reichhaltigkeit ihres Repertoires. Es enthielt wohl die beliebtesten heimischen Stücke heitler und ernster Natur und war sicher im Stande, die verschiedensten Geschmacksrichtungen zu befriedigen.

Der Spielplan der Engländer umfaßte wohl 1592 und auch noch ein Jahrzehnt später abenteuerlich phantastische Stücke wie „Orlando furioso“ von R. Greene, bombastische Blut- und Nordtragödien wie „Titus Andronicus“ von Shakespeare, volksthümlich lustige Schwänke wie „Gammer Gurtous needle“ von John Still, biblische Dramen wie „Sodom und Gomorra“ (von?), Singspiele ausgelassenen Inhalts, Komödien wie „Doktor Faustus“ von Christopher Marlow und andere Werke. Was die fremden Künstler in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts hier wie überall auf ihren Wanderzügen aufführten, ist wohl zum Theil in zwei 1620 und 1650 erschienenen Sammlungen englischer Komödien und Tragödien — die letztere unter dem Titel „Liesekampff“ — in deutscher Sprache erschienen. Dervollständigst wird das Repertoire der Engländer noch durch Handschriften und Einzeldrucke ihrer Stücke, sowie durch Erwähnung von solchen in zeitgenössischen Urkunden.

Daß die Musik von Anfang an als wesentlicher Bestandtheil der englischen Vorstellungen betrachtet wurde, geht nicht allein aus Howards Bemerkung, sondern noch aus vielen anderen aktenmäßigen Zeugnissen hervor. Neben der Musik aber waren es namentlich die Equilibristenkünste, die sogenannten „agilitez“, die den englischen Komödianten sofort bei demjenigen Theil des Publikums freundliche Aufnahme sicherten, der in Unkenntniß der fremden Sprachen weder den Werth der Stücke noch die schauspielerischen Leistungen voll zu würdigen verstand.

Robertus Browne und seine Genossen, vermuthlich eine Gesellschaft von 10—12 Schauspielern, überreichte dem Rathe Frankfurts kein Empfehlungsschreiben einer einflußreichen Persönlichkeit wie manche nachfolgenden Engländer. Die Stadtväter, ohnedies erstaunt über die Ankunft der weitgereisten Mimen, verlangten deshalb vorsichtig, erst eine Probe von der Kunst der Fremden zu sehen. Diese

wurde einem ehrfamen Rath in wohlgefälliger Stunde geboten und muß, wie die ertheilte Spielerlaubnis bezeugt, günstig aufgenommen worden sein. Erst nach dem willfährigen Bescheide durften die englischen Komödianten durch Trommelschlag zu ihren Vorstellungen öffentlich einladen. Dies geschah zumeist in phantastischen Aufzügen durch die ganze Stadt, bei denen das aufzuführende Stück unter allerlei Lobpreisungen und mit erklärenden Gesten angekündigt wurde. Sicher bildeten bei diesen Einladungen ein paar in's Volk geworfene Wige der lustigen Figur, ein paar Gauklerstückchen oder gymnastische Künste sehr wirksame Zugmittel.

So günstig nun auch derartige Ankündigungen den Besuch des Theaters beeinflussten, so störend waren sie für den öffentlichen Verkehr, vornehmlich in Meßzeiten. Der Rath erließ deshalb mehrmals Verbote wegen unmäßigen Trommelschlagens. Mehr und mehr wurden schon allein aus diesem Grunde die Anschlagzettel ein Bedürfnis. Wer sie zuerst in Frankfurt einführte, ist nicht bekannt, keinesfalls jedoch sind sie viel vor der Mitte des XVII. Jahrhunderts hier in Gebrauch gekommen, obwohl schon 1602 ein Pariser Seilfahrer, Jacob Frey, dem Rathe „seinen Anschlag“, also eine gedruckte Ankündigung, vorlegte.

Wo die Truppe des Robertus Browne bei ihrem ersten Aufenthalt spielte, ist nicht nachzuweisen. Wahrscheinlich jedoch befand sich ihr Theater zuerst in dem großen Hofe des alten Gasthofs „Zur Sanduhr“ in der Fahrgasse; denn dieses Haus wurde später gewissermaßen das Standquartier der Browneschen Gesellschaft. Trotzdem der größte Theil des Publikums die fremde Sprache nicht verstand, waren die Vorstellungen der Engländer doch von Anbeginn an ein Hauptanziehungspunkt der Frankfurter Messen. Zuerst mag dies der Reiz der Neuheit bewirkt haben, später hatte man aber wohl wirklich Geschmack an

den Vorstellungen gefunden. Bisher fehlte es an dem Urtheil eines Augenzeugen über die Leistungen der Engländer, seit einigen Jahren jedoch besitzen wir ein solches von dem Nürnberger Balthasar Paumgartner dem jüngeren. Dieser weilte in der Herbstmesse 1592 in Frankfurt und berichtete am 13. September an seine Gattin: „Die englischen Komödianten haben eine herrliche gute Musika und sind so perfekt mit Springen, Tanzen, dergleichen ich noch nie gehört, noch gesehen hab“. Mehr als das Stück selbst, das Paumgartner vielleicht nicht verstand, machten ihm also die Nebenkünste Eindruck. Außerdem hebt er noch hervor, daß die 10—12 Personen der Truppe, „köstlich herrlich und wohl gekleidet“ gewesen seien und wünscht schließlich, die Engländer möchten auch in seiner Vaterstadt Nürnberg ihre Künste zeigen, was auch bald darauf geschehen ist.

Da der Rath in der Herbstmesse 1593 die Brownesche Truppe wieder zuließ, werden deren Mitglieder bei ihrem ersten Auftreten in Frankfurt keinerlei Unlaß zu etwelchem Uergerniß geboten haben. Ja, die ersten Künstler der Gesellschaft wurden sogar von dem älteren Herrn Bürgermeister im Römer empfangen und erboten sich bei dieser Gelegenheit, dem Rathe zu Ehren eine von ihnen selbst erfundene Komödie aufführen zu dürfen, deren Besuch dann in das Belieben der Stadtväter gestellt wurde. Zwei Stücke „Von Abraham und Loth“ und „Von Sodoms Untergang“ wurden für die Rathskomödie vorgeschlagen, welches davon gegeben wurde, muß dahin gestellt bleiben. Wie stark das englische Theater auch diesmal wieder besucht wurde, beweist ein Bescheid des Rathes an die Komödianten, von den Jungen nicht soviel zu nehmen wie von den Alten. Bis 1597 fehlen die Engländer in Frankfurt, statt dessen spielten anfangs und mitte der neunziger Jahre verschiedene französische Gesellschaften hier. In der Ostermesse 1593

erschien Valeran le Comte aus Monditier gebürtig und le Piccard genannt, der 1599 zu den „Comediens françois ordinaires du Roi“ gehörte und möglicherweise mit anderen Mitgliedern des Hôtel de Bourgogne hier Vorstellungen gab. Ein Jahr später kam in der Ostermesse eine französische Truppe aus Brüssel unter Führung Peter de Bruns hierher und 1595 erhielt die augenscheinlich sehr angesehene französische Gesellschaft des Charles Chautron für die Ostermesse die Spielerlaubnis. Wie die Engländer, so erfreuten sich auch die Franzosen zahlreichen Zuspruchs. Beide nahmen einen Albus Eintrittsgeld und machten sehr gute Geschäfte dabei.

Von einem Wanderzuge nach Württemberg zurückkehrend, wo sie sogar am Hofe des Herzogs Friedrich I. Vorstellungen gaben, spielten die einige Jahre früher hier aufgetretenen englischen Komödianten in der Herbstmesse 1597 wieder in Frankfurt. Diesmal war aber nicht Robertus Browne, sondern Thomas Sackville der Führer der Truppe. Dieser, ein berühmter Lustigmacher, giebt sich damals den Beinamen Jon oder Jan Bouset, wahrscheinlich Posset, ein damals beliebtes Getränk in England. Thomas Sackville stand längere Zeit in Diensten des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, der, unter dem Einfluß des englischen Komikers stehend, die lächerliche Gestalt in seinen Dramen auch Jon Bouset nannte. In Frankfurt sind die namhaftesten Werke des fürstlichen Dichters, vornehmlich wohl die Komödien vom Vincentius Ladislaus und von der Ehebrecherin wahrscheinlich bereits sehr frühe aufgeführt worden.

Thomas Sackville, der auch auf den Nürnberger Dramatiker Jacob Ayrer stark einwirkte, war ein sehr gewandter beweglicher Künstler. Als Clown schuf er sich in der lustigen Figur des Jon Bouset einen eignen komischen Typus. Ueber die Eigenart desselben geben Anweisungen

in den Stücken des Herzog Heinrich Julius und Uyrers, sowie eine Stelle aus Marg Mangold Frankfurter Meßgedicht „MarktschiffsNachen“ aus dem Jahre 1597 genügenden Aufschluß*).

Er trug eine Juppe, nach Schnitt und Farbe ein rechtes Narrenkleid, dazu Hosen, in denen noch Einer Platz hatte, große Schuhe und eine Schlappe, wohl einen breitkremptigen Hut. Aus Uyrers Stücken ergibt sich, daß Jon Boufet oft als Briefbote mit dem Spieß, manchmal aber mit Musikinstrumenten verschiedener Art auftrat. Zur größten Belustigung des Publikums unterbrach er sich und Andere durch Trommelschlagen oft in der Rede. Daneben verfügte Jon über eine Menge wirksamer Kunstgriffe und Kunstkniffe. Er schnitt Gesichter, er lachte, weinte, heulte, zeigte sich dumm, schlau, frech, aufgeblasen, burlesk, hochmüthig, wie es der Auftritt gerade verlangte. Auch an Zweideutigkeiten ließ er es nicht fehlen. Besonders gelang Sackeville die Darstellung der Angst, der Prahlerei, der gespreizten Vornehmheit und komischen Würde. Dann machte er das Publikum in bedenklichen Lagen häufig zu seinem Vertrauten, was stets jubelnden Beifall hervorrief. Die meisten dieser lustigen Motive hatten internationale Verbreitung, waren also keineswegs Erfindungen des berühmten Jan von der Frankfurter Messe. Werth gab ihnen nur die Art ihres Vortrags, die bei Sackeville zweifellos zündend und genial war. Hatte er doch nicht nur das Publikum, sondern auch den Rath zu Freunden, der ihm manches Unsuchen trotz einer vorgekommenen Ueberschreitung des Eintrittsgeldes bereitwillig erfüllte.

Wie heimisch sich die Engländer übrigens bereits 1597 auf dem Festlande fühlten, zeigt, daß sie Kind und Kegel mit sich führten. Eine Reise Sackeville's liefert dafür den Beweis. Nach der Herbstmesse 1597 hat dieser um

*) Ueber Jon Boufet „Schauspiele der englischen Komödianten“ von Wilhelm Creizenach S. 98 ff.

die Erlaubniß, seine Hausfrau bis zu seiner Rückkehr hier in einem Bürgerhause lassen zu dürfen. Der Rath gestattete dies und ließ ferner zu, daß auch die anderen Schauspieler der Truppe während Sackevilles Abwesenheit mit ihren Familien in Frankfurt bleiben durften. Die Frauen betraten aber damals die Bühne noch nicht. Weibliche Rollen wurden in dieser Zeit wie in früheren Epochen von jungen, dafür geeigneten Männern dargestellt.

Nahezu ein Jahrzehnt kehrte Thomas Sackeville, dieser erste große Komiker der Frankfurter Bühne, nach Pausen immer wieder in die alte Kaiserstadt zurück. Dann jedoch gab er das Komödienspielen auf und gründete ein Geschäft; nach Frankfurter Ueberlieferungen soll er Seidenhändler gewesen sein. Wie aus dem Standbuch der Herbstmesse 1604 hervorgeht, hatte „Thomas Sackevild, Engländer, einen von den „Ständt Im Römer, so mit guten gewichtigen Gfl. (Goldgulden) sollen zalt werden vnd fangen ahn bey der Herren Stuben“, das heißt rechts und links vom Eingang des Römers, wo sich die besten und theuersten Stände befanden. Der Durchschnittspreis für einen solchen ist ungefähr 5 Goldgulden, der höchste Preis 12 Goldgulden. Der einstige Clown, dessen Gewerbe nicht angegeben ist, zahlte 8 Gulden Standgeld, was auf eine bedeutende Einnahme schließen läßt. Die übrigen Standbücher aus jener Zeit fehlen und in sonstigen einschlägigen Akten fand sich keine Spur mehr von dem Kaufmann Sackeville. In Frankfurt aber blieben damals dessen komische Leistungen unvergessen. In dem 1615 erschienenen Gedichte „Ein Discurs von der Frankfurter Messe“ heißt es bei der Schilderung der zu jener Zeit hier spielenden englischen Komödianten:

„Der Narr macht lachen, doch ich wehlt,
Da ist keiner so gut wie Jan Begeht (Jan Bouset)
Vor dieser Zeit wohl hat gethan,
Jetzt ist er ein reicher Handelsmann.“

Also noch 1615 bezog Sackville die Frankfurter Messe, sieben Jahre früher, im Herbst 1608 sah ein gewisser Coryat, Verfasser der „Crudities“, den einstigen Lustigmacher, der früher in Diensten seines Vaters stand, in Frankfurt wieder und erzählt, daß er ein reicher Mann geworden sei und prächtigere Gegenstände ausgestellt habe als die Holländer, Franzosen und Italiener. Womit Sackville handelte, sagt Coryat leider nicht.

In Marg Mangolds Messgedicht „Marktschiffs Nachen“ aus dem Jahre 1597 wird neben Jon Bouset und dem Springer auch schon der Wursthänsel erwähnt, also diejenige lustige Figur, die etwa erst 100 Jahre später zu voller Geltung kommen sollte. Vermuthlich war der Darsteller des Wursthänsel ein Deutscher, der etwas Komisches von der volksthümlichen Eigenart zum Besten geben mußte. Mit dieser Gestalt schlich sich jedenfalls das heimische Element in die englische Vorstellung, in der es nach und nach immer mächtiger werden sollte, bis die fremde Sprache gänzlich verdrängt war.

In der Zeit von 1600—1631, in welchem Jahre durch die Schlacht bei Nördlingen die Gegend um Frankfurt für lange von allen Leiden des Krieges heimgesucht wurde, spielten eine große Anzahl überall in Deutschland herumgezogener englischer Komödiantentruppen in Frankfurt. Als der Grundstock der meisten darf die Gesellschaft des Robertus Browne betrachtet werden, deren bedeutendste Mitglieder später als Leiter eigener Compagnien oder als Hofkomödianten des Landgrafen Moritz von Hessen hierherkamen. In Abständen kehrte Browne immer wieder nach Frankfurt zurück; 1618 sogar von einer Reise nach England, von der er neue Stücke mitbrachte. Er spielte wie immer in der Sanduhr und ist wohl der erste Wanderprinzpal gewesen, der Shakespeare auf der Frankfurter Bühne einführte. Von 1600—1615 fanden die Hofkomö-

dianten des Landgrafen Moritz von Hessen den meisten Beifall in Frankfurt. Einer der ersten Führer derselben Richard Machin kam später, 1606 als Brandenburgischer Hofkomödiant hierher und berichtete, mit seinen Gesellen „züchtige und liebliche Comoedias und Tragödias in hochteutscher Sprache agiren zu wollen“. Dazu sollte „mit sieben Instrumenten eine ergötzliche Musica lautieret werden“. Dies ist die erste Erwähnung deutscher Vorstellungen in Frankfurt. Fünf Jahre später führte wohl derselbe Machin am Hofe seines fürstlichen Herrn in Halle bereits den Kaufmann von Venedig von Shakespeare in deutscher Bearbeitung auf. Auch in Kassel gingen von 1607 an deutsche Stücke in Scene.

Von den zu jener Zeit in Frankfurt aufgetretenen englischen Truppen sind noch die Gesellschaft des Robert Arischer (1608 und 1610) die Hofkomödianten des Prinzen Moritz von Nassau (1611), die brandenburgische Compagnie unter John Spenser, genannt Stockfisch (1614 und 1616), sowie die kursächsische unter John Green (1626) besonders hier hervorzuheben. Green war jahrelang der Genosse Brownes und ein sehr angesehener Wanderprinzipal, der sogar 1617 in Prag vor Kaiser Mathias spielte.

Alle diese Truppen hatten ein größeres Personal als die früheren und führten nach damaligen Begriffen prächtige Theaterausrüstungen mit sich. Die glanzvollsten Vorstellungen gab Spenser, dessen Personal aus 19 Schauspielern und 15 Musikanten bestand. Wegen der vielen Unkosten kamen die Prinzipale öfters um Erhöhung des Eintrittsgeldes ein, weshalb der Rath nach längerem Schweigen dasselbe von 8 auf 12 Pfg. erhöhte.

Der öftere gleichzeitige Aufenthalt verschiedener Truppen in Frankfurt bot Anlaß zur Schaffung neuer Bühnenörtlichkeiten. Hatten die Komödianten anfangs in den Höfen gespielt, so zog etwa 1610 das Theater in ge-

schützte Räume, zuerst in die Ballhäuser alter Gasthöfe. Neben der Sanduhr, deren Lokalitäten mehrfach, zuletzt etwa 1619 zu Theaterzwecken umgebaut wurden, gaben die Engländer in der Bauerschen Behausung auf der Zeil, einem großen Grundstück, zuerst im Hofe, später „unter Dach und Fach“ Vorstellungen. Im Jahre 1608 wurde der große Hof der Besizung des Reinhard Becker in der Fahrgasse eigens für theatralische „Aktionen gut hergerichtet“. Zu diesen Spielorten kamen im Laufe der Zeit noch geschützte Bühnenlokalitäten in dem alten Gasthose „Zum Wolfsect“ am Eingang der Eschenheimer Gasse und im Pfuhlhofe, einer großen Besizung der Familie von Holzhausen auf dem Roßmarke. Gegen 1650 wurde die Bühne der Sanduhr in das Ballhaus des hinten an sie grenzenden Gasthofs „Zum Krachbein“ verlegt, der später „König von England“ genannt wurde.

Wie all diese Räumlichkeiten beschaffen waren, wissen wir nicht mehr. Jedoch tiefer und höher gelegene Plätze müssen bereits die Höfe gehabt haben. Ordnete der Rath doch schon 1601 an, daß die Komödianten „vff den Gengen“, damit ist das Parterre gemeint, 4 Pfennige und oben 8 Pfennige nehmen durften. Einigemal ist auch von einer Thür „zu den Plätzen vff dem Gerüst“ die Rede, was auf eine Empore für bessere Sitze schließen läßt. Ebenso wenig Genaues wie über die Räume für das Publikum wissen wir über die Einrichtung der alten Frankfurter Bühne. Sie wird wohl nach dem Muster der englischen gebaut gewesen sein und einen weit in das Parterre vorspringenden Vordertheil und kleineren Hintertheil gehabt haben. Ueber diesem erhob sich ein Aufbau mit Dach und einer Art Balkon, der durch Treppen mit der Hauptbühne in Verbindung stand. Ob die hiesigen Bühnen einen Mittelvorhang hatten und seitlich mit Teppichen verhängt waren, ob die Hinterbühne wie meist in England noch ein zweites

Stockwerk besaß, das muß unentschieden bleiben, wird aber wohl hier wie in anderen Städten von den örtlichen Verhältnissen abhängig gewesen sein. Jedenfalls waren die damaligen Aufführungen trotz des angekündigten Prunkes von einer Schmucklosigkeit und Einfachheit, von der unser verwöhnter Sinn sich heute nur schwer eine Vorstellung machen kann. Und dennoch, wie ausgelassen herzlich lachte das Volk in jenen schlichten prunklosen Räumen über die Witze, die Schwänke, ja auch über die Zoten des Jan und der anderen lustigen Figuren! Welch' lebhaften Antheil nahm es an den Schicksalen Romeos und Julias, wie andächtig lauschte es, wenn im Drama „Vom verlorenen Sohn“ beim Gastmahl die Spielleute „gar submisse geigeten“, wenn Liebende die himmlischen Götter beschworen, sie möchten ihnen in Herzenskämpfen „favorabiles“ sein. Um so mehr Werth hat diese naive Freude an der Kunst, als die Zuschauer durch die Unkenntniß der Sprache nur aus der Darstellung den Inhalt der Stücke ahnen konnten, der ihnen dann später als Uebersetzung auch nur in vergröberter und verkümmelter Form geboten wurde. So herzlich und naiv wie zu jener Zeit sollte das Publikum lange nicht mehr lachen, sich lange nicht mehr an den bunten Bildern der Bühne erfreuen. Der dreißigjährige Krieg verscheuchte die heitere Grundstimmung aus den Gemüthern, er ließ eine dumpfe Verdrossenheit in ihnen zurück und schnitt der Lust am Schauen und an der Freude des Augenblicks auch in Frankfurt die Lebensquellen ab. Bei den nachfolgenden Menschenaltern mußte die komische und tragische Kunst stärkere und gröbere Wirkungen anstreben, um die Theaterbesucher zu ergötzen und zu ergreifen.

Sehr bezeichnend für die Stellung des Theaters und der Komödianten von etwa 1592—1700 sind die Spielfestspiele der Wandertruppen an den Rath der Stadt Frankfurt. Die Bittsteller versuchen alles darin, um die mächtigen

Herren günstig für sich zu stimmen. Sie versprechen „kein Obermaaß zu gebrauchen und sich züchtig zu verhalten“, sie legen, wenn möglich, ein Zeugniß über ihre Leistungen und ihr Verhalten von einem fürstlichen Herrn vor, sie versäumen es selten, einen ehrbaren Rath „dem gnadenreichen Beistande Gottes“ zu empfehlen, sie gratuliren ihm schon im Sommer zum künftigen neuen Jahre und wünschen „glückliche Commerciën“, ja, sie bitten sogar, um der großgünstigen Aufnahme sicher zu sein, die Stadtväter bei einem neugeborenen Kindlein zu Gevattern. Mochte auch damals schon einzelnen Mitgliedern des Rathes eine Ahnung von der kulturellen Bedeutung der Kunst aufgegangen sein, zumeist hielten die Stadtväter sie jedoch für eine Volksbelustigung, der man glaubte, die Zügel nicht schießen lassen zu dürfen.

Die traurige Lage Frankfurts in der zweiten Hälfte des dreißigjährigen Krieges verschloß den Komödianten für lange Zeit die Stadt. Erst 1649 gab der Rath aus Rücksicht auf die Meßfremden einmal wieder einer Truppe die Spielerlaubnis. Diese Gesellschaft machte bei einem Eintrittsgeld von 3 Albus sehr gute Geschäfte, mußte aber auch ein Stück Geld an das Hospital entrichten und eine Komödie zum Besten der Armen geben. Dieselbe Steuer wurde von da ab allen hier spielenden Wandertruppen auferlegt.

Aus dem Herbste 1651 stammt der erste aktenmäßige Hinweis auf die Aufführungen von Pastorellen, also kleiner Singspiele, die ihren Stoff der idealen Schäfer- oder Götterwelt entnahmen. Diese aus Italien stammende Kunstgattung entwickelte sich bald zur Oper, die alle theatralischen Kunstmittel in sich vereinigte und lange Zeit den Sieg über die anderen Bühnenstücke behauptete.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts spielten eine beträchtliche Anzahl meist etwas verwilderter Wandertruppen in Frankfurt. Nur die Gesellschaften des Joris Joliphous (Joliphus) und des Magisters Johann

Welthen verdienen als die bedeutendsten besondere Erwähnung. Joliphous brachte 1654 zuerst die Frauen als Darstellerinnen auf die Frankfurter Bühne und faßte um dieselbe Zeit auch den Entschluß, sich ein Haus zu einem wenigstens für die Meßzeiten ständigen Theater einzurichten, was jedoch die Nachbarschaft nicht zugab. Manchmal nennt sich Joliphous noch „englischer Komödiant“, seine Vorstellungen jedoch gab er in deutscher Sprache. Von diesem Wanderprinzipal hat sich ein Programm aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre erhalten, das die Aktion „Die standhafte Mutter der Makkabäer“ ankündigt und der älteste bis jetzt aufgefundene Frankfurter Theaterzettel ist. Während der Wahl und Krönung Leopolds II. spielte Joliphous im Gasthof „Zum Krachbein“ in der Fahrgasse. Dort sah der kunstsinige Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz eine Komödie „Vom verlorenen Sohn“, „vom Master Georg“, wie er Joliphous nennt, aufführen, in der ihn die Poffen des Dickelhärings am meisten belustigten. Das Theater im Krachbein wurde überhaupt von den Fürstlichkeiten sehr stark besucht, so daß Joliphous glänzende Einnahmen hatte. Allein der leidenschaftlich heftige Prinzipal bekam Händel mit seinen Genossen Peter Schwarz und Hans Ernst Hoffmann, die dann eine eigne Truppe gründeten und ihm „die hohe Kundtschaft“ wegnahmen. Als bald gerieth Joliphous „in einen sehr elenden Zustand“, was aber bei seinen sonstigen Gönnern kein Mitleid für ihn erweckte. Nicht er, sondern Schwarz und Hoffmann führten die Komödie vom Conte di Monte Negro auf, die Kurfürst Karl Ludwig verschiedenen Fürstlichkeiten zu Ehren geben ließ. Joliphous hatte auch Pastorellen, Singekomödien, sowie Bearbeitungen Gryphiuscher Werke in seinem Spielplan, er war überhaupt ein tüchtiger, regsamer Prinzipal, stand aber ganz unter der Macht eines zügellosen Temperamentes. Dünkel und

grenzenloser Leichtsinns ließen den etwas abenteuerlichen Mann selbst in der trostlosesten Lage immer wieder auf Glück hoffen.

Ganz anders Johann Velthen. Bei ihm stand der Mensch und der Künstler auf gleicher Höhe. Velthen war ein Mann, der selbst der heftig gegen das Theater eifernden frankfurter Geistlichkeit Achtung einflößte. Gab es ihm doch schon allein einen Vorzug vor seines Gleichen, daß er den Magistergrad erworben und sich außerdem gründliche Sprach- und Literaturkenntnisse angeeignet hatte. Dreimal, 1678, 1679 und 1682 gab Velthen Vorstellungen in Frankfurt, zuletzt mit ganz ungewöhnlichem Erfolge. Er nahm ein Eintrittsgeld von 10 und 12 Kreuzern, zahlte 1682 in beiden Messen je 50 Reichsthaler an das Spital und führte noch zwei Komödien zum Besten der Armen auf. Nach der Steuer war also die Einnahme eine glänzende. Der Spielplan Velthens bestand aus biblischen Geschichten, merkwürdigen Historien, Großthaten berühmter oder fabelhafter Helden, Zauberstückchen, Schwänken und wunderbaren Begebenheiten der Neuzeit. Der gelehrte Prinzipal beutete die heimische und fremde Literatur aus, um Reizvolles zu bieten und hinter der Oper nicht zurück zu bleiben. In Frankfurt gab er unter anderem die Aktionen „Von der Königin Orismanna von Böhmen“, „Dom Könige Salomo“ und die „Komödie vom Amadis“. Auch mit den Werken Molières machte Velthen die Frankfurter durch eigne Uebersetzungen zuerst bekannt. Daß er in den Zeiten literarischer Verarmung aus guten fremden Hülfquellen schöpfte und namentlich Molière der deutschen Bühne eroberte, verknüpft allein schon dauernden Ruhm mit seinem Namen. Einen eigenen Reiz erhielten die Velthenschen Vorstellungen durch die Stegreifreden, die der geschickte Prinzipal in das heitere und ernste Stück einführte. Velthen mit seinen Genossen, meist studirte Leute von großen schauspielerischen Fähigkeiten, konnten wohl dem Beispiel der Italiener folgen, allein für minder gebildete und minder

geistesgegenwärtige Schauspieler wurde die Stegreifrede mehr und mehr eine gefährliche Selbsthülfe.

Nach Velthens Tod erhielt seine Wittwe, eine tüchtige federgewandte Frau, nachdem der Rath viele andere Principale wegen der ständig wiederkehrenden Kriegsgefahren abgewiesen hatte, für die Ostermesse 1698 die Spielerlaubnis. „Die Velthin“ vertrat noch ganz den Standpunkt ihres Mannes und erlebte wie dieser in Frankfurt einen außerordentlichen Erfolg. Mit vollem Beutel verließ sie die Stadt, im Stillen von der Hoffnung erfüllt, „die glücklichen Gefilde des Mains“ möglichst bald wieder aufsuchen zu können.

Von etwa 1560 an beginnt das Theater in Frankfurt um 4 oder 5 Uhr, vorher fingen die Vorstellungen um 2 Uhr an, wenigstens ist diese Zeit auf den ältesten Zetteln angegeben und auch mehrmals vom Rathe bestimmt worden. Da das Theater hier, wie in England, aus dem Wirthshaushofe erwuchs, hatte es anfangs kein Dach. Eine künstliche Beleuchtung war deshalb zu jener Zeit ausgeschlossen. Es mußte am Nachmittage bei Tageslicht gespielt werden, bis die Kunst in geschützte Räume zog.

Wie in der allgemeinen Geschichte der deutsch-dramatischen Kunst, so ist auch der letzte Glanzpunkt im damaligen theatralischen Leben Frankfurts mit dem Namen Velthen verknüpft. Der geschickte Magister jedoch ist eine tragischere Gestalt als der berühmte Thomas Sackville, der am Eingange des Jahrhunderts als Komiker die erste Zugkraft der hiesigen Bühne bildete. Dieser, auf erfolgreiche Künstlerfahrten stolz zurückblickend, erlebte noch als reicher Handelsmann das wachsende Ansehen des englischen Theaters in Frankfurt, Velthen hingegen sah noch unter beständigem Kampfe, welches Unheil die zuchtlos gewordene Stegreifrede über das mehr und mehr verwildernde Theater heraufbeschwor. Er starb, ehe es ihm vergönnt war, die Geister wieder zu bannen, die er selbst gerufen.

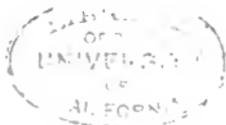


3.

Theater von 1700—1782.

Während viele deutsche Höfe bereits in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ungeheure Summen für die Oper verwandten und größere Städte wie Hamburg, Nürnberg, Leipzig, Breslau u. A. in regem Wettstreit mit den Fürsten schon eigne, nach italienischen Vorbildern erbaute Opernhäuser besaßen, hatte die beliebte Kunstgattung in Frankfurt bisher weder eine Heimstätte, noch sonst irgendwie fördernden Schutz gefunden. Was zu jener Zeit an Singspielen, Pastorellen oder sonstigen „mit Musik garnirten Piecen“ hier auf die Bretter kam, konnte sich mit den eigentlichen, meist sehr pomphaften Opernaufführungen an den Höfen und in anderen deutschen Städten nicht messen.

Der Grund für das Zurückbleiben Frankfurts in der Pflege der Oper ist theils in immer wiederkehrenden Kriegswirren und Pestepidemien, theils aber auch in dem Widerwillen der Geistlichkeit gegen das Theater zu suchen. Seit der Wirksamkeit des berühmten Ph. J. Spener in Frankfurt wurden viele Seelsorger, sowie einflussreiche Kreise der Stadt von einer solch streng pietistischen Richtung beherrscht, daß



man den Besuch des Theaters für seelenverderbend, ja sogar für eine Schlinge des Teufels hielt. Obwohl die Bedenken des Predigerministeriums in den trüben Zeitstimmungen, sowie in der geringwerthigen Kunstthätigkeit und dem sittenlosen Wandel verwildeter Wandertruppen starken Halt bekamen, so macht trotzdem der Kampf der Geistlichkeit gegen die hiesige Bühne oft den Eindruck eines blind eifernden und einseitigen Vorgehens. Bei vielen Frankfurtern fand dies Verhalten Zustimmung, bei Anderen jedoch, zumeist aber in der vornehmen Gesellschaft, herben Tadel. Damals lebte eine kunstsinige Dame in Frankfurt, die Raugräfin Louise von Degenfeld, die sogar ihrer Halbschwester, der berühmten Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans, über den Kampf der Frankfurter Geistlichkeit gegen das Theater nach Paris berichtete. Darauf antwortete die originelle Frau in der ihr eignen kernhaften Weise am 17. Juni 1678: „Ist es möglich, daß die pfarrer so albern zu Frankfurt sein, comödien vor sünde zu halten? Ihre ambition, über die menschen zu regiren wollen, ist viel eine größere sünde als ein unschuldig spektakle zu sehen, so einem augenblicklich lachen macht, so poßen kann ich allen pfaffen nicht verzeihn“. Fast noch stärker drückt sich die Herzogin in einem späteren Brief über das Verhalten der geistlichen Herren aus, indem sie zum Schluß ihre Ansicht von dem Theater in das Bekenntniß zusammenfaßt: das Volk lege das Geld für Bühnenaufführungen nicht übel an. Erstens wollten die Schauspieler, die armen Teufel, auch leben und zum anderen mache die Komödie Freude, Freude aber gäbe Gesundheit und Gesundheit mehr Kraft zum Arbeiten. Also sollten die Pfarrer den Theaterbesuch gebieten und nicht verbieten. Allein die Frankfurter Geistlichkeit hegte keine so freisinnigen Ansichten als die pfälzische Fürstentochter. Auch mit dem Beginne des neuen Jahrhunderts blieb sie der eifrigste Gegner des Theaters.

Trotzdem setzten es eine Anzahl vornehmer und fürstlicher Herren, die sich in Frankfurt wegen Abschluß von Friedensverhandlungen aufhielten, vor der Herbstmesse 1700 durch, daß die französische Operngesellschaft der Direktoren Cherrier und Billieu aus Metz hier Vorstellungen geben durfte. Die Truppe zählte insgesamt 80 Personen und war mit allen theatralischen Hilfsmitteln gut ausgerüstet. Für die Aufführungen Cherries und Billieus waren deshalb die seitherigen Bühnenräume viel zu klein, was den Anlaß zum Aufbau einer großen Hütte auf dem Roßmarke bot. Die Bühne dieses bretternen Theaters war nach neuester Art mit vielen sinnreichen Einrichtungen und Dekorationen versehen. Unter anderem besaß sie auch eine große „flug-Machina“, welche „die Götter aus denen seligen Gefilden auf die Erde und wieder zurück“ beförderte. Daß Cherrier und Billieu eine ansehnliche Musikkapelle und ein großes Ballet mit sich führten, geht schon aus der Anzahl der Mitwirkenden hervor, von denen ja nur ein verhältnißmäßig kleiner Theil selbständig thätig war.

Ueber die Vorstellungen der französischen Oper von 1700 sind nur spärliche Nachrichten erhalten. Was vorher in Metz in Scene ging: Schäferspiele mit Baletten, „lustige Singekomödien“ und Opern von Jean Baptiste Lully, kam auch in Frankfurt auf die Bretter. Die französische Opernhütte war zwar vorwiegend ein Theater für vornehme Leute, allein auch das gewöhnliche Publikum strömte in die Vorstellungen, schon allein um die Beleuchtung zu sehen. Diese war so großartig für die damalige Zeit, daß beständig nur wegen den vielen Lichtern sechs Aufseher in der Hütte Wache halten mußten.

Der Erfolg der französischen Oper war ein ganz außerordentlicher. Cherrier und Billieu zahlten 1000 francs an die Stadtkassenschatz, eine Steuer, die bis dahin noch von keiner der hier aufgetretenen Wandertruppen entrichtet wurde.

Gutes muß geboten worden sein, das läßt sich auch aus einem Briefe der bereits früher erwähnten Herzogin von Orleans schließen, die am 30. September 1700 ihrer anderen Halbschwester, der Raugräfin Amalie Elisabeth von Degenfeld in Frankfurt, über die dortige französische Oper berichtete, zwei ihr befreundete französische Damen hätten deren Vorstellungen in Metz besucht und sie gut befunden. Und diese Damen seien an die Opern von Paris gewöhnt, wüßten also wohl, was zu schätzen sei.

Reiches theatralisches Leben entfaltete sich in Frankfurt während der Wahl und Krönung Karls VI. in der zweiten Hälfte des Jahres 1711. Doch nicht die Oper fesselte diesmal das Publikum, sondern das abenteuerliche Volksdrama, die sogenannte Haupt-Aktion oder Haupt- und Staats-Aktion, eine dramatische Gattung, die nach den rohsten Wirkungen strebte und seltsame sowie grauenvolle Vorgänge in unglaublich geschraubter Sprache schilderte. Höchste geschmacklos war in diesen Stücken mit der sogenannten „seriösen Action“ stets ein lustiges Zwischenspiel verbunden. In ihm herrschte wie in der volksthümlichen Possé die Stegreisfreude, führten Harlekin und seine lustige Genossin, die Columbine, das Regiment. Das Kostüm entsprach diesen phantastisch-dramatischen Nachwerken. Es bestand meist aus der mit Puz und Plunder aller Art überladenen Rococotracht, mochten nun griechische, römische, mittelalterliche oder Helden und Heldinnen aus dem Reiche der Fabel dargestellt werden. Unter dem federbeladenen Helm quoll die Allongeperrücke hervor, bei den Damen wehten vom Diadem die Schleier herab auf die von ungeheuren Keisröcken hochgebauschten Kleider. Goldpapier wurde bei den Wandertruppen reichlich als Zierrath verwendet. Wie das Kostüm, so waren auch die Titel der Haupt-Aktionen grotesk und überladen. Nur einer, der ein solches Shakespeares Kaufmann von Venedig benutzendes Nachwerk ankündigt, soll hier als Beispiel Wieder-

gabe finden: „Eine gewis galante, mit vielen Tänzen, Arien und unterschiedlichen Auszierungen möglichst decorirte, recht charmante und intrigante Haupt-Aktion, betitult: Der rathgierige, doch zuletzt betrogene Jude von Venedig oder Der weibliche Rechtsgelehrte. Mit Hanns Wurst, einem unglückseligen Schiffs-Knecht, von Schulden gequälten Herrn-Diener und endlich beglückten Amanten einer italienischen Servetta.“

Zwei berühmte Prinzipalinnen gerieten im Krönungsjahre 1711 in Frankfurt in einen künstlerischen Wettstreit miteinander: die alte Wittwe Velthens und die junge bildschöne und galante Frau des Komikers Haaf. Diese hatte als Wittwe Elenson schon in drei Messen hier gespielt und dabei die Gunst vieler einflussreichen Gönner erworben. Während der Mahlzeit ließ ihr einer davon sogar die große Hütte hinter der Hauptwache (auf dem heutigen Schillerplatze) erbauen, andere Beschützer wetteiferten in dem Bestreben, der berückenden Prinzipalin der Mecklenburgischen Hofkomödianten die Verlängerung der Spielzeit oder sonst irgend einen Vortheil zu erwirken. Gegen die Haaf-Elenson vermochte das gesammte Predigerministerium trotz berechtigter Einwände nichts auszurichten. Sie scheute sich sogar nicht, der Velthin ihre besten Kräfte abspenstig zu machen und ließ auch sonst kein Mittel unversucht, der Nebenbuhlerin zu schaden. Da nun auch noch andere Mißstände das Publikum vom Theater der alten Prinzipalin fern hielten, erlag diese nach hartnäckigem Kampfe mit der vom Glück mehr begünstigten Gegnerin. Die Velthin mußte in größter Bedrängniß ihre Theatergarderobe verkaufen, während die Haaf-Elenson nach wie vor glänzende Geschäfte machte. Sie soll die für jene Zeit unerhörte Summe von 40,000 Reichsthalern von hier mitgenommen haben. Da sie allein 778 Gulden Standgeld ohne die Einnahmen für die Armen-

Komödien entrichtete, so dürfte ihr Gewinn allerdings kaum zu hoch berechnet sein.

Die Frankfurter Spielzeit von 1711 blieb aber auch der Glanzpunkt in den Erinnerungen der abenteuerlichen Prinzipalin. Als sie Kaiser Karl VI. etwa 10 Jahre später bei ihrem Aufenthalte in Wien kletselig fragte, wie es ihr gehe, antwortete sie mehr aufrichtig als besonnen: „Ach, gottserbärmlich, Majestät! Eine Krönung noch, wenn ich die nur erlebte!“

Fast sämtliche Komödiantenbanden, die von 1711 bis etwa 1730 in Frankfurt auftraten, stehen auf derselben künstlerischen und sittlichen Stufe wie die Truppe der Haak-Elenson, ja einige sogar noch tiefer. Diese beabsichtigten ihre Spiele dadurch besonders anziehend zu machen, daß sie Puppen mit den Darstellern in einer „remarquablen Reunion zusammen agiren“ ließen, andere vereinigten, wie einst die englischen Komödianten, gymnastische Künste mit dem Spiel und wieder andere verkauften nebenbei allerlei Geheimmittel wie Schönheitsbalsam und suchten sogar durch chirurgische Hülfeleistungen das Publikum anzulocken. So wurden im Jahre 1726 in der Hütte des Wanderprinzipals Beck „beneben und unterweilen einer lieblichen Musika den Leuten die Zähne geblankt, gefeilt und ausgezogen“.

Durch mißliche Vorkommnisse abgeschreckt, nahm der Rath mehrere Jahre gar keine Komödianten an, erst 1731 wieder erlangten die Königl. Großbritannischen und Kurfürstlich Brandenburgischen Hof-Akteurs unter Leitung Leonhard Andreas Denners auf hohe Verwendung die Spielerlaubnis. Denners Hauptaktionen erhielten durch musikalische Einlagen einen neuen Reiz. In seiner Bittschrift weist er ausdrücklich darauf hin, daß unter denselben auch Compositionen der berühmten Virtuosen Händel und Telemann seien. Der Name Telemann aber zündete in Frankfurt. Dieser hatte ja von 1711

bis 1721 das städtische Kapellmeisteramt hier bekleidet und besaß, vornehmlich in der besseren Gesellschaft, noch eine große Anzahl Verehrer. Gleichzeitig mit Denner spielte die italienische Operngesellschaft des Antonio Peruzzi in der alten Reichsstadt. Sie leistete Gutes, bot aber durch sittenloses Verhalten zu manchem Aergerniß Anlaß. Was zudem während der Herbstmesse 1735 in dem großen bretternen Theater des berühmten und berüchtigten Prinzipals Karl von Eckenberg vorging, war gleichfalls keineswegs geeignet, die auf's neue laut gewordenen Warnungen der Geistlichkeit vor dem Theater abzuschwächen und der Kunst wieder etwas Ansehen zu verschaffen. Harlekin und Hanswurst erlaubten sich die größten Unfläthereien, die Lieder und Reden der Columbine strotzten von Zweideutigkeiten, elender bettelhafter Flitterkram diente als Zierrath der Vorstellungen, deren eigentlichen Kern die sogenannten „Starkemannskünste“ bildeten.

So stand es um die dramatische Kunst in Frankfurt, als 1736 die Neubersche Truppe hierher kam. An die Wirksamkeit dieser bedeutenden Gesellschaft, zumeist an die künstlerische Leitung der berühmten Neuberin selbst, knüpfte sich bereits seit mehreren Jahren die Verbesserung und der Fortschritt auf allen Gebieten des deutschen Bühnenwesens. Im Vergleiche zu den Leistungen der bis dahin in Frankfurt aufgetretenen Wandertruppen ist deshalb das Neubersche Theater eine klassische Kunststätte zu nennen. Bekanntlich vertraten die Neuberin und ihr Gatte den Standpunkt Gottscheds, daß das Theater kein Ort leerer, oberflächlicher oder gar zweideutiger Belustigung, vielmehr eine Schule guter Sitten sei. Solche ethisch künstlerischen Grundsätze bedingten naturgemäß die Reinigung und Hebung der zumeist durch die Entartung des Hanswurst und seiner Sippe verloddereten und verwilderten deutschen Bühne. Die Neuberin versuchte auch das Frankfurter Publikum über ihre im

Bunde mit Gottsched gefaßten Verbesserungspläne aufzuklären. Sie ließ kurze Berichte über Werth und Bedeutung der Schauspielkunst auf ihre Theaterzettel drucken, sie vertheilte über den gleichen Gegenstand kleine Einführungsheftchen und sie gab ihren Ansichten in selbstverfaßten



Die Neuberin.

allegorischen Festspielen Ausdruck. Als die Neuberin in der Herbstmesse 1736 und der Ostermesse 1737 hier spielte, hatte sie zwar den Harlekin noch nicht von der Bühne verbannt, allein schon jetzt war seine Macht bei ihr beschränkt. Trieb er doch nur noch sein Wesen in der Posse und in den lustigen Nachtspielen. Die Hauptaktion mit ihrer Regellosigkeit und Willkür aber verschwand längst

vom Neuberschen Theater. An ihre Stelle war die regelrechte, genau nach dem Dichterworte gespielte Tragödie und Komödie der französischen Klassiker und ihrer deutschen Nachahmer getreten. Unter den damals von der Neuberin hier gegebenen Stücken können nur ein paar bedeutendere genannt werden. Zuerst die Tragödien „Iphigenie“ von Racine, übersetzt von Gottsched, „Der sterbende Cato“ von demselben, „Brutus“ von Voltaire und „Britannicus“ von Racine, beide von Stüven in's Deutsche übertragen. Die „Horatier“ und „Timoleon“ von Behrmann, „Regulus“ von Pradon und „Alexandre“

von Bressand, die deutschen Bearbeiter beider Werke sind nicht genannt, „Berenice“ von Racine, von Pantke übersetzt. Ferner kamen auf die Neubersche Bühne die Lustspiele „Der Geizige“ und „Der eingebildete Kranke“ von Molière, „Der Lauffer“ von Le Grand, „Der Zerstreute“ und „Die unverhoffte Wiederkunft“ von Regnard, „Der verheirathete Philosoph“ von Destouches und „Die beiderseitige Unbeständigkeit“ von Marivaux. Ein paar Uebersetzungen dieser Lustspiele lieferte Frau Gottsched. Dazu kam noch das Schäferspiel „Die Herbstfreude“ von der Neuberin und die Komödie vom „Doktor Faust“ von einem unbekanntem Verfasser.

Das Neubersche Theater stand 1736 auf dem Liebfrauenberge und 1737 auf dem Rogmarkte. Die Bühnen dieser großen Hütten hatten einen vorderen und hinteren Schauplatz, durch eine Gardine abgegrenzt, dazu neumodische Vorrichtungen und prächtige Dekorationen. Im Zuschauerraum befanden sich viererlei Plätze. Erhöhte Logen, ein Platz zu 4 Kopfstück oder $1\frac{1}{5}$ Gulden; der erste Platz kostete 2 Kopfstück oder 10 Bazen und der zweite 6 Bazen, die Gallerie 4 Bazen. Nach dem Geldwerthe jener Zeit waren dies verhältnißmäßig hohe Eintrittspreise. Diesen entsprach die Abgabe an die Stadt, 150 Gulden für die Messzeit und 30 Gulden für jede Woche nachher. Allein trotzdem auch noch die Armenkomödien hinzukamen, machten die Neubers doch glänzende Geschäfte. Ihre Vorstellungen wurden von Vornehmen, von Geringen, von Messfremden, ja sogar von solchen Personen besucht, „die sonst niemahlen eine Inclination für das Theater bezeugten“.

Daß die antiken Helden und Heldinnen auf der Neuberschen Bühne mit Perrücken, kurzen Hosen, Galanteriedegen, Zwickelstrümpfen, mit weit abstehenden Kleidern, hochgepuderten Frisuren und wehenden Spitzentäschentüchern er-

schiene, fiel einem Publikum, das noch frei von antiquarischen und historischen Bedürfnissen war, nicht weiter auf. Durch die Abschaffung unnötigen Flitterkrams und geschmackloser Zuthaten zeigten die Kostüme der Neuberschen Truppe einen bedeutenden Fortschritt gegen die überladenen Trachten anderer zeitgenössischer Wanderbanden. Im Vergleich zu der gespreizten ausschweifenden Spielweise derselben darf die Neubersche Art, obwohl der langathmige gereimte Alexandrinervers zu gesangartigem Vortrag und zu einer abgejirkelten Grazie in den Bewegungen drängte, gleichfalls ein Anlauf zum Besseren genannt werden. Wenigstens trug er die Keime weiterer Entwicklung in sich.

Daß die Neuberin damals den Frankfurtern und Fremden so viel Geschmack am Renaissance-Drama und Lustspiel abzugewinnen verstand, lag viel an der Neuheit der Sache, viel aber auch an der Vortrefflichkeit der durch ein gut eingeschultes Personal gegebenen Vorstellungen. Von demselben sollen hier nur außer dem Ehepaar Neuber selbst, der Heldendarsteller Kohlhardt, der jugendliche Liebhaber Fabrizio, der Charakterspieler Lorenz, sowie die Inhaberinnen jugendlich sanfter und tragischer Rollen, Madame Antusch, Demoiselle Ehlich und Madame Koch, sowie die Aktrice der Königsmütter, Madame Steinbrecher, genannt werden. Zur Zeit der Neuberin herrschte noch nicht die Sitte, die Namen der Darsteller auf die Zettel zu setzen; auch das Gebiet der Theaterkritik war hier in Frankfurt noch nicht erschlossen, sonst würden wir über die Kunstthätigkeit der berühmten Prinzipalin noch besser unterrichtet sein. Zu ihrer Zeit begannen die Vorstellungen um 5 Uhr Nachmittags.

Das erste und zweite Auftreten der Neuberschen Truppe in Frankfurt blieb völlig einflußlos auf die hiesige Weiterentwicklung der dramatischen Kunst. Bald nach ihrer Abreise erhoben sich wieder die steifen Gestalten der Haupt-

aktionen, sowie der Hanswurst und seine Gesellen als alleinige Beherrscher der Bühne. Zumeist war es ein Wanderprinzipal, Gerwaldi von Wallerotty, der vom Herbst 1737 bis zum Herbst 1749 in Abständen in Frankfurt spielte und an „extra lustigen Bourlesquen“, „fürtrefflichen Hauptaktionen“, sowie „komischen und intriganten Piècen“, das Tollste und Ungeheuerlichste auf die Bretter brachte, das jemals hier gesehen worden war. Im Krönungsjahre 1742 zog Wallerottys volkstümliches Theater das Publikum am meisten an, während die hohen und höchsten Herrschaften jedoch vorwiegend die Vorstellungen der französischen Gesellschaft des Gherardi und Serini besuchten. Dort sah man die französischen Komödien und Tragödien der klassischen und nachklassischen Zeit, zuweilen aber auch eine lustige Stegreifkomödie nach italienischem Muster. Ueber das französische Theater von 1741—1742 bringt Johann Michael von Loen, Goethes Großonkel, in seinen „Kleinen Schriften“ einen kurzen Bericht.

Im Krönungsjahre 1742 und später führte Wallerotty manchmal auch regelrechte Tragödien und Komödien auf. Diesen, sowie den Vorstellungen von Zauberstücken, zum Beispiel der „extraordinären Pièce vom Doktor Faust“, wird wohl des Stadtschultheißen Tector theaterliebende älteste Tochter, die spätere Frau Rath Goethe, sicher zum öfteren beigewohnt haben. Die frühesten Theatererinnerungen der Mutter Goethes gehen ja sehr weit zurück und knüpfen sich theils an Wallerotty, theils an den dritten hiesigen Aufenthalt der Neuberin, im Krönungsjahre 1745.

Für die berühmte Frau war dieser Abschnitt ihres Wirkens in Frankfurt eine enttäuschungsreiche Zeit. Die Velthin hatte 1711 nur mit der Haaf-Elenson zu kämpfen, die Neuberin 1745 mit drei beliebten Nebenbuhlern. Das gewöhnliche Volk lief zu dem Hanswurst Müller, die Vornehmen besuchten die reizenden Kinderpantomimen des

Nicolini und die Musikfreunde die italienischen Opernaufführungen unter Mingotti. Die Neuberin that ihr Möglichstes, um das Feld zu behaupten. Sie hatte ja auch inzwischen die theatralische Musik eingeführt und gab die Tragödien „Mithridates“ und „Polyeukt“ mit Compositionen von Joh. A. Scheibe. Auch sonstige neuere Werke brachte sie auf die Bretter, unter anderen Stücke von Joh. Elias Schlegel und Lustspiele von Frau Gottsched. Allein der Neuber'schen Bühne fehlte ohne den Hanswurst die rechte Zugkraft. In niederschmetternder Bedrängniß äußerte sich die Neuberin gereizt und unwillig über die undankbaren frankfurter, suchte sie den Rath in kühn fordernden Eingaben zu bestimmen, den Winter über hier spielen zu dürfen. Allein die Stadtväter gaben nur die Erlaubniß für die nächste Ostermesse. Doch auch diesmal fehlte das rechte Glück. Verschuldet und erbittert verließ die Prinzipalin im Mai 1746 die Stadt, am meisten durch das Bewußtsein niedergebeugt, daß eigentlich hier wie an anderen Orten der Hanswurst einzig die Schuld an ihrer Niederlage trug.

Der nun folgende Abschnitt der dramatischen Kunst in Frankfurt wird eingeleitet und beschloßen durch das Auftreten zweier hervorragender Komiker: des Franziskus Schuch und des Joseph von Kurß, genannt Bernardon. Schuch, der von 1748—1752 öfters in Frankfurt spielte, war im Leben ein ernster Mann, auf der Bühne aber ein Genie an sprudelndem Witß und ansteckender Lustigkeit. Seit Sackville's Zeiten, also seit ungefähr 1600, ist Schuch die bedeutendste komische Kraft, die hier die Bühne betrat. Sowie er nur auf die Bretter kam, lachten die Zuschauer. Zwar führte Schuch auch regelrechte Stücke auf, allein das Beste leistete er in unübertrefflichen Darstellungen von Stegreifpossen. Selbst einen Lessing entzückte dieser hinreißende Lustigmacher, der von sich selbst zu sagen pflegte: „Wenn

ich schon die Hanswurstjacks anziehe, ist's als ob der Teufel in mich fahre“.

Schuch ist aber deshalb eine besonders wichtige Persönlichkeit für die Frankfurter Theatergeschichte, weil er beim Rathe den Antrag zur Erbauung eines ständigen Schauspielhauses stellte. Die Stadtväter, mittlerweile zur Ansicht gelangt, daß die Bühne aus vielen Gründen zu unterstützen sei, faßten den Beschluß, Schuchs Plan zu verwirklichen. Allein eine von einem Theile der Bürgerschaft unterstützte Gegenschrift des hiesigen Predigerministeriums, welche sich ausführlich über den Gott mißfälligen Einfluß des Theaters auf das Menschenherz verbreitete, ließ die Sache wieder in's Stocken gerathen.

Ein zweites Begehren der Geistlichkeit jedoch, zum Heile der Stadt gar keine Schauspieler mehr zuzulassen, wurde nicht weiter beachtet. Gleich nach Schuch 1753 kamen italienische Burleskenspieler und 1754 und 1755 die italienische Operistentruppe des Girolami Boni, auch Monsieur Bon genannt, nach Frankfurt. Sie führte unter Anderem Opern von dem berühmten deutschen Kapellmeister Haffe auf und nahm das außerordentlich hohe Eintrittsgeld von 1 Reichsthaler auf dem ersten und 1 Gulden auf dem zweiten Platz.

Das wichtigste theatralische Ereigniß jener Zeit aber ist das Auftreten der Adermännischen Truppe in beiden Messen des Jahres 1757. Diese treffliche Gesellschaft pflegte namentlich in ihrem Spielplan das zeitgenössische deutsche Schau-, Lust- und Singspiel, sowie das moderne französische und englische Drama in besten Uebersetzungen. Im Adermännischen Theater auf dem Roggmarke sahen die Frankfurter zum erstenmale Lessings Werke „Der Freigeist“ und „Niß Sara Sampson“, Gellerts „Die Bettschwester“, sowie ferner eine Reihe ernster und heiterer Stücke, die sich mit dem inneren Leben der Familie beschäftigen

und einen großen Nachdruck auf das Rührende legen. Lessings „Miß Sara Sampson“ war die erste Familien-tragödie der deutschen Literatur. Mit ihr war ein neues Gebiet eröffnet, das fast dreißig Jahre später Schiller in „Kabale und Liebe“ noch mit genialer Kraft bebauen sollte.

Die Besetzung Frankfurts im siebenjährigen Kriege durch die Franzosen von 1759—1763 veranlaßte die Eröffnung einer französischen Komödie. Diese schlug ihre Bühne aber nicht in einer Bretterhütte, sondern in dem in ein Theater umgewandelten Konzertsaal der großen Bienthal'schen Besitzung im Junghofe auf. Es ist bekannt, daß der Knabe Goethe das französische Theater häufig mit dem freibillete seines Großvaters, des Stadtschultheißen Textor, besuchte, daß er mit einem kleinen Schauspieler Freundschaft schloß und hinter den Kulissen ein Menge Eindrücke gewann, die lebenslang in ihm nachwirken sollten. Goethe hat selbst in „Dichtung und Wahrheit“ die französische Komödie im Junghofe trefflich geschildert. Was aber vielleicht noch zur Ergänzung dienen konnte, was überhaupt die Beziehungen des jungen Goethe zur vaterstädtischen Bühne ein wenig aufzuhellen vermag, das ist an anderer Stelle ausführlich geschildert worden,*) kann deshalb hier nicht wiederholt werden.

Während der Wahl und Krönung Joseph II. war in Frankfurt wieder reichlich für theatralische Genüsse gesorgt. Im Junghofe spielte die französische Gesellschaft des Claude Barizon, in einer Hütte in der kleinen Allee (heutiger Goetheplatz) eine italienische Opera-Buffa-Truppe unter Francesco Maggiore, und außerdem gab ein deutscher Wanderprinzpal, der Frankfurter Joh. Ludwig Ludwig, volks-

*) „Der junge Goethe und das Frankfurter Theater“ von E. Menzel in der Festschrift zu Goethes 150. Geburtstage, dargebracht vom freien Deutschen Hochstift. Frankfurt a. M. 1899.

ihümliche Vorstellungen in einem großen bretternen Theater, das auf dem breiten Theil der Bockenheimer Gasse stand.

In den folgenden Jahren traten die Wanderprinzipale Sebastiani und Porsch erfolgreich hier auf, 1766 aber kam der berühmte Wiener Komiker Kurz Bernardon nach

Frankfurt, dessen Gesellschaft bis zum Ende der sechziger Jahre theils im Junghofe, theils in einer großen Hütte auf dem Roßmarke spielte. Kurz*) brachte alles auf die Bretter, was damals neu und zugkräftig war, auch Frankfurter Dramatiker förderte er durch die Aufführungen ihrer Werke. Den Glanzpunkt seines Spielplans jedoch bildeten die Bernardonia den, tolle, mit Joten gepfe-



ferte Stegreifpossen, in denen Kurz selbst den Bernardon, einen löpelfhaften und lüderlichen Gesellen, mit zündender Komik darstellte. Kurz führte den Burlesken-Unfug auf die höchste Spitze. Was er an Grimassen, schamlosen Liedern, zweideutigen Wortspielen zum Besten gab, konnte nicht mehr überboten werden und gab auch in Frankfurt zu manchem Uergerniß Anlaß.

*) Ueber Kurz siehe „Johann Joseph Felix von Kurz genannt Bernardon“. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVIII. Jahrhundert von Ferdinand Raab. Frankfurt a. M. Literarische Anstalt (Rütten & Loening), 1899.

In Frankfurt bildete den Uebergang von der alten Zeit zur neuen Kunstepoche die graziose französische Oper und das ihr nachgebildete deutsche Singspiel. Von der Ostermesse 1771 bis zur Ostermesse 1777 spielte die Kurpfälzische Operngesellschaft unter Leitung des Direktors Theobald Marchand regelmäßig und mit anhaltendem Erfolge während der Messen in Frankfurt. Neben reizenden Opern wie „Semire und Azor“, „Tom Jones“, „Der Deserteur“, „Der Dorfbarbier“ und Andere, ließ Marchand auch solche moderne Dramen in Scene gehen, deren Darstellung kein zu großes Personal verlangte. Von diesen sollen nur „Herzog Michel“ von Krüger, „Eugenie“ von Beaumarchais, „Der Minister“ von Gebler, „Der Graf von Walltron“ von Möller, „Der Postzug“ von Ayrenhoff, „Amalie“ von Weiße, als besonders beliebte Zugstücke ihrer Zeit hier genannt werden. Auch Goethes Singspiel „Erwin und Elmire“ mit Musik von André erlebte 1775 seine Erstaufführung auf der Marchandschen Bühne. Der Direktor war selbst ein guter Schauspieler und Sänger und besaß auch sonst ausgezeichnete Kräfte wie die Herren Huck, Stierle und Urban und die Damen Marchand, Hellmuth und Brochard.

Obwohl das bisher mehrmals umgebaute Theater im Junghof ein verhältnißmäßig sehr kleiner Raum war, so spielte Marchand doch stets darin. Das Publikum wollte eben nicht mehr in Hütten sitzen und an kalten Tagen Wärmesteine mitnehmen, um nicht zu frieren. Die berühmte Seyler'sche Truppe, die von 1777—1779 hier auftrat und Herrn und Madame Borchers



Madame Borchers.

zu ihren ersten Mitgliedern zählte, sowie die aus ihr hervorgegangene Kur-Kölnische, später Großmännische Gesellschaft gaben gleichfalls ihre Vorstellungen im Jung-hofe. Beide nahmen auch das nämliche Eintrittsgeld wie Marchand, für den Logenplatz 1 Gld., auf dem Amphitheater 12 Baßen, Parterre 10 Baßen und Gallerie 12 Kreuzer.

Nach Marchands Abgang war der Geschmack des Publikums „durch das allzu lange Operettengetändel“ etwas verweicht, da bot ihm Seyler in den Dramen der Nachfolger Lessings, der Stürmer und Dränger und in den Jugendwerken Goethes eine kräftigere Kost. Und, was Seyler anbahnte, das sollte Großmann vollenden. An seinen Namen knüpft sich ein neuer glänzender Abschnitt in der Geschichte der dramatischen Kunst in Frankfurt, erhob sich diese auf eine bisher nie erreichte Stufe ihres Lebens und Wirkens. Waren von etwa der Mitte des Jahrhunderts an Berichte oder sonstige Mittheilungen über das Theater in hiesigen Blättern erschienen, so wandten diese seit Seylers Zeit der Frankfurter Bühne größere Aufmerksamkeit zu. Damals kam auch die erste abgesonderte Beurtheilung einer hier aufgetretenen Wandertruppe heraus, die „Briefe über die Seylersche Gesellschaft“ von H. E. Wagner, 1777. Immerhin dauerte es noch lange, ehe eine unabhängige und zielbewußte Kritik Einfluß auf die Leistungen der hiesigen Bühne gewinnen sollte.

Aus den Höfen war die Kunst in die Ballhäuser und sonstigen großen Räume der alten Frankfurter Gasthöfe gezogen, als es ihr dort zu eng wurde, nahm sie ihren Wohnsitz in den großen Bretterhütten, um dann schließlich wieder unter festem Dach und Fach in einem umgebauten Konzertsaal ihre Zufluchtsstätte zu suchen. Mittlerweile aber war eine andere freiere Zeit angebrochen, erkannte man mehr und mehr, daß die Zustände des Theaters der sonstigen

Bedeutung der Stadt längst nicht mehr entsprachen. Da wurden denn die alten, einst unterdrückten Pläne zur Erbauung eines städtischen Komödientheaters, über die immer wieder einmal verhandelt worden war, in den siebziger Jahren trotz heftigen Widerspruchs aufs neue und ernsthafter aufgenommen, regten sich alsbald die Hände, um endlich auch in der alten Kaiserstadt am Main der dramatischen Kunst ein für jene Zeit glänzendes Heim zu schaffen.





4.

Im städtischen Komödienhause.

Großmanns Direktion.

Nach langen Kämpfen, erbitterten Gegnerschaften und engherzigen Umtrieben aller Art wurde 1780 vom Rathe die Erbauung eines städtischen Komödienhauses beschlossen und alsbald in Angriff genommen. Obschon die Stadtväter, um neuen widersprechenden Vorstellungen vorzubeugen, verfügt hatten, von einer feier bei der Grundsteinlegung abzustehen, begingen die Maurermeister und ihre Gesellen dieselbe dennoch festlich in einer der Bedeutung des Hauses entsprechenden Weise. Der Bau schritt rüstig vorwärts, und im Herbst 1782 besaß die Stadt Frankfurt am Main endlich ein eigenes, wie Frau Rath Goethe meinte, prächtiges Theater. Weit überragte es die Gebäulichkeiten in der Nähe, stolz blickte sein Giebel mit dem Frankfurter Adler im Felde auf die Dächer der Häuser und Häuschen des alten Platzes, dessen Kastanienbäume der vielen anfahren den Wagen wegen bald fallen mußten. Dem vornehmen Aeußern entsprach auch die auf der Höhe der Zeit stehende Einrichtung der Bühne und das Innere des

Theaters überhaupt. Es war schön ausgemalt, sonst reich verziert und für jene Zeit glänzend beleuchtet. Ein von dem Maler Christ. Georg Schütz und dessen Sohn meisterhaft gemalter Vorhang mit allegorischen Darstellungen, die Frankfurts Bedeutung als Kunst- und Handelsstadt versinnbildlichten, schloß die Bühne gegen den Zuschauerraum hin ab.

Daß man die Vollendung der neuen Theaterstätte als ein kulturelles Ereigniß von großer Tragweite auffasste, bezeugt nicht allein die freundige Theilnahme des größten Theils der Einwohnerschaft an der Eröffnung der heiß-er kämpften Bühne, sondern auch die anerkennenden Hinweise auswärtiger Blätter auf das „stolze Heim“ der Darstellungskunst. „Das neue Schauspielhaus“ schreibt unter anderen Blättern die Berliner Literatur- und Theaterzeitung, „macht in der That den Frankfurtern alle Ehre. Es ist dauerhaft und mit Geschmack gebaut. Es sind drei Reihen Logen im Halbkreis, alle Logen tapezirt, mit Spiegelleuchtern versehen, und noch eine geräumige Gallerie für's Volk. Die Dekorationen sind äußerst brillant, sind vortrefflich von dem berühmten Architekten Quaglio in Mannheim“. Nach einer Berechnung aus dem Jahre 1790 kostete das neue Komödienhaus, wie es damals hieß, die Gesamtsumme von 55,687 Gulden.*)

Die Stadt, darauf bedacht, sichere Erträgnisse aus dem verwendeten Kapital zu ziehen, nahm das Theater nicht in eigenen Betrieb, überließ vielmehr dessen Nugharmachung einem Unternehmer und zwar dem hiesigen Bürger und Handelsmann, auch Waldeckischen Hofrath Joh. August

*) Ueber die äußere Geschichte des Frankfurter Schauspielhauses gibt die verdienstvolle Schrift „Das erste städtische Theater in Frankfurt a. M.“ von U. H. E. v. Oven ausführlichen Aufschluß. (Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. für das Jahr 1872.)

T a b o r. Dieser schloß einen Pachtvertrag für zehn Jahre ab und verpflichtete sich darin, einen jährlich voraus zu zahlenden Miethpreis von 3000 Gulden und während der Pachtzeit noch einen einmaligen Zuschuß von 1000 Gulden zur Anfertigung von Dekorationen, sowie weitere kleinere Summen für die Erhaltung derselben und der Maschinen zu entrichten. Außerdem mußte der Pächter noch verschiedene andere Verpflichtungen eingehen. Die hauptsächlichste davon war die strenge Einhaltung des Gebotes, daß in dem neuen Hause weder an Sonn- und Festtagen, noch in der Fastenzeit, noch vom 1. Advent bis Neujahr gespielt werden dürfe. Also sesshaft war die Kunst wohl in Frankfurt geworden, allein von einem freien ungehinderten Bühnenbetrieb war noch immer keine Rede.

Verschiedene Truppen bewarben sich um die Ehre, das neue Komödienhaus eröffnen zu dürfen. Nur zwei davon kamen dabei für den Rath wirklich in Betracht, die Böhmisches und die Kur-Kölnische Gesellschaft unter Leitung des Direktors **G r o ß m a n n**. Jeder dieser beiden Truppenführer, die bereits seit einigen Jahren in Frankfurt gespielt hatten, besaß einflußreiche Fürsprecher unter den Oberhäuptern der Stadt. Schließlich und nicht ohne heftige Gegenwehr der Anhänger **B ö h m**'s wurde die Kur-Kölnische Gesellschaft zur Einweihung der neuen Bühne bestimmt, eine Wahl, die im Hinblick auf den hohen künstlerischen Standpunkt ihres Leiters und ihr trefflich geschultes Zusammenspiel durchaus gerechtfertigt erscheint. Daß **Großmann** sich außerdem über die Bedeutung der neuen Bühne für Frankfurts Kulturleben vollkommen klar war, beweist eine Stelle aus seiner Bittschrift an den Rath wegen Eröffnung des neuen Komödienhauses, der man auch jetzt wieder bei dem Auszug aus dem alten Hause in eine den modernen Verhältnissen entsprechende Heimstätte der Schauspielkunst prophetische Kraft wünschen möchte.

„Es kann nicht anders sein,“ schrieb Großmann, „von nun an wird Frankfurt wie die nordische Republik Hamburg immer mehr eine Warte der Kunst werden. Stolz wird sie heute und in künftigen Tagen ausschauen in's weite Reich und allen Hütern zu Ehr und Ruhm verhelfen, welche eine Zeit lang mit ihren Genossen nach guter deutscher Art die Wacht darin halten und auch ein Scherlein zur Verherrlichung ihres Namens beitragen durften“.

Am 3. September 1782 öffneten sich die Thüren des neuen Hauses, rauschte der vielbewunderte Vorhang zum erstenmale empor, um der alle Ränge und Plätze füllenden „glänzenden Versammlung“ die neue Szene als prächtig beleuchteten Burgsaal „mit mehreren in die Burg führenden Ausgängen“ zu zeigen. Als Eröffnungstück hatte man das Drama „Hanno Fürst in Norden“ von Joh. Christ. Boß gewählt, keineswegs wegen seines dramatischen oder ästhetischen Werthes, vielmehr einzig wegen der günstigen Gelegenheit, die es zur Verwendung der neuen, wie man sagte, unvergleichlichen Dekorationen bot. Das Stück ist nicht besser und nicht schlechter als ähnliche Werke jener Zeit und gehört zu der Gruppe von Ritterdramen, die als Nachahmungen von Goethes „Götz von Berlichingen“ zu betrachten sind. Den Kern der Handlung bildet der heidnische Gebrauch, die Götter durch den Opfertod einer reinen Jungfrau zu versöhnen, ein Thema das vielfach behandelt wurde und noch in Goethes „Iphigenie“ nachklingt. Hiaskals schöne Tochter Rogwina trifft dies Loos. Da sie aber bereits heimlich mit dem tapferen Esthwold, dem Sohne des grausamen Hanno, vermählt ist, und der Vater dem Erstgeborenen die reiche Prinzessin Ornithe zur Gemahlin bestimmte, entstehen verschiedene noch durch Nebenumstände verschärfte tragische Verwickelungen. Alle erhalten eine glückliche Lösung durch den Fund zweier Dokumente, wonach

Roswina Hannos Tochter und Esthwold der Sohn Hiasfals ist. Nicht Hanno kann als eigentlicher Held des Stücks gelten, das Liebespaar vielmehr steht im Mittelpunkt der Handlung und nahm auch bei den Zeitgenossen die größte Theilnahme für sich in Anspruch, namentlich wenn es so ausgezeichnet dargestellt wurde, wie in der Eröffnungsvorstellung 1782 durch den genialen Joseph Schmidt und die ihm ebenbürtige bildschöne Madame Fiala. Bei der hundertjährigen Gedenkfeier des Schauspielhauses 1882 wurde „Hanno Fürst in Norden“ wieder auf die Bretter gebracht, eine Aufführung, die in historischer Hinsicht ungemein fesselte, jedoch auch zeigte, daß uns der Stimmungsgehalt des Stücks, ein Gemisch aus Werther'scher Sentimentalität und veralteten grausamen Anschauungen, vollständig fremd geworden war. Wie einst, so nahm auch 1882 zumeist das Liebespaar die Zuschauer gefangen, in erster Linie Roswina, die von Fr. G ü n d e l ebenso verständnißvoll als anmuthig verkörpert wurde.

Der festliche Abend am 3. September 1782 wurde durch einen Epilog mit musikalischen Einlagen geschlossen und verlief so glänzend, daß sich viele Frankfurter lebenslang mit Freuden daran erinnerten. Leider konnte Frau Rath Goethe wegen der Trauer um ihren wenige Monate vorher verstorbenen Mann der Eröffnungsvorstellung nicht beiwohnen, sonst besäßen wir sicher einen anschaulichen brieflichen Bericht über diese aus ihrer Feder.

Welchen Eindruck aber das neue Komödienthaus auf Fremde machte, bezeugt auch der Brief eines wohl aus Bonn stammenden Kasseler Beamten Namens Hauptmann. Dieser berichtet nach dem Besuche des Theaters: „Was das doch etwas ganz Anderes ist als in unserem Bonn! Mit Ehrfurcht tritt man in das mit lauter großen Glasfugeln beleuchtete Parterre, himmelblau gemalt mit goldenen Verzierungen und mit Scharlach ausgeschlagen.

Das Orchester ist einzig in seiner Art, 30—40 Mann Musikanten sind da in Bewegung, welche eine türkische Musik geben, ein solches Spektakel erregten, daß ich meinte taub zu werden. Betrachtet man die Frankfurter Dekorationen und vergleicht man sie mit der unsrigen, welcher ein Unterschied! Wie erscheinen die letzteren so kleinlich, so arm, wie sind die ersteren so erhaben, so schön und natürlich gemalt!**)

Von dem aufgeführten Stück berichtet Hartmann nichts, allein die Erwähnung der türkischen Musik deutet darauf hin, daß er am 27. Sept. 1782 „Adelheid von Veltheim“, Schauspiel mit Gesang von Großmann, sah, zu dem der angesehenere Kapellmeister der Kur-Kölnischen Truppe, Ch. G. Neefe außer anderen orchestralen Begleitungen auch für einige im Harem spielende Auftritte eine türkische Musik geschrieben hatte.

Obschon in den ersten fünf Jahren verschiedene Gesellschaften auf der neuen Frankfurter Bühne spielten, vor allen die bereits genannte Truppe des Johannes Böhni, so knüpft sich die früheste Glanzzeit des neuen Komödienhauses doch einzig an den Namen Großmann. Dieser erste hiesige Schauspielersdirektor verband mit vollkommener Einsicht in das Wesen der Kunst und einem großartigen Einrichtungstalent



G. J. W. Großmann.

*) Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte des XVIII. Jahrhunderts von J. Wolter.

ernstes Streben und eine umfassende literarische und allgemeine Bildung, die in dem juristischen Universitätsstudium eine sichere Grundlage besaß. Da er weltmännisch im höchsten Grade gewandt und von den liebenswürdigsten Umgangsformen war, wurde die besonders bei den Proben von ihm ausgeübte strenge künstlerische Zucht dem Personal nur dann lästig, wenn er sich einmal von seinem leidenschaftlichen Naturell zu derben Ausfällen hinreißen ließ. Zu dem, was Großmann leistete, gehörte beispielloser Fleiß, nimmermüde Kasstlosigkeit, Erfindungskraft, Gewandtheit und Umsicht, wie man sie selten vereinigt findet. Da sein ganzes Streben als Regisseur auf das Erzielen einer harmonischen Gesamtwirkung der von ihm aufgeführten Stücke ging, leitete er alle Vorbereitungen selbst, legte er besonderen Werth auf sorgfältige Leseproben, die er die „Skizzen der Gemälde“ nannte. Bei den „Bühnen-Gemälden“ selbst aber trachtete Großmann wie der große Schröder in Hamburg nach Unmittelbarkeit und Lebenswahrheit. Ein Satz aus den Verhaltungsmaßregeln, die der Frankfurter Direktor seinen Schauspielern gab, kennzeichnet am besten seinen Standpunkt: „Den Inbegriff aller Kunstregeln hat uns Vater Shakespeare in der einzigen goldenen Regel hinterlassen: die Schauspielkunst ist nichts Anderes, als der Natur den Spiegel vorzuhalten, eine Regel, die nicht genug zur Beherzigung empfohlen werden kann“. Neben der Thätigkeit als Bühnenleiter und Regisseur spielte Großmann auch noch wichtige Rollen wie Marinelli in „Emilia Galotti“ und den König in „Hamlet“, schrieb er eine Reihe wirkungsvoller Stücke, von denen „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ das bedeutendste ist. Es hat durch Jahrzehnte hindurch hier und in anderen Städten außerordentliche Erfolge erzielt und zeigt neben augenfälligen Fehlern eine Menge von Vorzügen, die sich vorwiegend in gesunden Lebensanschauungen äußern. Was in dem Familiengemälde über den

schon damals blühenden Duellunfug gesagt ist, würde neben anderen Wahrheiten auch heute noch zünden. Goethe hat das Werk hart verurtheilt, seiner Mutter aber bot der Inhalt der sechs Schüsseln bei jeder neuen Vorstellung „Schmachhaftes und Beherzigenswerthes“. Das Drama gehörte zu den „Leib- und Magestücken“ der Frau Rath, es ist mit der wichtigste Ahnherr einer langen Gefolgschaft von Familiengemälden, deren nächster Vertreter Jffland werden sollte.

Trotz vielseitigster Inanspruchnahme unterhielt Großmann noch einen umfangreichen Briefwechsel mit einer Menge geistiger und künstlerischer Größen und auch mit weniger bedeutenden Berufsgenossen und anderen Persönlichkeiten. Die Bewältigung desselben hätte fast ganz allein genügt, einen federgewandten Mann ganz zu beschäftigen, um so mehr, als er ein pünktlicher Antworter war. Auf das Genaueste und Sorgfältigste sammelte Großmann auch alle an ihn selbst gerichteten Briefe, von denen noch ein paar Tausend vorhanden sind. Damit schuf er bewußt oder unbewußt eine Schatzkammer von Quellennachrichten für die Theatergeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie sie in Deutschland wohl kaum zum zweiten Male zu finden ist.

Innige Freundschaft verband Frau Rath Goethe mit Großmann und seiner Familie. Sie und ihr berühmter Sohn hatten sogar zwei Kinder des Direktors aus der Taufe gehoben. Kam auch diese Freundschaft durch Großmanns, von der Frau Rath nicht gebilligte zweite Heirath mit der Sängerin Viktoria Schroth 1785 einmal ins Schwanken, so war und blieb ihr „der Gevatter“ als Bühnenleiter doch stets ein unerreichtes Vorbild, bot der Briefwechsel mit ihm ihr durch Jahre hindurch eine Fülle geistiger Anregungen.

Als Großmann in Frankfurt den Glanzpunkt seines Wirkens erreichte, also von 1782—1786, war Goethes

Vaterhaus eine Erholungsstätte für die ersten Kräfte der hiesigen Bühne. Im gemüthlichen Zimmer und am runden Tisch der Frau Rath saßen gar häufig außer dem Direktor und seiner Frau die Künstlerpaare Stegmann und Unzelmann, der Heldendarsteller Schmidt, der jugendliche Liebhaber Steiger, der Charakterspieler Diezel, die anmuthige Naive und Sängerin Demoiselle Josephi und der Stern unter dem damaligen weiblichen Personal, Madame Fiala.*) War der Künstlerkreis einmal verstimmt, nun, so wandte Frau Rath ein Mittel an, das sie „stets probat gefunden“, sie ließ ein paar Flaschen „Tyrannenblut“ aus dem Keller holen und stimmte damit die Herzen wieder froh.

Zwar nahm Großmann in seinem Spielplan schon allein aus geschäftlicher Klugheit auf den herrschenden Geschmack Rücksicht, aber er ordnete sich diesem keineswegs unter. Ganz unabhängig von anderen Bühnen führte er hier zum ersten Male Stücke auf, die er für beachtenswerthe dramatische Erscheinungen hielt. War er doch der Ansicht, Frankfurt sei eine Stadt, die sich nicht „nach anderen Orten zu richten brauche, sondern selbst den Ton angeben könne“. Ganz besondere Anerkennung verdient des Direktors Verhalten gegen aufstrebende dichterische Talente, vornehmlich gegen den jungen Schiller. Was Dalberg in Mannheim nicht wagte, wagte Großmann: er führte „Fiesko“ am 8. Oktober 1783 hier in seiner ursprünglichen Form auf und brachte auch „Kabale und Liebe“ am 13. April 1784 zuerst hier zur Darstellung. War es also Dalberg vergönnt, Schillers Laufbahn mit der Aufführung der „Räuber“ zu eröffnen, so ist es Großmanns Verdienst, durch weitere willige För-

*) Ueber diese Künstlerin bringt das soeben erschienene Jahrbuch für das gesammte Bühnenwesen „Deutsche Thalia“ (Wien, Wilhelm Braumüller, 1902) eine ausführliche Abhandlung von Elisabeth Mengel.

derung den schnell gewonnenen Ruhm des jungen Dichters gefestigt zu haben.

Wie die Jugendwerke Schillers, so ließ auch Großmann die bis 1786 erschienenen Dramen Goethes sämmtlich in Szene gehen. Ja, seine letzte That für die hiesige Bühne ist eine ebenso sorgfältige als glanzvolle Vorstellung des „Gök von Verlichingen“ im Mai 1786, der die Mutter des Dichters bewohnte. Die Hauptrollen lagen alle in Händen von Freunden der Frau Rath. Schmidt gab den Gök, Steiger den Weislingen, Großmann den Bruder Martin, Unzelmann den Lerse, Stegmann den Fürsten, dessen Frau Gökens Bube, Madame Unzelmann die Marie, Madame Fiala die Adelhaid und die kleine Lotte Großmann, der Liebling der Dichtermutter, Gökens Söhnchen Karl.

Neben den Werken Schillers und Goethes gönnte Großmann in seinem Spielplan namentlich den Dramen Lessings Raum, als dessen eigentlichen Schüler er sich mit Recht bis an sein frühes Ende 1796 betrachtete. Auch der Jugendschöpfung Mozarts, „Die Entführung aus dem Serail“ mit Madame Lange als Constanze und einer anderen, damals sehr beliebten Oper „Günther von Schwarzbürg“ von Klein, deren Stoff sogar der Frankfurter Geschichte entnommen war, verschaffte Großmann Anfangs der achtziger Jahre zuerst Eingang auf die Frankfurter Bühne. Ebenso wurden Jfflands Familienstücke wie „Verbrechen aus Ehrsucht“ und „Die Jäger“, Schröders Lustspiele „Der Ring“ und „Die heimliche Heirath“, sowie einige von dessen Bearbeitungen Shakespeare'scher Werke „Lear“, „Hamlet“, „Der Kaufmann von Venedig“ zuerst durch Großmann dem Frankfurter Publikum vorgeführt. Von sonstigen unter dessen Leitung hier gegebenen und von Erfolg gekrönten Stücken sollen noch folgende namhaft gemacht werden: „Lanassa“ von Plümcke, „Das Käuschchen“ von Breßner, „Die Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais, „Der

Hausvater" von Gemmingen, „Julius von Tarent“ von Leisewitz, „Der Schmuck“ von Sprickmann, „General Schlenzheim und seine familie“ von Spieß, „Der Strich durch die Rechnung“ von Jünger, „Otto von Wittelsbach“ und „Agnes Bernauerin“ von Babo, „Kaspar der Thüringer“ von Thöring und „Mariane“ von Gotter. Das letztgenannte Stück erregte wegen seines freiheitlichen Grundgedankens, die Rechte der Persönlichkeit selbst gegen die Kirche zu vertheidigen, in den achtziger Jahren in Frankfurt ungeheures Aufsehen.



Die geniale Madame Anzelmann, Großmann's Stieftochter und Schülerin, feierte große Triumphe in dieser Rolle.

Von den durch Großmann unter Kapellmeister Neefe's Leitung gegebenen Operetten sollen hier nur die wichtigsten Erwähnung finden. „Zemir und Azore“ von Gretry, „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los“ von Hiller, „Die Pilgrimme von Mekka“ von Gluck, „Das tartarische Gesetz“ von d'Antoine,

Madame Anzelmann als Fancon. „Die eingebildeten Philosophen“, „König Theodor“, „Das schöne Gärtnermädchen von Fraskati“ von Paësiello, „Die Höhle des Trophonio“ von Salieri und „Die Liebe unter den Handwerkern“ von Gasmann. In den meisten dieser Opern und Operetten gab die geniale Anzelmann, die eben so gut sang als spielte, die jugendlichen Hauptpartien, während ihr gleichfalls ungemein vielseitiger Gatte

am besten in der Oper wie im Lustspiel in komischen Rollen gefiel.

Großmann bot sein Möglichstes auf, um den Anforderungen der verwöhnten Frankfurter und der Meßfremden zu genügen. Obwohl er ein musterhaftes Zusammenspiel ohne Vordrängen des Einzelnen entschieden verlangte, ließ er doch zum öfteren berühmte Gäste auftreten, deren besondere Leistungen meist über den Rahmen des Ganzen hinauswuchsen. In erster Linie sind hier die Mannheimer Künstler Jffland, Beil und Beck zu nennen, die der junge Schiller im Frühling 1784 auf einer ihrer Künstlerfahrten nach Frankfurt begleitete. — Unter Großmanns Leitung galt die Bühne des neuen Frankfurter Komödienhauses für eine der besten Kunstanstalten Deutschlands. Darum konnte auch Frau Kath Goethe trotz aller Sehnsucht nach „dem gebenedeiten Weimar“ damals mit stolzer Ueberzeugung ausrufen: „Eins ist besser in Frankfurt, nämlich das Schauspiel. Es sind Leute, die auf den besten Theatern in Deutschland mit Ruhm geehrt worden sind und die in ihrem Ruhme stehen“.

Im April 1785 entstand ein Brand im Theater, der zwar keinen großen Schaden verursachte, aber zu Zerwürfnissen zwischen Großmann, der Stadt und dem Pächter Tabor führte. Noch allerlei mißliche Zwischenfälle, sowie geschäftliche Schwierigkeiten kamen hinzu und vertrieben Großmann von dem Schauplatz seiner erfolgreichen Thätigkeit in Frankfurt und Mainz. Ganz in der Stille verließ er im Mai 1786 die hiesige Bühne, von der festen Zuversicht erfüllt, bald unter günstigeren Umständen wiederkehren zu können, eine Hoffnung die sich aber nicht erfüllen sollte.

Ehe Großmann von Frankfurt schied, faßte er noch den Plan, eine Versorgungsanstalt für dienstuntaugliche Schauspieler und deren Angehörige ins Leben zu rufen. Er arbeitete die Vorschläge zur Beschaffung von Hilfs-

quellen genau aus, veröffentlichte sie, fand jedoch keinen Anklang bei den Berufsgenossen. Der auch sonst in jeder Beziehung für die Hebung seines Standes eintretende Mann sah also an Theilnahmlosigkeit und Kleinlichen Bedenken einen Plan scheitern, mit dem er seiner Zeit weit vorausgeeilt war.

Nach Großmann's Abgang übernahm Hofrath Tabor mit Hülfe der Regisseure Stegmann und Unzelmann für einige Jahre selbst die Leitung der hiesigen Bühne, dann jedoch gab er 1788 nach häufigen Zwistigkeiten mit den Künstlern theatermüde seine Pachtrechte an die Mainzer Intendanz ab. Dadurch gerieth die kaum zu einem ehrenvollen Namen gelangte neue Frankfurter Bühne in ein untergeordnetes Verhältniß zum Mainzer Nationaltheater. Als leitenden Regisseur der beiden Kunstanstalten berief man den Rigaer Direktor Eckardt-Koch, einen zwar tüchtigen, aber zu vorsichtigen Mann, der es mit Niemand verderben wollte, deshalb aber auch mit seinen künstlerischen Ansichten nicht recht durchdrang. Von gedrungener, zur Fülle neigender Gestalt, war Koch eigentlich auf ältere Rollen angewiesen, er spielte aber dennoch Helden und reifere Liebhaber. Als Hamlet war er für Frau Rath Goethe ein Schrecken, als Posa wird er gelobt. Das pathetische Element in dieser Aufgabe entsprach seinem etwas salbungsvollen Ton.

Vor Kochs Ankunft schieden die Künstlerpaare Unzelmann und Stegmann von Frankfurt, waren Herr und Madame Böhme für hochtragische Rollen, Herr Mat-tausch als jugendlicher Liebhaber und Herr Chise für komische Aufgaben engagirt worden. Von den ersten Kräften des alten Stammes gingen nur Herr und Madame Wol-schowsky und Madame Fiala in den neuen Verband über.

Selbst nach der Eröffnung des neuen Komödienhauses beschäftigten sich die hiesigen Zeitungen nur dann und wann

einmal mit den Leistungen der Bühne. Regelmäßige, den Aufführungen folgende Theaterkritiken gab es auch zu jener Zeit noch nicht. Zunächst nach den bereits früher erwähnten Briefen über die Seylerische Gesellschaft von H. E. Wagner veröffentlichte U. Schreiber 1788 und 1789 „Dramaturgische Blätter“ über das Mainz-Frankfurtische Theater. Allein das Unternehmen fand wenig Anklang und ging bereits nach dem dritten Quartal wieder ein. Das erste Bändchen der Dramaturgischen Blätter widmete Schreiber der theaterliebenden Frau Kath Goethe, deren Urtheil über Bühnenwerke er hochschätzte. Noch kurzlebiger war eine andere [von Schmidt herausgegebene Zeitschrift „Schauspielkunde“ die nur von März bis Mai 1799 erschien und in Künstlerkreisen stark angefeindet wurde, wie wohl der Herausgeber von unanfechtbaren Grundsätzen ausging. Theaterkritiken, denen man Beachtung schenkte, finden sich dann in dem von der Wende des Jahrhunderts an erscheinenden und von Kirchner redigirten Sonntagsblatte. Einige Monate, von Dezember 1801 bis März 1802 kam auch ein „Frankfurter Montagsblatt“ heraus, dessen eigentliche Bestimmung die Abwehr der etwas einseitig idealen Kritiken Kirchners gewesen sein soll.

Viel war im ersten Jahrzehnt der hiesigen Bühne, vornehmlich unter Großmanns Leitung, für die dramatische Kunst geschehen, allein es ließ sich nicht leugnen, daß sie, abhängig geworden, Ende der achtziger Jahre von der gewonnenen Höhe zurückging. Einsichtsvolle Männer bemerkten dies mit Unmuth und bereiteten im Stillen die Neugestaltung der theatralischen Zustände Frankfurts vor.





5.

Das Nationaltheater von 1792—1842.

Was im Stillen geplant worden war: die Erhebung der hiesigen Bühne zu einem unabhängigen Theater, das ließ die steigende Unzufriedenheit mit den seitherigen Verhältnissen alsbald zur Ausführung gelangen. Man wollte sich nicht mehr von Unternehmern ausbeuten lassen, sondern aus der großen Anzahl der Theaterfreunde selbst eine Bühnenleitung bilden. Im Frühling 1791 wurde eine Aktiengesellschaft gegründet, deren engerer Ausschuss, aus den Herren G. E. Chamot, J. J. v. Stockum, A. Chiron und S. f. Küstner bestehend, den Auftrag erhielt, beim Rathe wegen der Uebernahme des städtischen Theaters zu vermitteln. Nach längeren Verhandlungen wurde der Theateraktiengesellschaft das neue Haus für 4000 Gulden jährliche Miete auf zehn Jahre verpachtet. Weitere Vertragsbedingungen können hier keine Erörterung finden, nur zwei fortschrittliche Einrichtungen bedürfen der Erwähnung. Mit wenigen Ausnahmen konnte jetzt an allen Sonn- und Festtagen gespielt werden, auch wurde erlaubt, in jedes Stockwerk auf

die Gänge zwei Oefen zu setzen, damit die Theaterbesucher bei Kälte wenigstens Gelegenheit hatten, sich in den Pausen zu erwärmen.

Nach mancherlei für die Aktionäre unangenehmen Zwischenfällen wurde die hiesige Bühne, die nun den Titel Frankfurter Nationaltheater führte, mit dem Ritterstücke „Just v. Stromberg“ von Meyer am 21. Oktober 1792 eröffnet. Das Personal, von diesem Zeitpunkt an bis 1795 von dem Regisseur Büchner, genannt Kenschüb, geleitet, bestand aus einer Reihe schöner, ja sogar hervorragender Talente. Von den Herren sind zu nennen: Prandt, Elmenreich, Porsch, Heinemann, Bötticher, Schmidt, Amberg, Schröder, Düpré, Aschenbrenner, Schlegel, Hensing, v. Cronstein, Hübsch, Stenzsch und Brückl; von den Damen: Madame Aschenbrenner, Bötticher, Gensicke, Heinemann, Bulla, Langenthal, Madame Kunzen, die Gattin des damaligen Kapellmeisters, Madame Schmidt, sowie Demoiselle Kneisel und Demoiselle Boudet. Die meisten Mitglieder waren befähigt, im Schauspiel und in der Oper aufzutreten, was übrigens noch über das erste Dezennium des neuen Jahrhunderts hinaus von vielen Bühnenkünstlern verlangt wurde.

Am Eröffnungstage des Nationaltheaters wurde Frankfurt von den Franzosen besetzt, ein Vorgang, dessen traurige Folgen auch die Bühne in Mitleidenschaft ziehen sollte. Jedoch gleich nach der Befreiung der Stadt durch die tapferen Hessen am 2. Dezember 1792 begann für das Theater eine um so günstigere Zeit. Der hier anwesende König Friedrich Wilhelm II. von Preußen besuchte häufig die Vorstellungen mit glänzendem Gefolge und zog dadurch auch viel anderes Publikum heran.

In den Kinderjahren des Frankfurter Nationaltheaters gewannen im Schauspiel Jffland und Kogebue mehr und

mehr Einfluß auf die Spielpläne. Verschiedene Werke der genannten Verfasser sind überhaupt in Frankfurt zuerst in Szene gegangen. Schröders Stücke erfreuten sich ebenfalls noch dauernder Beliebtheit, wenngleich neuere Dichter, z. B. Kratter mit seinem erfolgreichen historischen Drama „Das Mädchen von Marienburg“, Schröders Bearbeitungen Shakespearescher Dramen nach und nach zurückdrängen halfen. Neben damals entstandenen Schöpfungen übten aber auch noch die alten, zwanzig oder dreißig Jahre früher in Frankfurt gegebenen Stücke Großmanns, Götters, Gemmingens, Jüngers und Breznerns ungeschwächten Reiz auf das Publikum aus. Die Vorliebe der Frankfurter für Schau- und Lustspiele aus dem bürgerlichen und höheren Gesellschaftsleben, die auch Kogebues Ansehen durch Jahrzehnte hier wachsen ließ, erhielt auch die natürliche, dem Leben entsprechende Spielweise ziemlich lange auf der Frankfurter Bühne, bis mit dem sogenannten „edleren und gehobenen Tone“, wie ihn Jffland in seine feinen meisterlichen Darstellungen einführte, sich allmählich auch hier in die einfachen Bühnengespräche allzubreite Dehnungen der Stimme, überhaupt eine gewisse Künstlichkeit in der ganzen Darstellungsweise einschlichen. Was bei dem Meister als höchstes Ergebnis künstlerischen Nachdenkens wie Natur wirkte, wurde bei seinen Nachahmern zu effekthaschender Manier. Von ungefähr 1800 an mußte hier wie auf den meisten deutschen Bühnen die Natur immer mehr zurückstehen, machte sich der Einfluß der Weimariſchen Schule geltend, der einen erhabenen oder anmuthigen Vortrag mit entsprechender edler Haltung und Bewegung für das höchste Ziel der Darstellung hielt. Dieser Stil wirkte zwar den Ausschweifungen des Naturalismus entgegen, drängte aber auch andernteils zur possenhaften Uebertreibung im Lustspiel und zur gespreizten oder gesangartigen Kunst- und Prunkrede im ernstern Drama.

Auf dem Gebiete der Oper herrschten zu jener Zeit neben Mozarts und älteren Tondichtungen die Werke von Martin, Salieri, Wranitzky, Winter, Cimarosa, Dittersdorf, Weigl, d'Alvarac, Cherubini und Süßmeyer. Fast in jeder Messe gab es als hauptsächlichstes Zugmittel eine Operneuheit oder sonst ein besonders wirksames Stück. Dieser Gebrauch wurde auch im neuen Jahrhundert beibehalten, so lange die Messen noch einigermaßen Bedeutung hatten. Ganz ungewöhnlichen und nachhaltigen Erfolg erlebte Mozarts „Zauberflöte“ in Frankfurt, deren erste Aufführung am 16. August 1793 stattfand. Frau Rath Goethe berichtet über die Aufnahme des Werkes in einem urwüchsigem Schreiben an ihren Sohn vom 9. November 1793.

Der „Zauberflöte“ folgten am 4. Januar 1794 und am 19. April 1795 Neueinstudierungen von „Don Juan“ und „Die Hochzeit des Figaro“, sowie am 30. Januar 1796 eine solche von „Cosi fan tutte“. Am 22. August 1799 aber wurde eine ungemein prunkvolle Aufführung von Mozarts „Titus“ mit neuen Dekorationen von Fuentes gegeben. Beim Anblick derselben wünschte Frau Rath Goethe ihren für Italien begeisterten Gatten in's Leben zurück, besonders rührte sie der Anblick des natürlich gemalten Kapitols „bis zu Thränen“. Ein wichtiges theatrales Ereigniß war auch die Aufführung der Oper „Palmyra“ von Salieri am 7. April 1797. Der Frankfurter Dramaturg Jhlée bearbeitete den Text und Fuentes malte prächtige Dekorationen dazu. Goethe, der die Oper während seines Aufenthaltes in Frankfurt im August sah, hat in der Schweizerreise von 1797 feinsinnige Betrachtungen über Fuentes und seine Arbeiten angestellt. Auch gibt der Dichter an derselben Stelle Schilderungen von einigen Personen des Frankfurter Theaters, deren Spiel er damals hier kennen gelernt hatte. Frau Rath Goethe fertigte um die nämliche Zeit ihrem Sohne ein Verzeichniß der gegenwärtigen

und früheren Mitglieder des hiesigen Theaters an, das aber in der Eintheilung nicht genau stimmt, auch keineswegs vollständig ist.

Die hohe Blüthe der Frankfurter Oper in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre hängt sowohl mit der Thätigkeit eines Mitgliedes der Oberdirektion — so nannte man den führenden Ausschuß der Theateraktiengesellschaft — des Herrn Peter Bernard aus Offenbach, als auch mit der ausgezeichneten Leitung der Oper durch Kapellmeister Cannabich und dem zum schönsten Einklang abgestimmten Wirken bedeutender Gesangskräfte zusammen. Vor allem sind davon hier die geniale Madame Cannabich, geb. Woraletz, die Sängerinnen Urspruch, Gromes, Spitzeder, der Tenor Eunike, der Bassist Meurer, der Baritonist Blum und der Bassbuffo Kur zu nennen.

Zwei wichtige Erwerbungen vervollständigten das Personal des Frankfurter Schauspiels im Jahre 1798:



Wilhelm Otto.

Werdy, ein aus Schröder's Schule hervorgegangener jugendlicher Heldendarsteller, und Otto, ein Lievländischer Adliger, der aus Liebe zur Kunst Schauspieler wurde. Zuerst war er der beliebte Bondivant und später der geschätzte Heldenvater der hiesigen Bühne, ein „père noble par excellence“, wie Börne in der „Wage“ ihn nannte. Ende 1798 betrat auch Demoiselle Jung, spätere Ma-

rienne Willemer, Goethes Suleika, zuerst das Frankfurter Theater; außerdem wurden noch zwei weibliche Mitglieder, Mad. Reinhard und Dem. Caspers in den Verband der hiesigen Bühne aufgenommen, die, wie auch das Mitte der neunziger Jahre von Weimar hierher gekommene Künstlerpaar Demmer, zu den Schützlingen der Frau Kath Goethe zählten.

Auch Demoiselle Mayer, 1801 gemeinsam mit Demoiselle Chau für die abgegangene Madame Cannabich engagirt, genoß die Gunst der Dichtermutter. Beide junge Künstlerinnen wurden aber bald durch Madame Lange, Mozarts Schwägerin, ersetzt. Diese hatte zwar ihre Blüthezeit längst hinter sich, war aber noch immer eine Meisterin des Gesangs und suchte durch große Kunst auszugleichen, was ihr an Frische der Stimme abging. Fast gleichzeitig mit den Damen Chau und Mayer traten noch folgende Persönlichkeiten in die Kunstgenossenschaft des Nationaltheaters: der Sänger Reger, die Tragödin Madame Müller, die sentimentale Liebhaberin Demoiselle Bulla, eine Tochter der Heldennutter Madame Bulla, die anmuthige Sängerin Demoiselle Suppus, sowie der Bassist Hansen und seine Mütterrollen spielende Frau. Hansen wurde wegen ärgerlicher Vorkommnisse bereits 1803 wieder entlassen, an seine Stelle trat der angesehene Bassist Fischer. In demselben Jahre gewann das Schauspiel eine ungewöhnlich tüchtige Kraft in der reizenden Demoiselle Großmann, Tochter des früheren hiesigen Schauspielers. Um die nämliche Zeit wurde auch die gutgeschulte Sopranistin Madame Wölfl engagirt.

Für das 1804 von hier scheidende Ehepaar Demmer gewann man in dem Bassisten und Schauspieler Quandt und seiner Frau zwei neue treffliche Stützen des Ensembles. Madame Quandt besaß ein schönes Talent für die Darstellung inniger und zartbesaiteter weiblichen Naturen, z. B. wie Marie in Goethes „Clavigo“. Neben dieser Künst-

lerin leistete Demoiselle Böttcher, die Tochter des hier wirkenden Künstlerpaares Böttcher, als ernste und heitere Liebhaberin gleichfalls Gutes. Als 1804 Madame Schulze von Frankfurt schied, fand sich in Madame Hagloch ein ausgezeichnete Ersatz. Diese Tragödin verstand es vornehmlich durch die naturwahre Wiedergabe gewaltiger Leidenschaften zu erschüttern, nur verfiel sie zuweilen in der Behandlung der Rede in einen rhetorischen Ton. Mit Madame Hagloch wurde auch ihr minder bedeutender Gatte engagirt. Unter den Mitgliedern der Oper sind von 1804 bis 1810 noch folgende geschätzte Kräfte zu nennen: die Sopranistinnen Demoiselle Schaffranek, Demoiselle Buchwieser, Madame Köhl und Madame Köher, sowie die Sänger Keilholz und Illenberger. Zur gleichen Zeit gewann das Schauspiel außer den bereits genannten Kräften noch mehrere bedeutende Mitglieder. Zuerst die durch reiche Begabung und große Schönheit ausgezeichneten Künstlerinnen Madame Vohs und Frau von Busch, dann die für charginde Rollen genial veranlagte Demoiselle Isermann und die Salondame Madame Keer und schließlich den temperamentvollen Heldendarsteller Heigel. Madame Vohs, Frau von Busch und die früher genannte Madame Hagloch wirkten noch bis ungefähr 1820 in Frankfurt.

Die wechselnden Zeitverhältnisse am Ende des Jahrhunderts, zunächst die Kriegsvorfälle im Jahre 1796, beeinflussten die Bühne stark und boten ihr theils Anlaß zu patriotischen Kundgebungen, theils zu erzwungenen Maßregeln. So wurden die Zettel nach der Eroberung und Besetzung Frankfurts durch die Franzosen im August 1796 französisch gedruckt.

Wie sich Familienangehörige und Freunde zu jener Zeit Neujahrswünsche schrieben, so begrüßte auch die Frankfurter Bühne patriarchalisch von 1792 an die Zuschauer am 1. Januar durch Glückwünsche in Form eines Prologs, der

damals zum öfteren aus der Feder Jh^lés stammte und stets von ersten Kräften gesprochen wurde.

Eine längst an ständigen Theatern verschwundene Einrichtung waren in jener Epoche auch die Benefize für die gesammte Gesellschaft, für die Regisseure, die Kapellmeister, für die Hinterbliebenen derselben, sowie für die ersten Mitglieder des Personals. Bei den noch zur Bühne gehörenden Persönlichkeiten diente die Einnahme zugleich als Gradmesser für ihre Beliebtheit.

Um die Wende des Jahrhunderts wurde eine Chorschule für Gesangstalente dahier errichtet und, was wichtiger ist, eine Pensionsanstalt für die Angehörigen der hiesigen Bühne begründet, zu deren Bestem in der Folge jährlich auch Vorstellungen oder sogenannte musikalische Akademien stattfanden. Die günstige Weiterentwicklung dieser Anstalt sollte Frankfurts Opferwilligkeit noch oft im günstigsten Lichte zeigen.

Von den nach Beginn des Jahrhunderts auf dem Gebiete des Dramas hier gegebenen Neuheiten wären zuvörderst die ersten Aufführungen Goethescher Werke anzugeben. Am 8. November 1803 kamen „Die Geschwister“ neu einstudirt auf die Bretter*) (Wilhelm: Werdy, Marianne: Dem. Großmann, Fabrice: Otto) und am 14. Juni 1804 „Clavigo“ (Clavigo: Werdy, Marie: Madame Quandt, Carlos: Reinhard). Dann gingen Goethesche Dramen oder Bearbeitungen anderer Werke in nachstehender Zeitfolge zuerst in Szene:

„Mahomet“ (Mahomet: Otto) 31. Mai 1804.

„Tanfred“ (Tanfred: Eclair a. G.) 7. Okt. 1807.

„Elektra“ (Elektra: Madame Vohs), 3. April 1809, alle drei von Voltaire.

„Stella“ (Stella: Madame Vohs) 22. Mai 1809.

„Göth von Verlichingen“, neu bearbeitet (Göth: Otto) 5. Juni 1809.

*) Die erste Aufführung fand am 2. Mai 1793 in folgender Besetzung statt: Wilhelm: Herr Prandt, Fabrice: Herr Porck, Marianne: Demoiselle Boudet.

„Die Kanne des Verliebten“ (Egle: Demoiselle Maas a. G.) 26. Okt. 1816.

„Tasso,“ (Tasso: Becker) 20. März 1819. Das Stück wurde zu Goethes 70. Geburtstage 28. Aug. 1819 wiederholt.

„Egmont“ mit Musik von Beethoven (Egmont: Becker) 23. April 1821.

„Die Mitschuldigen“ (Alcest: Löwe) 3. Sept. 1830.

„Iphigenie“ (Iphigenie: Madame Vetter a. G.) 24. März 1831.

„Faust“, zweit. Theil, bearb. v. Wollheim. (Faust: Köfert.) 28. Aug. 1858.

Den 80. Geburtstag Goethes, 28. August 1829, beging die vaterstädtische Bühne mit einer würdigen Feier. Ein Prolog, gesprochen von der Tragödin Madame Schulze, leitete sie ein; dann folgten fünf Fragmente aus „Faust“, die ein von derselben Künstlerin vorgetragener Epilog beschloß. Den Faust gab Löwe, Pirscher den Wagner, den Valentin Kottmayer, Frau Martha Madame Elmenreich, Mephisto wurde von Weidner und Gretchen von Demoiselle Lindner dargestellt. Der Verfasser des Prologs und Epilogs war der bedeutende Philologe Dr. Wilhelm Ernst Weber, damals Professor am hiesigen Gymnasium. Marianne von Willemer berichtete am 25. September 1829 über die Festvorstellung an Goethe und bezeichnete sie im Ganzen als recht gelungen. Nach Goethes Tod fand auch am 1. September 1832 eine Gedächtnis-Feier für den Dichter statt, deren Mittelpunkt eine vorzügliche Wiedergabe des „Tasso“ bildete.

Schillers Jugenddramen, ungemein beliebt in Frankfurt, wurden häufig wieder hier gegeben, seine späteren Tragödien und Bühnenbearbeitungen fremder Stücke erlebten folgende erste Aufführungen:

„Macbeth“ nach Shakespeare (Macbeth: Prandt) 14. Sept. 1800.

„Die Piccolomini und Wallensteins Tod“, bearbeitet von Vogel (Wallenstein: Prandt) 18. Oktober 1801. Am 28. Oktober 1804 gelangte „Wallensteins Tod“ mit Keer in der Titelrolle zuerst in der ursprünglichen Fassung zur Aufführung.

„Maria Stuart“ (Maria: Demoiselle Bulla, Elisabeth: Madame Müller) 8. April 1802.

„Wilhelm Tell“ (Tell: Otto) 1. Januar 1805.

„Die Braut von Messina“ (Beatrice: Madame Fleck a. G.) 7. Aug. 1805.

„Phädra“ nach Racine (Phädra: Madame Hagloch) 21. Sept. 1806.

„Die Jungfrau von Orleans“ (Johanna: Madame Keer) 7. April 1806.

„Turandot“ nach Gozzi (Turandot: Madame Vohs) 30. März 1807.

„Wallensteins Lager“ (Wachtmeister: Otto) 25. Sept. 1814.

Obwohl bereits nach den ersten zehn Jahren der neuen Theaterführung Fehlbeträge in der Höhe von 19 000 Gulden erwachsen waren, also an die Freigebigkeit der Aktiengesellschaft große Forderungen gestellt wurden, erneuerte diese 1802 und später noch einigemal ihren Vertrag mit der Stadt bis zum Jahre 1842. Es ist nicht möglich, hier auf die vielfachen Wechsel in der Oberdirektion und die mehrmals veränderten Vertragsbedingungen näher einzugehen. Ebenso wenig kann der vielen Wandlungen im Bühnenpersonal gedacht, können sämmtliche hier von 1792—1842 gegebenen Neuheiten und stattgefundenen Gastspiele aufgezählt werden. Die Repertoire dieses Abschnittes und auch späterer Zeiten, die Mitgliederverzeichnisse sowie eingehende Schilderungen wichtiger theatralischer Begebenheiten und der finanziellen Verhältnisse finden sich in dem verdienstvollen Werke Anton Bings „Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Theaters“.

Bei der Ueberschau über den gesammten Zeitraum soll deshalb nur das Allerwichtigste hier Erwähnung finden. Vom Jahre 1802 an durfte fast an allen Sonn- und Festtagen gespielt werden, eine in geschäftlicher Hinsicht höchst wichtige Vergünstigung. Kapellmeister war zu jener Zeit Cl. Joseph Schmidt, Regisseur Werdy, künstlerischer Leiter Jhlée, der Uebersetzer und Bearbeiter zahlreicher französischer und italienischer Operntexte. Im Jahre 1803 wurde der Frankfurter Johann Ferdinand v. Mayer für einige Jahre Intendant der hiesigen Bühne. Unter der Leitung dieses ebenso gelehrten als künstlerisch feingebildeten Mannes gewann, wie Frau Rath Goethe sagt, das Publikum Geschmack am Großen und Schönen. Der von den

besten Absichten befeelte Mann blieb aber nur zu kurze Zeit, um nachhaltigen Einfluß gewinnen zu können.

Ende April und Anfangs Mai 1803 fand das glänzende Gastspiel der Friderike Unzelmann vom königlichen Nationaltheater in Berlin statt. Die Künstlerin, bis 1788 der Liebling der Frankfurter, zeigte sich dem hiesigen Publikum in ihrer ganzen Vielseitigkeit und erneuerte während ihres Hierseins auch wieder die alte Freundschaft mit Frau Rath Goethe.

Aus der Fluth damals erfolgreich aufgeführter, heute vergessener Stücke sind bis etwa 1811, dem Abschlußjahre des zweiten Vertrags der Aktiengesellschaft mit der Stadt, noch folgende Werke herauszuheben, deren erste Aufführung hier angegeben ist:

- „Die schöne Müllerin“, Oper von Paësiello, 26. Dez. 1792.
- „Konradin“, Trauerspiel von J. M. Klingler, 10. März 1793.
- „Ritter Roland“, komische Oper von Haydn, 22. Sept. 1793.
- „Otto der Schütz“, Prinz von Hessen, Schauspiel von Hagemann, 2. Okt. 1793. Dies Stück, eingeleitet durch einen von Jhlee verfaßten, von Prandt gesprochenen Prolog, wurde bei der Jahresfeier der Befreiung Frankfurts durch die Hessen, 2. Dez. 1793 wiederholt.
- „Graf Benjowsky“, Schauspiel von Kogebue, 22. Juni 1794.
- „Abällino, der große Bandit“, Trauerspiel von Jschoffe, 13. Sept. 1795.
- „Der Spiegel von Arkadien“, Oper von Süßmayer, 20. Sept. 1795.
- „Der Spieler“, Schauspiel von Jffland, 26. Juni 1796.
- „Lodoiska“, Oper von Cherubini, 6. Sept. 1797.
- „Das neue Sonntagskind“, Singspiel von Wenzel Müller, 28. Nov. 1797.
- „Das unterbrochene Opferfest“, Oper von Peter Winter, 27. Jan. 1798.
- „Der Jude“, Schauspiel von Cumberland, 14. Nov. 1798.
- „Die beiden Klingsberg“, Lustspiel von Kogebue, 23. Nov. 1800.
- „Solimann der Zweite“, Oper von Süßmayer, 3. März 1801.
- „Graf Armand oder die zwei gefährvollen Tage“, (Der Wasserträger), Oper von Cherubini, 5. Juli 1801.
- „Das Epigramm“, Lustspiel von Kogebue, 13. Dez. 1801.
- „Die deutschen Kleinstädter“, Lustspiel von Kogebue, 10. Juni 1802.
- „Das Donaueibchen“, Volksmärchen von Kauer, 29. August 1802.
- „Die Schwestern von Prag“, Oper von Wenzel Müller, 12. febr. 1804.

- „Der Kalif von Bagdad“, Oper von Boieldieu, 27. März 1804.
„Sargin oder der Zögling der Liebe“, Oper von Paër, 9. Sept. 1804.
„Aline, Königin von Golfonda“, Oper von Berton, 7. April 1805.
„Pagenstreiche“, Lustspiel von Kozebue, 25. Febr. 1806.
„Nathan der Weise“, Drama von Lessing, 19. März 1806.
„Das Labyrinth“, Oper von Winter, 30. März 1806.
„Faniska“, Oper von Cherubini, 14. September 1806.
„Die Dorfkomödianten von Krähwinkel“, Lustspiel von Kozebue,
10. Febr. 1807.
„Julius von Saffen“, Trauerspiel von Ischoffe, 12. April 1807.
„Medea“, Oper von Cherubini, 21. April 1808.
„Weiberehre“, Sittengemälde von Ziegler, 11. Sept. 1808.
„Das Waisenhaus“, Oper von Weigl, 26. März 1809.
„Joseph und seine Brüder“, Oper von Mehül, 4. Febr. 1810.
„Die Schweizerfamilie“, Oper von Weigl, 8. August 1810.
„Silvana“, Oper von C. M. v. Weber, 16. Sept. 1810.

Die Titelrolle des letzten Werkes sang Demoiselle Karoline Brand, Weber's spätere Gattin, der treffliche Bassbuffo Lutz gab den Krips und der Tenor Haas den Ulrich. Weber kam zur Aufführung seiner Oper von Darmstadt herüber und wurde am Schlusse gerufen.

Im Jahre 1806 verlor Frankfurt für sieben Jahre seine Selbständigkeit; es wurde die Hauptstadt des von Napoleon eingesetzten fürsten-Primas des rheinischen Bundes. Auf die theatralischen Zustände übten die politischen Wandlungen zunächst dank der Opferwilligkeit der Aktionäre keinen tiefer schädigenden Einfluß aus. Nur die festlichen Vorstellungen erinnerten neben der häufigen Anwesenheit des fürsten-Primas im Theater die Patrioten an die fremdherrschaft. Verherrlichte die Bühne früher und auch später wieder vaterländische Gedenktage, so wurden in den Jahren 1806—1813 der Geburtstag des fürsten, die Vermählungsfeier Napoleons mit Marie Louise, die Geburt des Königs von Rom und ähnliche Anlässe festlich begangen. Glänzende Vorstellungen der Opern „Titus“ von Mozart und das „Unterbrochene Opferfest“ von Winter fanden auch am 18. und 20. September 1806 zu Ehren der Kaiserin

Josephine statt, als diese mit andern fürstlichen Damen sich auf der Durchreise einige Tage in Frankfurt aufhielt. Von 1806 ab wurde auch die bisher vergeblich erstrebte Erlaubniß erwirkt, Maskenbälle im Theater abhalten zu dürfen. Die großen Concerte gab man in Ermangelung eines entsprechenden Saales längst im Schauspielhause. Noch Jahrzehnte lang fanden dort die wichtigsten musikalischen Aufführungen statt, bis Frankfurt ein eignes Concerthaus bekam.

Im Jahre 1808 starb Frau Kath Goethe, eine für die hiesige Bühne in vieler Hinsicht bedeutende Persönlichkeit. Sie hat in den Briefen an ihren Sohn und an Andere während eines Zeitraums von über dreißig Jahren über bedeutende theatralische Ereignisse berichtet, hat zutreffende Schilderungen von Künstlern und Künstlerinnen gegeben und namentlich die Aufführungen Goethescher Werke mit liebevollster Aufmerksamkeit begleitet und die empfangenen Eindrücke schriftlich festgehalten. Die Dichtermutter und ihr Anhang verkörperten im Frankfurter Theater ein eignes kunstreicherliches und feingestimmtes Parterre, dessen wohlthätige Rückwirkung auf die Bühne nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Von diesem Parterre, das allerdings in den Rängen saß, ging in den Jugendjahren des Schauspielhauses vielfach die Anregung zum Beifall und zum Tadel aus. Der Antheil der Frau Kath Goethe an der künstlerischen Bühnenschöpfung strömte, ganz besonders wenn ein Werk ihres Sohnes oder eines ihrer Lieblingsstücke aufgeführt wurde, wie ein anfeuernder Lebenshauch auf die fast sämmtlich mit ihr befreundeten Darsteller über. Frau Marie Belli-Gontard erzählt sogar in ihren „Lebens-Erinnerungen“, die des hiesigen Theaters öfters gedenken, Frau Kath Goethe habe in einer sehr schlecht besuchten Vorstellung der „Geschwister“ dem Darsteller des Wilhelm mit lauter Stimme zugerufen: „Werdy, ich bin da, die

Räthin Goethe, das ist mehr als ein volles Haus! Spielen Sie nur, ich werde tüchtig applaudiren!" Diese Worte sollen die Schauspieler derartig elektrisirt haben, daß sie ihre Rollen ganz vortrefflich durchführten.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkten neben Otto und Werdy Jahrzehnte hindurch noch eine Reihe hervorragender Kräfte an der hiesigen Bühne. Der vielseitige, in komischen und ernstesten Rollen gleich große



August Leisring.

Leisring von 1808—1840, der Charakterspieler Weidner von 1813—1849, der treffliche Sänger Hill von 1800 bis etwa 1855, der Sänger und Komiker Hassel von 1815—1866, die Sängerin Madame Urspruch von 1797 bis etwa 1825, die geniale Schauspielerin Karoline Lindner von 1816—1857 und die unvergleichliche Anstandsdame und Heldennutter Friederike Elmenreich von etwa 1820—1840. Diese Künstlerin war auch zugleich



Julius Weidner.



schriftstellerisch thätig und übersetzte vornehmlich eine Reihe französischer Lustspiele und Operntexte ins Deutsche. Andere Kräfte wie Mad. Weidner gehörten, wenn auch nicht den größten Theil ihres Lebens, so doch immerhin lang genug der hiesigen Bühne an, um ihr Möglichstes zu einem feinen und ausgeglichenen Zusammenspiel, das freilich allzu oft durch die vielen Gäste gestört wurde, beizutragen.

Der lange Aufenthalt in Frankfurt gab den meisten Künstlern eine geachtete und angesehenere Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft. Das hiesige Publikum duldet wohl die Schrullen hervorragender Bühnenmitglieder, allein gegen offenbares unsittliches Verhalten erhob es sogar im Theater lärmenden Widerspruch. So gab das Betragen der sonst beliebten bildschönen Frau von Busch geb. Großmann 1820 Anlaß zu einem Theaterkandal, der den Abgang der Künstlerin von der hiesigen Bühne veranlaßte.

Im Jahre 1817 starb der Kapellmeister Schmitt, Louis Spohr trat an seine Stelle, um diese aber bereits im Herbst 1819 an H. A. Hoffmann abzutreten. Im April 1821 übernahm Karl Guhr auf viele Jahre den Kapellmeisterposten.

Eine schier endlose Reihe auswärtiger Künstler und Künstlerinnen betreten von 1792—1842 die Frankfurter Bühne. Kaum gab es zu jener Zeit eine Berühmtheit, die sich nicht in der alten Kaiserstadt am Main neue Lorbeeren geholt hätte. Henriette Sontag ließ sich bereits in ihrem elften Jahre, 1816,*) dann 1826 und später noch oft in Frankfurt hören; zur selben Zeit sang auch die berühmte Catalani hier mit seltenem Erfolge. Besonders beliebte Gäste waren die Wiener Komiker Hasenhut und Karl.

*) Die jugendliche Künstlerin sang siebenmal den Jeriel in der Teufelsmühle am Wiener Berg von W. Müller und entzückte schon damals die Zuhörer durch Gesang und Spiel.

In der Bäuerle'schen Posse „Der Parapluiemacher Staberl oder die Bürger von Wien“ gewann besonders Karl 1815 und auch später die Gunst des Frankfurter Publikums im Sturm. Er sparte zwar nicht mit saftigen Witz und fecken Zweideutigkeiten, aber er besaß eine derartige komische Kraft für die Wiedergabe kleinbürgerlicher Philisterei, daß man schon lachen mußte, wenn er nur den Kopf durch die Thürspalte steckte. In dem Parapluiemacher Staberl und ähnlichen Gestalten lebte der alte Hanswurst wieder neu auf. Daß er jetzt ein bürgerliches Kleid trug, verhalf ihm hier wie in Wien nur um so schneller wieder zur Herrschaft. Dies zeigte sich auch bei dem Gastspiel des berühmten Berliner Komikers Wurm, der noch mehr als Karl den gemeinen Neigungen der Menge huldigte und deshalb in dem Frankfurter Unterhaltungsblatte „Iris“ von Börne mit Recht scharf getadelt wurde.

Von berühmten Größen des Schauspiels und der Oper, die in jenem Zeitraum als Gäste hier auftraten, sollen nur noch die folgenden genannt werden: Jffland, Franz v. Holbein, Mad. Renner, Eclair, Sophie Schröder, Ferdinand Löwe (mehrere Jahre auch Mitglied der Frankfurter Bühne), Mad. Hendl-Schütz, Mad. Seidler-Wranitzky, Mad. Graff, Mad. Milder-Hauptmann, Dem. Charlotte Pfeiffer spätere Birch, Dem. Maas, Wilhelmine Schröder-Devrient, Eduard Terrmann, Amalie Neumann spätere Haizinger, Forti, Mad. Schulze, Dem. Canzi, Dem. Stubenrauch, Dem. S. Heinesetter, Dem. Peché, Mad. Kraus-Wranitzky, Dem. Schechner, Karl Seidelmann, Wild, Haizinger, Wilhelm Kunst, Dem. Sophie Löwe, Ludwig Löwe, Obermeyer, Dem. Peroni, Dem. Jenny Lutzer, Staudigl, Dem. Charlotte von Hagn, Theodor Döring, Julie und Karl Rettich, Dem. Jazedé, Scholz, Emil Devrient und Karl La Roche.

Diese Menge von Gastspielen hängt nicht allein mit dem Bedürfniß zusammen, dem Publikum immer wieder Neues zu bieten, sie ist auch eine Folge des mehr und mehr damals zur Herrschaft gelangenden Virtuositenthums, dessen Fähigkeiten nach Selbstverherrlichung strebten und sich nicht dauernd in die Grenzen eines streng geleiteten Zusammenspiels einfügen wollten.

Von Allem, was an Schauspielen damals neben den klassischen Werken die Bühne beherrschte, ist nur sehr wenig auf unsere Tage gekommen. Der größte Theil davon fiel der Vergessenheit anheim. Kozzebue, in den beiden ersten Jahrzehnten unumschränkter Herrscher der Bühne, wird allmählich mehr und mehr verdrängt, um wie Schröder zum meist bei Gastspielen wieder in den Vordergrund zu treten. Auf dem Spielplan finden sich jetzt die Namen: Frau v. Weißenthurn, Claren, Töpfer, Lebrün, Hell, Kind, Angely, Raupach, Grillparzer, Deinhard-



Gottfried Malj.

stein, Halm, Görner, Costenoble, Holtei, Vogel, Blum, Schenk, v. Maltitz, Ziegler, Steigentesch, Castelli, Nestroy, Jedlig, Kellstab, Feldmann, Birch-Pfeiffer, Bauernfeld, Prinzessin Amalie von Sachsen und Benedix.

Im August 1821 erschien auch, jedenfalls zu neuem Leben erweckt durch die erfolgreichen Staberliaden, das bereits im XVIII. Jahrhundert hier gepflegte Frankfurter Lokal-

stück im Bürgerkapitän und später in den Hampelmaniaden von Malß wieder auf der Frankfurter Bühne. Die derb volksthümliche Kraft dieser mundartlichen Stücke, die köstlich humorvolle Zeichnung der drolligen Gestalten, die unvergleichliche Darstellung der heimischen Eigenart in der Hauptfigur durch den genialen Hassel ließen diese Werke über 25 Jahre ungeschwächte Zugkraft ausüben. — Noch einmal erlebte unter einem Meister ursprünglich volksthümlicher Kunst, unter Adam Strohecker, das alte und das jüngere Frankfurter



Kokalstück Adolf

Samuel Hassel.

Stolke's eine Zeit fröhlichen Aufschwungs. Ob sie die letzte gewesen ist, ob der alte Stamm auf der neuen Bühne noch einmal Blüthen treiben wird, wer vermöchte das vorauszusagen!

In dem Zeitraum von 1811—1842 fanden auf der Frankfurter Bühne folgende erste Aufführungen statt, die theils in ihrer Zeit einen ungewöhnlichen Erfolg erlebten, theils auch noch heute im Spielplan erscheinen:

„Abu Hassan“, Oper von C. M. v. Weber (Fatime: Dem. Brand).
19. Aug. 1811.

„Die Vestalin“, Oper von Spontini (Julia: Dem. Lang). 1. Sept. 1811.

„Johann von Paris“, Oper von Boieldieu (Johann: Illenberger).
11. Nov. 1812.

„Die Schuld“, Trauerspiel von Müllner (Hugo: Werdy). 3. April 1814.

- „Das Käthchen von Heilbronn“, romantisches Kitterschauspiel von H. von Kleist (Käthchen: Dem. Emdner). 15. Sept. 1816.
- „Sappho“, Trauerspiel von Grillparzer (Sappho: Mad. Sophie Schröder a. G.). 23. Aug. 1818.
- „Der vierundzwanzigste Februar“, Trauerspiel von Müllner (Kunz: Weidner). 25. Febr. 1819.
- „Othello“, Oper von Rossini (Othello: Gollmann?). 9. April 1820.
- „Ferdinand Cortez“, Oper von Spontini (Ferdinand: Gröffer). 15. April 1821.
- „Der Prinz von Homburg“, Schauspiel von H. von Kleist (Prinz: Becker). 5. Nov. 1821.
- „Die diebische Elster“, komische Oper von Rossini (Ninette: Dem. Bamberger). 18. Nov. 1821.
- „Der Freischütz“, Oper von C. M. v. Weber (Mag: Nieser). 31. März 1822.
- „König Siegmund“, heroische Oper von Guhr (Siegmund: Dobler). 1. Sept. 1822.
- „Preziosa“, romantisches Schauspiel von P. A. Wolff, mit Musik von C. W. von Weber (Preziosa: Dem. Emdner). 13. April 1823.
- „Eibussa“, Oper von Konradin Kreutzer (Eibussa: Dem. Rothhammer). 31. August 1823.
- „Euryanthe“, romantische Oper von C. W. v. Weber (Euryanthe: Dem. Bamberger). 8. März 1824.
- „Jeffonda“, große Oper von E. Spohr (Jeffonda: Dem. Schult). 5. April 1824.
- „Der Schnee“, Oper von Auber (Neuburg: Gröffer). 12. Sept. 1824.
- „Die Familie Schrockenstein“, Trauerspiel von H. v. Kleist, bearbeitet von Holbein unter dem Titel „Die Waffenbrüder“. 19. Sept. 1824.
- „Isidor und Olga“, Schauspiel von Raupach (Isidor: Fehring). 11. Sept. 1825.
- „Maurer und Schloffer“, Oper von Auber (Leon: Nieser). 27. März 1826.
- „Die weiße Dame“, Oper von Boieldien (Anna: Dem. Haug). 3. Sept. 1826.
- „Oberon“, Oper von C. M. v. Weber (Hün: Nieser). 16. Sept. 1827.
- „Die Schleichhändler“, Posse von Raupach (Till: Ludwig; Schella: Leißring). 20. August 1828.
- „Der beste Ton“, Lustspiel von Cöpper (Leopoldine v. Strehlen: Dem. Emdner). 21. Febr. 1829.
- „Die Stumme von Portici“, Oper von Auber (Masaniello: Nieser). 23. April 1829.

- „Das Pfefferrösel oder die Frankfurter Messe im Jahre 1297“, romantisches Schauspiel von Ch. Birch-Pfeiffer (Rösel: Dem. Lindner). 14. Dez. 1829.
- „Wilhelm Tell“, heroische Oper von Rossini (Tell: Dobler). 24. März 1830.
- „Der alte Feldherr“, heroisches Liederspiel von Holtei (Sagienka: Eiffring). 26. Juli 1830.
- „Fra Diavolo“, Oper von Auber (Fra Diavolo: Nieser). 29. Aug. 1830.
- „Der Bauer als Millionär“, romantisches Zaubermärchen von f. Kaimund (Wurzel: Haffel). 23. Mai 1831.
- „Templer und Jüdin“, Oper von Marschner (Ivanhoe: Schmezer). 30. Nov. 1831.
- „Zampa oder die Marmorbraut“, Oper von Herold (Zampa: Maroda). 28. März 1832.
- „Die Fremde“, Oper von Bellini (Adelaide: Dem. Gned). 27. Juni 1832.
- „Der zerbrochene Krug“, Lustspiel von H. v. Kleist (Dorfrichter Adam: Meck). 18. Aug. 1832.
- „Valeria“, heroische Oper von Aloys Schmitt (Valeria: Mad. Fischer-Mchten). 28. Febr. 1833.
- „Die Montecchi und die Capuleti“, Oper von Bellini (Romar: Dem. Hill). 25. März 1833.
- „Robert der Teufel“, Oper von Meyerbeer (Robert: Schmezer). 31. März 1833.
- „Olympia“, Oper von Spontini (Olympia: Mad. Fischer-Mchten). 1. Sept. 1833.
- „Gustav oder der Maskenball“, Oper von Auber (Gustav: Schmezer). 31. Aug. 1834.
- „Der böse Geist Lumpaci-Vagabundus“, Posse von Nestroy (Zwirn: Haffel). 10. Sept. 1834.
- „Die Bekenntnisse“, Lustspiel von Bauernfeld (Hermann: Meck). 12. Sept. 1834.
- „Des Adlers Horst“, Oper von Glaser (Marie: Dem. Halbreiter). 12. April 1835.
- „Der Traum ein Leben“, dramatisches Märchen von Grillparzer (Mirza: Mad. Benesch). 17. Juni 1835.
- „Lestop“, Oper von Auber (Elisabeth: Mad. Fischer-Mchten). 20. Sept. 1835.
- „Die Jüdin“, Oper von Halevy (Recha: Mad. Fischer-Mchten). 25. Januar 1836.
- „Das Nachtlager von Granada“. Oper von Kreutzer (Gabriele: Mad. Fischer-Mchten). 17. April 1836.

- „Bürgerlich und Romantisch“, Lustspiel von Bauernfeld (Baron Ringelstern: Becker). 30. Oct. 1836.
- „Grifeldis“, Drama von Halm (Grifeldis: Dem. Eindner). 5. Dec. 1836.
- „Hans Heiling“, Oper von Marschner (Heiling: Dettmer). 19. März 1837.
- „Die Hugenotten“, Oper von Meyerbeer (Raoul: Dobrowsky). 3. Sept. 1837.
- „Der Postillon von Lonjumeau“, Oper von Adam (Chapelou: Nissen). 20. Nov. 1837.
- „Der Verschwender“, Zaubermärchen von Raimund (Valentin: Haffel). 8. April 1838.
- „Der Liebestrank“, Oper von Donizetti (Aldine: Dem. Sophie Löwe a. G.). 10. Dec. 1838.
- „Der Diamant des Geisterkönigs“, Zaubermärchen von Raimund (Florian: Haffel). 5. August 1839.
- „Die beiden Schützen“, Oper von Lorzing (Wilhelm: Dettmer). 8. April 1840.
- „Sar und Zimmermann“, Oper von Lorzing (Peter: Pischel). 2. Sept. 1840.
- „Werner oder Herz und Welt“, Schauspiel von Gutzkow (Julie: Dem. Eindner). 30. Nov. 1840.
- „Dominico Baldi“, romantische Oper von H. Neeb (Dominico: Chrudimsky). 15. Febr. 1841.
- „Ein Glas Wasser“, Lustspiel von Scribe, bearbeitet von Kosmar (Solingbroke: Lußberger). 15. März 1841.
- „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, Zaubermärchen von Raimund (Kappelkopf: Ch. Döring a. G.). 18. Nov. 1841.
- „Die Favoritin“, Oper von Donizetti (Leonore: Dem. Capitain). 27. Sept. 1841.

Neben diesen Neuheiten kamen zu jener Zeit auch Shakespeares Werke in Schlegelschen Uebersetzungen zum erstenmale auf die hiesige Bühne. Und nicht nur durch die Mannigfaltigkeit der Darbietungen, sondern auch durch deren künstlerische Ausgeglichenheit stand das Frankfurter Theater bis gegen das Ende des zweiten Decenniums des Jahrhunderts keiner anderen deutschen Kunstanstalt nach. Doch bereits 1818 spricht sich ein feinsinniger Beurtheiler wie Kirchner in seinem Werke „Ansichten von Frankfurt“ ungünstig über den Zustand der hiesigen Bühne aus. Kirchner

zieht aber auch gegen den verarmten Geist des Publikums zu Felde, das damals die unwürdigen Staberliaden und die wilden Lärmstücke mit Heren, Geistern, Furien und Teufeln den besseren Werken vorzog. Börne in seinen geistvollen Kritiken tadelt gleichfalls diese Vorliebe für tolle, grauige und phantastische Stücke und wendet sich bei warmer Anerkennung des wirklich Guten auch gegen das Heranziehen der vielen Gäste, die doch nur meist „ein mittelmäßiges Fabrikspiel“ böten. J. J. Willemer, der Gatte von Marianne, kämpft in verschiedenen seiner Schriften über das hiesige Theater, zunächst gegen die immer wiederkehrenden und sich durch den Ausstattungslurus stetig steigenden Fehlbeträge, er tadelt aber auch das kleinliche und knauserige Verhalten der Stadt gegen das Theater und verlangt im Jahre 1823 entschieden eine Vergrößerung der Bühne und des Hauses, sowie bessere Heizvorrichtungen. Wie es mit diesen noch in den zwanziger Jahren bestellt war, geht aus der Bemerkung Willemers hervor, daß man an Wintertagen im Theater nicht wisse, ob das Gefühl der Kälte oder das Frieren der Schauspieler peinlicher zu ertragen sei. Im Jahre 1827 wollte auch die Aktiengesellschaft einen Umbau des Hauses auf eigne Kosten vornehmen, allein nach längeren Verhandlungen mit den städtischen Behörden kam der Plan durch deren an Geiz grenzende Sparsamkeit nicht zur Ausführung. Nur verschiedene, durchaus nöthige Abänderungen im Innern des Theaters wurden getroffen, auch eine neue Heizanlage eingerichtet. Für die entstandenen Kosten brauchte die Aktiengesellschaft von 1827 — 1842 keine Pacht an die Stadt zu zahlen. Wie sich aus einer Schrift des Heldendarstellers und Regisseurs Werdy, der 1817 die hiesige Bühne verließ, schließen läßt, übten die Einmischungen der Oberdirektion in die künstlerische Leitung der Bühne nicht den besten Einfluß aus. Deshalb hielt Werdy einen fähigen Direktor für besser als eine Direktion.

Vornehmlich scheinen parteiische Begünstigungen im Personal und Engagements aus unkünstlerischen Gründen die von den Verfügungen der Oberdirektion abhängigen Regisseure oft sehr verstimmt zu haben. An Werdy's Stelle trat 1817 Weidner, während der treffliche Regisseur Einker neben Kapellmeister Guhr die Opern einstudirte und Malß als technischer Leiter thätig war.

Aus der beträchtlichen Anzahl Künstler und Künstlerinnen, die von etwa 1820—1830 hier erfolgreich wirkten, sind besonders hervorzuheben: die jugendlichen Liebhaber und Helden Fehring und Rottmayer, die gewandte Darstellerin heiterer und ernster Mädchenrollen Dem. Urspruch, eine Tochter des Sängerpaares Urspruch, Mad. Weidner, die Heldennütter und sonstige ältere Partien spielte, die zwei Schwestern Bamberger, stimmlich begabte und gut geschulte Sängerinnen, ferner die beliebten Mitglieder der Oper: Dem. Hauß, Dem. Backofen, Dem. Noisten, Dem. Münch, letztere auch im Frankfurter Lokalstück thätig; Mad. Dobler, Mad. Brauer, sowie die Tenore Grösser, Nieser, Wiegand, der Bassist Dobler und der Baritonist Marrder. Ende der zwanziger Jahre war Ferdinand Löwe ein gefeiertes Mitglied des Schauspiels, neben ihm wirkte für kurze Zeit gleichfalls als Held und Charakterdarsteller Pirscher, als jugendliche Liebhaberin Dem. Esser und als Tragödin Mad. Schulze, die über schöne Mittel verfügte und diese verständnißvoll zu verwerthen wußte. Nach dem Abgang einiger Mitglieder wurde im Jahre 1830 das Frankfurter Opern-Ensemble ergänzt durch den ausgezeichneten Tenor Schmezer, die begabte Sopranistin Dem. Kampmann und die gefeierte tragische Sängerin Dem. Meißelbach. Um dieselbe Zeit gewann das Schauspiel an dem Künstlerpaare Meck, dem Charakterspieler Grahn und dem bereits schon früher einmal hier thätigen Heldenarsteller Becker vorzügliche Kräfte. Im Laufe

der beiden nächsten Jahre traten noch folgende Damen in den Verband der hiesigen Bühne: Dem. Leclerc, eine sehr vielseitige Künstlerin, die Schwestern Erdmann, zwei graziose Tänzerinnen, die komische Alte Mad. Benesch, die jugendlichen Sängerinnen Dem. Rauch, Hoffmann und Hill, ferner Mad. Wiegand, die ausgezeichneten Sopranistimmen Dem. Gned und Dem. Halbreiter und schließlich die bedeutende Primadonna Mad. Fischer-Uchten. Im Jahre 1835 erhielt die Oper des



Mad. Fischer-Uchten.

Frankfurter Nationaltheaters Zuwachs von zwei weiteren hervorragenden Kräften: die vorzügliche Altistin Dem. Kratky und den Bassisten Dettmer, in dem die Bühne ein langjähriges, werthvolles Mitglied gewann. Auch die beliebten Tenore Dobrowsky, Nissen und Ehrudimsky, die Sänger Lehr und Abresch, der treffliche Baritonist Pischek, die vielversprechende jugendliche Dem. Capitain, sowie Dem. Scheurich, Mad. Ernst, Dem. Holzhäuser und Dem. Quint gehörten Ende der dreißiger und zum Theil auch Anfangs der vierziger Jahre zum Ensemble der hiesigen Oper. Ein schönes Talent gewann das Schauspiel 1838 in Mad. Frühauf, einer jungen, ebenso anmuthigen als geistvollen Künstlerin, die in naiven, heiteren und sanften Rollen unübertrefflich war, sich aber eines unheilbaren Leidens wegen bereits nach ein paar Jahren wieder von der Bühne zurückziehen mußte. Kurz vor der Auflösung des Nationaltheaters wurden noch der

berühmte Heldendarsteller Baison und seine Frau, eine gewandte Salondame, nach erfolgreichem Gastspiel engagirt.

Verschiedene mögliche Verhältnisse vergrößerten sich derartig im Laufe der Zeit, daß die Oberdirektion im Juli 1831 den Entschluß faßte, einen erprobten Fachmann und zwar den ehemaligen Regisseur der Darmstädter Hof-Bühne, Franz Grüner, zum Intendanten des hiesigen Theaters zu berufen. Man erwartete von diesem eine Neubildung der künstlerischen Zustände im Innern und eine Hebung des Ansehens der Bühne nach außen hin. Grüner besaß ein ungewöhnliches Talent für die Szenerie und für theatralische Auszierungen aller Art. Durch geschmackvolle und erfindungsreiche Darstellungen verlieh er der Oper während seiner hiesigen Thätigkeit den höchsten Glanz. Solch prunkvolle Aufführungen wie „Robert der Teufel“, „Die Jüdin“, „Gustav oder der Maskenball“, „Estroq“ und „Don Juan“ hatten die Frankfurter noch nie gesehen.

Jedoch die prächtigen Dekorationen, die sonstigen „unglaublichen Ausstattungen“, sowie das vergrößerte Ballet kosteten sehr viel Geld und brachten Grüner in Zwiespalt mit den Aktionären, die schon genug Zubußen geleistet hatten und weitere Opfer scheuten. Dies führte zum Bruch des Intendanten mit der Oberdirektion. Bereits am 1. Mai 1836 schied Grüner wieder aus seiner hiesigen Stellung, die ihm von Anfang an auch durch die Gegnerschaft eines mächtigen Blattes wie die „Oberpostamtszeitung“ sehr erschwert worden war. Grüner hatte in der That der Börse der Aktionäre zu viel zugemuthet, aber unter seiner Leitung war etwas geleistet worden. Auch konnte man die von ihm gemachten Anschaffungen insofern Vorarbeit für die Zukunft nennen, als der Fundus bei seinem Abgang um eine Anzahl höchst werthvoller und gut verwendbarer Dekorationen bereichert worden war. Mit Grüner schied die Primadonna der hiesigen Oper, Frau Fischer-Uchten, eine der

besten Sängern ihrer Zeit, und ihr Gatte, der treffliche Bassist Fischer. Die Schauspielregie unter Grüner und auch später führte Leonhard Meck, ein ausgezeichnete Darsteller fein und derb komischer Partien und ernster bürgerlicher Rollen. Meck übernahm in Gemeinschaft mit Guhr und Maß, obwohl der Vertrag der Aktiengesellschaft mit der Stadt noch einige Jahre lief, bereits Ende April 1839 im Stillen die Privatdirektion der hiesigen Bühne. Nach fünfzigjähriger opferfreudiger Wirksamkeit für das allgemeine Beste löste sich die erste Frankfurter Theater-Aktiengesellschaft 1872 auf, nachdem ihre geschäftlichen Beziehungen zur Stadt und den neuen Unternehmern geregelt waren. Ein Frankfurter Nationaltheater gab es also nicht mehr, an seine Stelle trat jetzt das Frankfurter Stadttheater.





6.

Das Frankfurter Schauspielhaus unter den drei Privatdirektionen.

Nachdem die erste frankfurter Theateraktiengesellschaft ein halbes Jahrhundert lang die hiesige Bühne geleitet hatte, ging deren Führung am 1. Mai 1842 in die Hände der Privatunternehmer Guhr, Malß und Meck über. Da diese nun bereits vor dem kontraktlichen Erlöschen der alten Verhältnisse im Stillen einen großen Theil der Geschäfte übernommen hatten, wurden beim Uebergang in die neuen Zustände keinerlei äußere Veränderungen bemerkbar. Auch die hiesige Presse schenkte dem wichtigen Wandel im theatralischen Leben nicht die geringste Beachtung. Und doch blickten gerade zu jener Zeit deutsche Kunstfreunde mit um so größerer Hoffnung auf die städtischen Bühnen, als an den tonangebenden Hoftheatern trotz allem äußeren Glanz die Kunst doch lange nicht auf der Höhe stand, wie es den berechtigten Forderungen des Nationalgeistes entsprach.

In dem Vertrage der Stadt mit den ersten Unternehmern vom 6. Februar 1842 wurde diesen das Schau-

spielhaus mit Anbau und städtischem Inventar ohne allen Zuschuß, jedoch unter den Hauptbedingungen auf zehn, beziehungsweise fünf Jahre überlassen, eine Bürgerschaft von 12,000 fl. zu leisten, ferner für gute Garderobe, sowie entsprechende Dekorationen zu sorgen und die Bühne auf der Höhe zu halten, wie es die Ehre der Stadt und die Ansprüche eines gebildeten Publikums erheischten. Auch die Besetzung des Orchesters, das damals aus über vierzig Mitgliedern bestand, war genau festgesetzt und außerdem bestimmt, daß man für sonstige Dienste hiesige Bürger zu nehmen habe, deren etwaige Entlassung bei dem Polizeiamte begründet werden mußte. Der Vertrag enthielt außerdem noch eine Reihe anderer einschlägiger Vorbehalte und erschien im Vergleich zu dem Abkommen der ersten Theateraktiengesellschaft mit dem Senat den Unternehmern günstig. Und doch fehlte ihm die wichtige Zusage einer ansehnlichen Beihilfe von Seiten der Stadt, ohne die auch die hiesige Bühne den gesteigerten Ansprüchen der Zeit gegenüber bei grundsätzlicher Führung nicht mehr auskommen konnte. Die Unternehmer erhöhten zwar die Preise für die Logenabonnements, doch der daraus erzielte Gewinn bedeutete nicht viel, da in den beginnenden unruhigen Zeiten, zumeist jedoch 1848, die Abonnements sehr abnahmen und der Besuch des Theaters überhaupt immer mehr nachließ.

Nach dem Gesellschaftsvertrage der neuen Direktoren unter sich sollte Kapellmeister Guhr wie früher die Oper und das Orchester leiten, Meck die Regie des Schauspiels führen und Malß, der von Haus aus Architekt war, die sonstigen Geschäfte erledigen. — Das Künstlerkollegium der hiesigen Bühne war von der Uebergabe des Theaters an die drei genannten Herren keineswegs erbaut. Man hatte noch in der letzten Stunde auf eine Wiederherstellung der alten Verhältnisse gehofft und war namentlich über verschiedene vorgenommene Sagenabzüge nicht wenig empört.

Dennoch blieb das Personal des ehemaligen Frankfurter Nationaltheaters größtentheils zusammen und lebte sich auch bald mit gutem Willen in die neuen Zustände hinein. Die erste Vorstellung unter der Direktion Guhr, Maß und Meck war eine Neuaufführung von Goethes „Gök“ mit Fußberger, später Hoffchauspieler in Wien, in der Titelrolle.

Dies Jugendwerk Goethes, das einst seinen Dichterruhm weit aus den Mauern der Vaterstadt hinausgetragen, ist von jeher bei besonderen, vorzugsweise festlichen Anlässen am meisten von der hiesigen Bühne bevorzugt worden.

Bereits am 11. Mai kam die neue Direktion einem oft bewährten Gebrauch des Frankfurter Theaters nach, die Kunst in den Dienst wohlthätiger Zwecke zu stellen. Zum Besten der Brandbeschädigten in der Schwesterrepublik Hamburg wurde damals die sehr beliebte Oper „Belisar“ von Donizetti in glänzender Ausstattung und bei erhöhten Eintrittspreisen gegeben.



Leonhard Meck.

In den ersten Jahren war die Führung des Theaters durch die Herren Guhr, Maß und Meck augenscheinlich von Erfolg gekrönt. Es wurde aber auch ungemein viel Abwechslung in der Oper und im Schauspiel geboten und daneben auf die Abhaltung von Konzerten mit damaligen Berühmtheiten besonderer Werth gelegt. So entfesselte im Dezember 1842, Januar 1843 und

später das Auftreten der beiden jugendlichen Geigerinnen Therese und Maria Milanollo einen Sturm der Begeisterung, der auch auf die Kasse nicht ohne günstige Rückwirkung blieb. Das Jahr 1842 brachte außerdem der hiesigen Bühne noch zwei Schlager von ungewöhnlichem Erfolge: die Oper „Marie oder die Regimentstochter“ von Donizetti, die am 15. August mit der gefeierten Dem. Capitain in der Titelpartie zuerst gegeben wurde, und das Schauspiel, „Der Sohn der Wildniß“ von Halm, dessen Premiere am 7. August stattfand. Das Liebespaar, die Griechinmaid Parthenia und der wilde Tektosagen-Anführer Ingomar (Mad. Frühauf und Baison), eroberte sich hier wie überall das Publikum im Sturme. Jahrzehnte lang gehörte das Drama zu den Lieblingsstücken der Frankfurter. — Sehr beifällige Aufnahme fand auch die Aufführung von Sophokles „Antigone“, die Chöre von f. Mendelsohn-Bartholdy komponirt, „auf einer der griechischen nachempfundenen Bühne“, am 2. Oktober 1843. Der Darstellung der Heldin des Stückes durch Dem. Lindner wurde ungetheiltes Lob gezollt.

Ein Ehrenabend der Frankfurter Bühne war der 20. Juli 1844. Albert Forsting leitete eine Aufführung seiner Oper „Der Wildschütz“ und war bei dieser Gelegenheit Gegenstand hoher Ehrenbezeugungen. Als das bedeutendste Theaterereigniß der nächsten Zeit darf das erste hiesige Auftreten der schwedischen Sängerin Jenny Lind gelten. Die Meisterin des Gesanges und der Darstellung sang ihre Hauptpartien trotz der hohen Preise vor ausverkauften Häusern und entzückte das Frankfurter Publikum auch durch die schlichte und doch vollendete Wiedergabe schwedischer Volkslieder. Ein Jahr später kehrte Jenny Lind wieder und feierte die gleichen Triumphe.

Zu den Siegen der Frankfurter Bühne während der ersten Privatdirektion gehört auch die erste Aufführung von

Gutzkows Trauerspiel „Uriel Acosta“ am 30. März 1847. Die wahrhaft tragische Handlung, die gedankenreiche und fernhafte Sprache und der in dem Helden verkörperte Kampf des freien Denkens mit dem starren Dogma und mit der Liebe und Rücksicht für die Familie ergriffen die bereits von dem Morgenhauch einer neuen Zeit umwehten frankfurter Theaterbesucher mächtig und ließen sie dem Darsteller des Uriel, dem genialen Breuer, oft und laut jucheln. Das Stück war auch sonst ausgezeichnet besetzt.

Die Anfangs der vierziger Jahre entstandenen Lücken in der Künstlergenossenschaft füllten eine Reihe schöner Talente aus. Die Oper gewann in Dem. Rudersdorff eine ausgezeichnete Primadonna und um dieselbe Zeit in Dem. v. Knoll eine treffliche erste Soubrette. Letztere blieb eine Reihe von Jahren, während Dem. Rudersdorff bereits 1843 theilweise durch Dem. Reuther, theilweise durch Dem. Angelika Köhler gut ersetzt wurde. Sehr begabte und beliebte Mitglieder der Oper waren in den vierziger Jahren auch Dem. Oswald, die erste Undine der frankfurter Bühne, Dem. Brandt, bald darauf Frau Behrend-Brandt, eine vorzügliche Altistin und in der Folge berühmt als Fides im Propheten, außerdem noch Dem. Hoffmann, spätere Frau Röhrig, vielseitig begabt und sogar auch eine gute Kraft im Ensemble des frankfurter Lokalstückes. Neben den genannten Damen wirkten auch die Sängerinnen Dem. Clef und Dem. Albini in der Oper mit, deren männliches Personal damals durch die Sänger Nork, Roth, Craß und Beer ergänzt wurde und 1844 und 1845 nach dem Abgang des hervorragenden Baritonisten Fischel und des beliebten Bassisten Wiegand den wichtigsten Zuwachs in den Sängern Baldewein und Unschütz erhielt. Nicht lange vor seinem Tode engagirte Kapellmeister Guhr noch die talentvollen Sängerinnen Mad. Eutz und Dem. Fehr, sowie den jungen, einst-

weilen noch zweite Partien singenden Bassisten André. Chrudimsky, Caspari und Conradi blieben nach wie vor Hauptstützen der Oper, deren tüchtiger und feingeschulter Regisseur Einder nach seinem 25. Jubiläum, 26. Mai 1845, noch lange zum Segen der Bühne dieses Amtes waltete. Dem Orchester gehörte zu jener Zeit der auch als Musik-Schriftsteller angesehene Carl Gollmick an, der, wie früher Franziska Elmenreich, zahlreiche französische Stücke und Libretti übersetzte und bearbeitete und auch selbst eine Anzahl Operntexte und kleinere Lustspiele schuf. Gollmick ist unter Anderem der Verfasser der Texte zu den Opern: „der Cid“ von H. Aeb und „Thomas Riquiqui“ von H. Esser, die beide Zeugniß für sein großes theatralisches Geschick ablegen.

Das Schauspiel des Frankfurter Stadttheaters zeigte in jener Epoche durch die der Bühne angehörenden Veteranen ein geschlossenes und gut eingespieltes Ensemble, das durch das Eintreten jüngerer Talente zuweilen eine Erfrischung erhielt. Im Jahre 1844 kam der Charakterdarsteller Reger, ein Schauspieler voll Erfindungskraft und großer Schärfe der Auffassung, hierher, der fast zwölf Jahre eine Zierde der hiesigen Bühne blieb. An die Stelle des abgehenden und hochbegabten Bonvivants und Liebhabers Heinrich Schneider trat 1845 Paetsch, vorher am Hamburger Theater. Gleichzeitig wurde als Heldenspieler Breuer, ein feuriges hinreißendes Talent von bedeutender Gestaltungskraft, engagirt. Wie Heinrich Schneider, so war auch Breuer groß im Vortrag von Prologen, die am Neujahrstag und bei sonstigen festlichen Anlässen von den ersten Kräften der Bühne gesprochen wurden. Viele derselben verfaßte damals der hiesige angesehene Schriftsteller und Redakteur der „Didaskalia“ des „Frankfurter Journals“ Wilhelm Wagner. Zwei wichtige weibliche Talente gewann das Theater Mitte der vierziger Jahre. Zuerst Dem. Hausmann, genial veranlagt für das naive und senti-

mentale Fach und anziehend als Persönlichkeit, dann Mad. Thomas, eine Tragödin voll tiefer Empfindung und charakteristischer Mannigfaltigkeit. Mad. Thomas gehörte der Frankfurter Bühne nicht lange an, sie wurde 1849 bei ihrem Abgange an das Berliner Hoftheater durch Mad. Ahrens ersetzt.

Nachdem im Laufe von mehr als fünfzig Jahren schon manche französische Gesellschaft im Schauspielhause gespielt, trat im Juni 1847 auch die berühmte französische Tragödin Rachel mit ihrer Truppe hier auf. Die Künstlerin spielte einige ihrer Glanzrollen: Camilla in „Horace“ von Corneille, Hermione in „Andromaque“ von Racine, Maria Stuart in Lebruns Uebersetzung der Schillerschen Tragödie und Emilie in „La ciguë“ von Augier. Obwohl die Eintrittspreise fast verdreifacht und heiße Sommertage dem Theaterbesuche keineswegs günstig waren, füllte der Weltruhm der Künstlerin doch stets das Haus. Der Eindruck, den die Rachel wie überall so auch hier hervorrief, war diesmal und bei ihren beiden späteren Gastspielen im Oktober 1850 und im Juli 1852 ein gewaltiger.

Außer den bisher genannten Kunstgrößen gaben noch folgende damalige Berühmtheiten von 1842—1848 in Frankfurt Gastspiele: Dem. Sabine Heinefetter, Dem. Pauline Marx, Franz Wallner, Dem. Ferr, Würde, Ludwig Devrient, Mad. Ch. Birckpfeiffer, Mad. Hasselt-Barth, Pischeck, Mad. Carmen del Montenegro, erste Sängerin an der Scala zu Mailand, Montresor, berühmter italienischer Tenor, Gnauth, Burmeister, Gundy, Degen, später langjähriges Mitglied der hiesigen Bühne, Hendrichs, Dem. Weigelbaum, Scharpff, Mad. Palm-Später, Häser, Mad. Fischer-Achten, Dem. v. Treffz, Dem. Emilie Walter, Mad. Viardot-Garcia, Johann Nestroy und Dem. Leopoldine Tuczek.

Trotz vielseitigster Darbietungen verschlechterte sich bereits in den Jahren 1846 und 1847 der Theaterbesuch, um in dem unruhigen Jahre 1848 fast gänzlich nachzulassen. Das Zusammentreten des Vorparlaments, die Wahlen zum deutschen Parlament, sowie dessen Tagung in der alten Reichsstadt lenkten die Aufmerksamkeit vom Theater ab und halfen den Ausbruch einer sich längst im Stillen vorbereitenden Krise beschleunigen. Bereits am 1. Mai 1848 suchte sich die bedrängte Direktion durch ein Mittel zu helfen, das im frankfurter Theaterbetrieb bisher noch nie angewandt worden war. Sie schritt — vorläufig auf ein halbes Jahr — zu einer 40prozentigen Gagenherabsetzung bei allen Gehältern über 200 fl. Dies Vorgehen verursachte große Erregung unter den Künstlern. Wie der Komiker S. f. Hassel in den Erinnerungen aus seinem Schauspielerleben erzählt,*) wollten die meisten Künstler nicht auf den Vorschlag eingehen. Als das Personal aber die trostlosen Verhältnisse an anderen Theatern erfuhr, entschloß es sich, „lieber das halbe Ei als die leere Schale anzunehmen“. Allein auch dies Opfer war umsonst gebracht.

Am 3. Juni 1848 richteten die Direktoren an den Senat eine Eingabe, in der sie unter Darlegung ihrer Nothlage versicherten, ein Zuschuß von 24,000 fl. sei für die zweite Hälfte des Theaterjahres zur Weiterführung der Bühne durchaus erforderlich. Sie boten der Stadt dafür den Fundus zum Versicherungspreis von 46,000 fl. an oder erbaten sich auf diesen einen Vorschuß von 36,000 fl. gegen Zahlung von Zinsen. Einige Tage nach dieser Vorstellung kamen sämtliche Mitglieder der Bühne bei dem Senat gleichfalls um Erhaltung des Theaters und Untersuchung seines Nothstandes ein. Eine Kommission wurde mit dieser Auf-

*) „Die frankfurter Lokalstücke auf dem Theater der freien Stadt 1821—1866“, Frankfurt a. M. 1867.

gabe betraut, die schließlich zur Sicherung des Weiterbestehens der Bühne den Antrag stellte, die Stadt möge im Hinblick auf ihre Bedeutung als der Mittelpunkt regen Verkehrs und auch in Ansehung der vielen im Theater beschäftigten Personen und für dasselbe arbeitenden Handwerker ein Opfer bringen, den Fundus für das letzte Angebot der Unternehmer zu 30,000 fl. kaufen und diesen unentgeltlich zur Benutzung überlassen. Dies Entgegenkommen wirbelte viel Staub auf und bot Anlaß zu einer scharf geführten Zeitungsfehde für und gegen die Bewilligung der Vorschläge. Schließlich wurden diese aber doch von der gesetzgebenden Versammlung genehmigt.

Den beiden Direktoren Guhr und Malß kam die Beihilfe der Stadt nicht mehr zu gute. Am 3. Juni verschied der geistvolle Humorist und Verfasser vieler Frankfurter Lokalstücke, Karl Malß, und am 22. Juli folgte ihm Karl Guhr, der geniale Musiker und geborene Beherrscher des Orchesters, der Entdecker und Förderer mancher jungen Talente und mit die wichtigste Persönlichkeit im musikalischen Leben Frankfurts.

Während sich vom Beginne des Jahres 1848 an alle diese Ereignisse abspielten, wurden die Sängerin Capitain, jetzt Frau Anshütz-Capitain, Frä. Fanny Janauschek, zwölf Jahre eine Zierde der hiesigen Bühne, der Charakterdarsteller und spätere Regisseur Haake, sowie der Komiker Meinhold dem Theater verpflichtet, Engagements, die Publikum und Presse mit großer Befriedigung erfüllten. — Von ungefähr demselben Zeitpunkt an nannte man die Bühnenkünstlerinnen nicht mehr „Madame“ und „Demoselle“, sondern „Frau“ und „Fräulein“.

Die aufgeregte Stimmung in den Märztagen 1848 machte sich oft im Theater in Ruhestörungen und in der Absingung patriotischer Lieder Luft. Auch feierte man die Eröffnung des Vorparlaments am 30. März durch eine

festvorstellung von Schiller's „Wilhelm Tell“, der ein Prolog von dem hiesigen Schriftsteller W. Wagner vorausging. Durch eine Ehrung des Dichters und Parlamentsabgeordneten Ludwig Uhland trug die Bühne ebenfalls den Stimmungen der Zeit Rechnung. Am 21. Mai fand in Anwesenheit des Dichters eine treffliche Vorstellung seines Dramas „Herzog Ernst von Schwaben“ statt.

Frl. Janauschek sprach den einleitenden Prolog von Uhland und entfesselte damit einen Sturm des Beifalls.



Fanny Janauschek als Medea.

Hatte man an diesem Abend einen deutschen Dichter gefeiert, so gab man am 14. Juli zu Ehren des Reichsverwesers, Erzherzog Johann, gleichfalls eine glanzvolle festaufführung von Webers „Oberon“.

Von wichtigen Premieren, die unter der Direktion Guhr, Maß und Meß mit Erfolg gegeben wurden und theils auch noch heute auf die Bühne kommen, müssen noch folgende namhaft gemacht werden:

„Guido und Ginevra“, Oper von Halévy, (Guido: Chrudimsky).
26. Juni 1842.

„Molière“, Schauspiel von Hermann nach Desnoyers, (Molière: Baifon).
10. Juli 1842.

„Der Sohn auf Reisen“, Posse von Feldmann, (Peter: Hassel). 12. Juli
1842.

- „Katharina Cornaro“, Oper von Lachner, (Kath.: Frau Anschütz-Capitain). 23. Oktober 1842.
- „Ein weißes Blatt“, Schauspiel von Gutzkow, (Beate: Frä. Lindner). 14. Nov. 1842.
- „Herzog Richelieu oder Der Hof des Regenten“, Schauspiel von Dr. Heinrich Schwarzschild (ein angesehener hiesiger Arzt). 28. Nov. 1842.
- „Nacht und Morgen“, Drama von Ch. Birch-Pfeiffer, (Gawetry: Schneider). 19. Dez. 1842.
- „Einen Zug will er sich machen“, Posse von Nestroy, (Melchior: Haffel). 9. Jan. 1843.
- „Der Eid“, Oper von H. Neeb, (Ximene: Frau Anschütz-Capitain). 23. Jan. 1843.
- „Mutterlegen“, Schauspiel von Friedrich nach Lemoine, (Chonchon: Frau Frühau). 27. Jan. 1843.
- „Die Königin von Cypern“, Oper von Halévy, (Chat.: Frau Anschütz-Capitain). 5. April 1843.
- „Der Gott und die Bajadere“, Oper von Ueber, (Unbekannter: Caspari). 6. Juli 1843.
- „Des Teufels Antheil“, Oper von Ueber, (Casilda: Frä. v. Knoll). 17. Sept. 1843.
- „Thomas Aniello“, Schauspiel von Dr. Fresenius, hier, mit Musik von H. Neeb, (Don Joseph Carafa: Grahn). 23. Okt. 1843.
- „Das Opferfest von Paderborn“, Oper von Mloys Schmitt, hier, (Ulskur: Chrudimsky). 18. Dez. 1843.
- „Höpf und Schwert“, Lustspiel von Gutzkow, (Erbprinz von Bayreuth: Saison). 15. Jan. 1844.
- „Moritz von Sachsen“, Trauerspiel v. R. Prutz, (Anna: Frau Grabowsky a. G.). 18. März 1844.
- „Der Wildschütz oder die Stimme der Natur“. Oper von Korhning, (Graf Eberhard: Wiegand). 28. April 1844.
- „Monaldeschi“, Trauerspiel von Laube, (Monaldeschi: Hegel a. G.). 5. Juli 1844.
- „Hans Jürge“, Schauspiel von Holbein, (Jürge: Reger). 26. August 1844.
- „Die Sirene“, Oper von Ueber, (Mattea: Frä. Hoffmann). 1. Sept. 1844.
- „Er muß aufs Land“, Lustspiel von Bayard, deutsch von Friedrich, (Kath Preffer: Meck). 1. Jan. 1845.
- „Das Urbild des Cartüffe“, Schauspiel von Gutzkow, (Lamoignon: Reger). 10. febr. 1845.

- „Die Tochter der Wüste“, Oper von Moys Schmitt, (Fatma: Fr. Reuther). 16. März 1845.
- „Alessandro Stradella“, Oper von Flotow, (Stradella: Caspari). 30. März 1845.
- „Werner oder Herz und Welt“, Schauspiel von Gutzkow, (H. Jordan: Paetsch). 17. Juni 1845.
- „Die vier Haimonskinder“, Oper von Balfé, (Beaumont: Storf). 21. Juli 1845.
- „Der ewige Jude“, Schauspiel von Karlsruhmidt nach Eugen Sue, (Renepont: Paetsch). 17. Dez. 1845.
- „Anonym“, Lustspiel von Gutzkow, (Kapitän Sinclair: Breuer). 16. Febr. 1846.
- „Maria Anna oder Ein Weib aus dem Volke“, Schauspiel von Drögler-Maufréd, (Maria: Fr. Kindner). 25. März 1846.
- „Die schwarzen Jäger“, Oper von H. Neeb, (Mathilde: Fr. v. Knoll). 13. April 1846.
- „Der alte Magister“, Lustspiel von Benedig, (Magister: Meck). 15. Aug. 1846.
- „Idomeneus“, Oper von Mozart, (Idomeneus: Chrudimsky), 30. Aug. 1846.
- „Gottschéd und Gellert“, Lustspiel von Kaube. (Gottschéd: Reger). 4. Sept. 1846.
- „Die Musketiere der Königin“, Oper von Halévy, (Olivier: Caspari). 6. Sept. 1846.
- „Der Vetter“, Lustspiel von Benedig, (Siegel: Meck). 19. Okt. 1846.
- „Ein deutscher Leinweber“, Schauspiel von Storch, (Jakob Fugger: Reger). 9. Nov. 1846.
- „Der artesische Brunnen“, Zauberposse von Käder, (Balthasar: Haffel). 25. Nov. 1846.
- „Die Sennhütte“, Oper von Auber, Text nach Goethes Jery und Bätely von Dr. Hartenfels, (Mag: Conradi). 8. Dez. 1846.
- „Der Waffenschmied“, Oper von Korzing, (Hans Stadinger: Conradi). 13. Jan. 1847.
- „Struensee“, Trauerspiel von Michel Beer mit Musik von seinem Bruder G. Meyerbeer, (Struensee: Breuer). 8. Febr. 1847.
- „Der Schauspieldirektor“, Operette von Schneider, (Mozart: Caspari). 14. Febr. 1847.
- „Die Karlsruhüler“, Schauspiel von Kaube, (Schiller: Breuer). 26. Febr. 1847.
- „Die Valentine“, Schauspiel von G. Freytag, (Valentine: Frau Thomas). 10. Mai 1847.

- „Prinz Eugen der edle Ritter“, Oper von G. Schmidt, (Eugen: André).
26. Juni 1847.
- „Undine“, Oper von Lortzing, (Undine: Fr. Oswald). 5. Aug. 1847.
- „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“, Schauspiel von Zacharias
Werner, (Kaiser Karl V.: H. Schneider). 1. Okt. 1847.
- „Der Lumpensammler von Paris“, Schauspiel von Börnstein nach Pyat,
(Maria Didier: Frau Thomas). 22. Nov. 1847.
- „Nebucadnezar“, Oper von Verdi, (Nebucadnezar: Chrudimsky).
15. Dez. 1847.
- „Dorf und Stadt“, Schauspiel von Ch. Birch-Pfeiffer, (Lorle: Fr.
Hausmann). 1. Jan. 1848.
- „Die Braut von Kynast“, Oper von H. Kittloff, (Mathilde: Fr. Os-
wald). 16. April 1848.
- „Martha oder der Markt zu Richmond“, Oper von Stotow, (Lady
Harriet: Fr. Brandt). 30. April 1848.
- „Graf Waldemar“, Schauspiel von Freytag, (Waldemar: Schneider).
20. Aug. 1848.

An die Stelle der verstorbenen Direktoren Guhr und Maß trat am 1. November 1848 Julius Mühling, der in Gemeinschaft mit dem von einer Anzahl Künstler während der Unterhandlungen mit der Stadt stark angefeindeten Meck die Erlaubniß zum Betriebe des hiesigen Theaters auf zehn Jahre erhielt. Mühling, früher einer der Leiter des Hamburger Stadttheaters, war ein tüchtiger und angesehenes Fachmann. In seiner Eintrittsrede bezeichnete Mühling die Pflege der wahren Kunst als den Kernpunkt seines Programms und gab außerdem noch manche vielversprechende Zusage, die er später schwer oder gar nicht erfüllen konnte. Bald entfaltete er denn auch eine außerordentliche Thätigkeit, um die Leistungen der Frankfurter Bühne so fesselnd als möglich zu gestalten. Nach Hassel schien der Wahlspruch dieser Direktion zu sein, „die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen“. Ein Gastspiel folgte dem andern, die seltsamsten Zusammenstellungen kamen an einem Abend vor — sogar eine ernste Oper und ein lustiges Lokalstück wurden „in ähn Dippe geschmisse“, um das Publikum anzuziehen. Dennoch ent-

sprach der Erfolg so wenig den Mühen und gehegten Erwartungen, daß Mühling und Meck bereits Ende Oktober 1852 die Direktion an den bisherigen Leiter des ständischen Theaters in Prag, Johann Hoffmann, abtraten.

Der bedeutungsvollste Theaterabend unter der zweiten frankfurter Privat-Direktion Mühling und Meck war die Feier zu Goethes 100. Geburtstage, 28. August 1849. Am Abend zuvor wurde der „Königsleutnant“ von Gutzkow zum ersten Mal gegeben. Die eigentliche Festvorstellung bestand in einer trefflichen Wiedergabe von „Iphigenie“. Eingeleitet und beschlossen wurde die Feier durch einen in Form und Inhalt gleich trefflichen Prolog und Epilog von Professor F. M. Hessemer dahier, die beide Fr. Flaminia Hoffmann sprach. Diese temperamentvolle Künstlerin wurde 1844 als erste Liebhaberin engagirt und ist nicht zu verwechseln mit Fr. Jenny Hoffmann, einer Tochter des späteren Direktors, die fast gleichzeitig neben Frau Anschütz-Capitain das Fach der ersten jugendlichen Sängerin übernahm und wegen ihrer Stimme und guten Schule allgemein anerkannt wurde. Nur vermißte man bei ihr manchmal die nöthige Wärme und innere Antheilnahme, die an dem Vortrag einer anderen, damals hier engagirten Sopranistin, Dem. Wiedemann, besonders fehlten. In das Opern-



Frau Anschütz-Capitain.

ensemble traten zu jener Zeit für lange Jahre auch der berühmte Bassist Dettmer von Dresden, ferner die Sänger Krebs, Eser, Kahle, Wieser, Schlösser, RübSam, Dienemann und Clement. An die Stelle Clements kam 1851 Beck, nachmals der berühmte Bariton der Wiener Oper. Auch frl. Ney, die bald darauf zu großem Ansehen gelangte, Frau Dennemy-Ney und die Opersoubretten Frau Gräser, frl. Turba, frl. Kanz gehörten für kurze Zeit der hiesigen Bühne an. In den Jahren 1852 und 1853 wurden ferner die Sänger Nolden, Visseur und der, mit einer ebenso kräftigen als klangvollen Stimme begabte Tenor Uerbach — der erste Lohengrin des Frankfurter Theaters, — sowie etwas später auch der gewandte Spieltenor Baumann, der beliebte Bariton Hardtmuth und der lyrische Tenor Benda für die hiesige Oper gewonnen.

Frau Behrend-Brandt, zuweilen längere Zeit verhindert die Bühne zu betreten, wurde zumeist durch berühmte Gäste ersetzt und blieb wie Frau Unschütz-Capitain noch einige Zeit ein Stern des Frankfurter Theaters.

Im Jahre 1851 starb der gefeierte Heldendarsteller Breuer. Der Tod dieses kaum zur vollen Entwicklung seiner Gaben gelangten Künstlers war für das Schauspiel ein schwerer Verlust. An Breuers Stelle kam 1851 Friedrich Devrient, ein Künstler von genialen Anlagen und fesselnder Erscheinung, dessen gereiztes Wesen aber der Direktion häufig Schwierigkeiten bereitete und auch einmal seinen Abgang veranlaßte. Bald danach jedoch kehrte er wieder hierher zurück. Die Partnerinnen Friedrich Devrients waren im Schauspiel und in der Tragödie Frau Giers, die Mutter der Tragödin Gertrud Giers, und frl. Genelli, letztere eine Künstlerin von starkem Darstellungstalent und tiefer Empfindung. Neben der häufig auswärts gastirenden frl. Janauschek wurde Frau Ander engagirt, die aber

die große Tragödin nicht zu ersetzen vermochte. Eine reizende Künstlerin gewann das Schauspiel in der *Naiden*, *frl. Lina Höfer*, die gemeinsam mit dem *Bon vivant Schneider*, dem komischen Charakterspieler *Werkenthin*, dem auch in kleineren Opernpartien auftretenden jugendlichen Liebhaber *Theodor Wilke* zu den ersten Zugkräften des Lustspiels zählten. Neben den neueren Kräften war der ältere Stamm des Personals noch in voller Thätigkeit, so daß die gesammte Kunstgenossenschaft des Schauspiels trotz häufigen Wechsels der Mitglieder ein treffliches Ensemble bildete. Dennoch gewann zu jener Zeit, besonders aber unter der Direktion *Hoffmann*, die Oper mehr und mehr das Uebergewicht.

Zwei wichtige Gedenktage fallen in diesen Abschnitt der Geschichte des Schauspielhauses. Am 28. Dezember 1849 begingen der alte *Weidner* und am 1. Oktober 1851 der Chordirektor *Baldenecker* das fünfzigjährige Jubiläum ihrer hiesigen Wirksamkeit. Beide wurden von dem Publikum und den Mitgliedern der Bühne mit Ehren überhäuft.

Auch an den fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der *frau Röhrig*, geb. *Hoffmann*, am 7. Dezember 1853 und des Schauspielers *Adam Diehl*, der auch im *Frankfurter Lokalkstück* *Vorzügliches* leistete, am 6. November 1854, nahmen Zuschauer und Künstler wärmsten Antheil und feierten die beiden bewährten Mitglieder an ihren Ehrenabenden durch die verschiedensten Auszeichnungen.

Der neue Direktor der *Frankfurter Bühne*, unter dessen Leitung *Mühling* artistischer Direktor und *Meck* Regisseur blieb, war eine fesselnde stattliche Persönlichkeit, ein echter eleganter Wiener, der dem Grundsatz folgte: leben und leben lassen. Dabei war *Hoffmann* ganz erfüllt von dem künstlerischen Vorsatz, das *Frankfurter Theater* auf eine hohe Stufe zu heben und ihm seinen alten Glanz zurückzugeben.

Um so sicherer glaubte er diesen Plan ausführen zu können, als nach seiner Meinung „das Geld in dem reichen Frankfurt nur so auf den Gassen lag, und man sich nur zu bücken brauchte, um es aufzuheben“. Dieser Glaube ließ den neuen Direktor trotz redlichsten Willens manche Fehlgriffe thun, er trug ihm die bittersten Enttäuschungen ein und vertrieb ihn sogar nach kurzer Thätigkeit wieder von seinem Platze.

Durch die Verhältnisse gedrängt, richtete Hoffmann eine wohlbegründete Eingabe an den Senat um Bewilligung einer Beihülfe zur Fortführung des Theaters. Und nach längeren Berathungen genehmigten die städtischen Behörden im Januar und Februar 1854 dem Theater eine jährliche Unterstützung von 16,000 fl., von denen 3000 fl. der Pensionskasse als alleinige Verbindlichkeit des Direktors gegen dieselbe überwiesen werden mußten. Diese Errungenschaft, die jedes Jahr neu zu erwerben war, erbitterte Hoffmanns Gegner heftig und ließ sie jeden seiner kleinen Fehler benutzen, um die Mißstimmung gegen ihn zu steigern. Da auch die Presse zu den Gegnern Hoffmanns zählte, erwuchs ihm eine Uebermacht, gegen die seine vielen einflußreichen Freunde ebensowenig etwas ausrichten konnten als er selbst. Im Frühling 1855 wurde der Zuschuß von Seiten der Stadt nicht mehr bewilligt und Hoffmann von seinen Verbindlichkeiten entbunden. Gewiß war der vielverfolgte Mann in manchen Dingen nicht richtig vorgegangen, allein daß er solche Behandlung nicht verdiente, mag ein Rückblick auf seine Leistungen bezeugen.

Prächtlich ausgestattet brachte Hoffmann am 15. Januar 1853 „Tannhäuser“ (Caspari), am 12. April 1854 „Lohengrin“ (Auerbach), zum Besten des Kapellmeisters Gustav Schmidt, der 1852 an Louis Schindelmeißers Stelle trat, und am 2. November 1854 „Der fliegende Holländer“, also mit Ausnahme von „Rienzi“ Wagners bis dahin er-

schienenen Werke erfolgreich auf die hiesigen Bretter. Als am 20. Februar 1854 Webers „Freischütz“ zum 150. Mal hier gegeben wurde (zuerst am 31. März 1822), veranstaltete Hoffmann eine großartige Aufführung der Oper mit neuen Dekorationen und Maschinerien, der ein Festspiel mit lebenden Bildern vorausging. Auch das reizende Lustspiel „Die Liebesleugner“ von dem hier lebenden Dichter W. Jordan ließ Hoffmann am 26. Januar 1855 zuerst in Szene gehen.

fehlte den am 15. Januar 1854 und am 25. Januar 1855 hier gegebenen beiden großen Opern des Herzogs Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha „Tony“ und „Santa Chiara“ die durchschlagende Wirkung, so hatte Hoffmann mit den beiden neuen Opern Flotows „Indra“ und „Rübezahl“, am 16. Februar und 26. November 1853 zuerst aufgeführt, sowie mit „Linda von Chamounix“ von Donizetti (15. Oktober 1855) um so mehr Glück.

Großes Geschick bewies Hoffmann auch in der Erwerbung neuer Mitglieder. Er engagierte im Februar und Mai 1853 zwei verdienstvolle Männer, die lange Jahre hier wirkten, den Schauspieler und späteren Regisseur Arthur Vollmer und den zweiten Kapellmeister Georg Goltmann. Um dieselbe Zeit kamen auch noch der Komiker Stog, der Bariton Roberti und die damals hochgefeierte Sängerin Elise Schmidt hierher.

Von berühmten Gästen, die seit 1848 hier auftraten, sind zu nennen: die Tenore Stigelli, Tichatschek, Ditt, Roger, Minetti und Scharpff, die Baritonisten Erl, Mloys Ander und Pasqué, der Bassist Reichel, die Komiker Nestroy, Röder, Scholz, Grois, Levassor, Wallner und Grobecker, die Sängerinnen frl. S. und M. Crupeli, frl. Diehl, frl. Nissen, frl. Romani, frl. Therese Tietgens, Frau Toskani-Taska, Frau Louise Koester-Schlegel, Frau Hasselt-Barth,

frau Bockholtz-Falkoni, Frau Auguste von Stranz, Frau Henriette Sontag, Fräulein Neukäufler, Fräulein Mathilde Wildauer, Frau Jagels-Roth, Frau Anna de la Grange, Frau Mara-Vollmer, Frau Leifinger und Fräulein Johanna Wagner, Nichte Richard Wagners. Diese feierte während eines Aufenthaltes von Franz Eiszt in Frankfurt im Juni 1853 ebenso große Triumphe wie ein paar Monate früher die berühmte spanische Tänzerin Pepita de Oliva. Von gastirenden Schauspielgrößen sind für diesen Zeitraum Hermann Hendrichs, Emil Devrient, Fußberger, der Neger Ira Aldrige, Friedrich Haase, Fräulein Hendrichs und Fräulein Birch besonders hervorzuheben. Auch die berühmte Tänzerin Lucile Grahn errang bei ihrem Gastspiel im Winter 1854 große Erfolge.

Von den unter der Direktion Mühling und Meck und Hoffmann gegebenen Neuheiten sind folgende anzuführen:

- „Prinz Friedrich“, Schauspiel von Laube, (Prinz Friedrich: Breuer). 29. Nov. 1848.
- „Das Käthchen von Heilbrunn“, Oper von Fuß, (Käthchen: Frau Anschütz-Capitain). 20. Dez. 1848.
- „Ein deutsches Herz“, Schauspiel von Logau, (Ulrich von Hutten: H. Schneider). 24. Jan. 1849.
- „Die Matrosen“, Oper von Flotow, (Arthur: Caspari, Thomas: Conradi). 5. März 1849.
- „Don Sebastian“, Oper von Donizetti, (Abayaldos: Dettmer). 9. Juli 1849.
- „Die Krondiamanten“, Oper von Auber, (Theophila: Frau Behrend-Brandt). 5. Sept. 1849.
- „Die Tochter Ezifers“, Zauberposse von Friedrich, (Diabolina: Fräulein Mehr a. G.). 9. Sept. 1849.
- „Deborah“, Volkschauspiel von Mosenthal, (Deborah: Fräulein Janauschek). 8. Okt. 1849.
- „Gitana das Zigeunermädchen“, Oper von Balfé, (Gitana: Frau Anschütz-Capitain). 22. Okt. 1849.
- „Der Rächer“, Oper von E. Schindlmeißer, (Rodrigo: Chrudimsky). 23. Dez. 1849.

- „Berlin bei Nacht“, Poffe von Kalifch, (Dietrich Fischer: Haffel).
21. Jan. 1850.
- „Der Prophet“, Oper von Meyerbeer, (Joh. von Leiden: Chrudimsky).
25. Febr. 1850.
- „Robespierre“, Trauerspiel von Griepenkerl, (Robespierre: Breuer).
1. April 1850.
- „Der feenjee“, Oper von Auber, (Zelia: Frau Ansfchütz-Capitain).
7. April 1850.
- „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge“, Oper von Benedikt,
(Isolde: Frau Dennemy-Aey). 5. Sept. 1850.
- „Die lustigen Weiber von Windsor“, Oper von Nicolai, (Frau Fluth:
Frau Behrend-Brandt). 8. Nov. 1850.
- „Bürger oder ein deutsches Dichterleben“, Schauspiel von Mosenthal,
(Bürger: Breuer). 11. Nov. 1850.
- „Sophie Katharina oder die Großfürstin“, Oper von Flotow, (Sophie:
Frau Behrend-Brandt). 18. Dez. 1850.
- „Das Haus der Barneveldt“, Trauerspiel von Dingelstedt, (Reinier
von Barneveldt: Breuer). 27. Dez. 1850.
- „Die vornehmen Dilettanten“, Oper von Lortzing, (Louise: Fr. Ciet-
gens). 20. Jan. 1851. (Tags darauf starb Lortzing in Berlin.)
- „Hernani“, Oper von Verdi, (Hernani: Chrudimsky). 12. Febr. 1851.
- „Giralda oder die neue Psyche“, Oper von Adam, (Giralda: Frau
Ansfchütz-Capitain). 31. März 1851.
- „Der geheime Agent“, Lustspiel von Haackländer, 11. Sept. 1851.
- „Der Dämon der Nacht“, Oper von Rosenhayn, (Edith: Fr. J. Hoff-
mann). 10. Dez. 1851.
- „Maske und Mantille“, Oper von Bischoff, (Ines: Frau Ansfchütz-
Capitain). 2. Febr. 1852.
- „Die Heimkehr aus der Fremde“, Liederspiel von f. Mendelssohn-
Bartholdy, (Eisbeth: Fr. J. Hoffmann). 16. Febr. 1852.
- „Shakespeare oder der Traum einer Sommernacht“, Oper von Ambroise
Thomas, (Shakespeare: Beck). 22. April 1852.
- „Herzog Albrecht“, Schauspiel von M. Meyer, (Herzog Albrecht: Bürde
a. G.). 30. Juni 1852.
- „Aurelia, Prinzessin von Bulgarien“, Oper von Kreutzer, (Aurelia:
Frau Ansfchütz-Capitain). 13. Okt. 1852.

Direction Hoffmann.

- „Mathilde“, Schauspiel von Benedix, (Mathilde: Fr. Janauschet).
11. Januar 1853.
- „Bianca und Giuseppe“, Oper von J. f. Kittl, Text von Richard
Wagner, (Giuseppe: Caspari). 11. April 1853.

- „Linda von Chamouniz“, Oper von Donizetti, (Linda: Frä. Hoffmann).
15. Okt. 1853.
- „Rübezahl“, Oper von Flotow, (Graf Ulrich: Hardtmuth). 26. Nov.
1853.
- „Die Waife aus Lowood“, Schauspiel von Ch. Birch-Pfeiffer, (Jane:
Frä. Janauschek). 22. Dez. 1853.
- „Die Journalisten“, Lustspiel von G. Freytag, (Bolz: H. Schneider).
11. Febr. 1854.
- „Der Sonnwendhof“, Volkschauspiel von Mosenthal, (Monica: Frä.
Claus a. G.). 24. April 1854.
- „Pitt und Forz“, Lustspiel von Gottschall, (Pitt: Schneider[?]). 10. Nov.
1854.
- „Charlotte Ackermann“, Trauerspiel von O. Müller, (Charlotte: Frä.
Janauschek). 15. Dez. 1854.

Wie ein Rückblick auf den letzten Abschnitt der Frankfurter Bühnengeschichte bezeugt, herrschten in der heiteren Oper Flotow und Forzing in Gemeinschaft mit den französischen Dichtern Auber, Halévy und Adam vor. Zu den beliebten Meistern der großen Oper Donizetti, Spontini und Bellini trat Meyerbeer, der alle nur denkbaren Ausstattungsmittel in Anspruch nahm, um die Wirkungen seiner Vorgänger zu überbieten. Somit förderte er den Ausstattungsluxus und drängte den industriellen Trieb, Geld zu schaffen, in den Vordergrund. Dadurch wurden auch in Frankfurt die Direktoren zu einer Ueberspannung ihrer finanziellen Kräfte gereizt, die zu fieberhafter Unstättigkeit im Bühnenbetriebe drängte.

Daß das Theater auch in jener Epoche den heimischen Komponisten und Dichtern vielfach Gelegenheit bot, ihre Werke auf die hiesige Bühne zu bringen, muß ihm zum Verdienst angerechnet werden, wengleich, wenigstens was die Oper betrifft, keine weithin hallenden Erfolge zu verzeichnen sind.

Den Spielplan des Schauspiels eroberten, wie schon allein aus den mitgetheilten Aufführungen ersichtlich, damals mehr und mehr die Dichter des jungen Deutschland. Rau-

pach wurde hier fast ganz von seinem Gegner Guzkow verdrängt. Dicht neben diesem steht Laube, der als geborener Regisseur wirksam bildete, jedoch als Dichter dem erfindungsreichen Guzkow weit nachsteht. Von Gustav Freytags zu jener Zeit hier gegebenen Werken wirkte namentlich das Schauspiel „Die Valentine“ durch seine fesselnden Charaktere. Neben den genannten Größen errangen Mosenthal, Prutz, Dingelstedt, Michel Beer, Griepenkerl, Gottschall und Müllner vorübergehende und nachhaltige Erfolge in Frankfurt. Sehr beliebt waren hier auch die sogenannten „Celebritätsdramen“, Stücke, die Berühmtheiten aller Art, vornehmlich Dichter, Schauspieler und sonstige Künstler auf die Bühne brachten und ihren Stoff, wie z. B. „Bürger oder ein deutsches Dichterleben“ von Mosenthal, meist aus vielgelesenen Romanen zogen. Diesen zugestutzten Werken fehlte es größtentheils an innerem Gehalt; sie machten aber Eindruck durch eine oft mehr, oft minder glückliche Spielerei mit der Wiedergabe des äußeren Menschen einer berühmten Persönlichkeit.

Das Gebiet des Lustspiels beherrschten noch immer die Anhänger der Kotzebueschen Richtung, auch dieser selbst und Schröder tauchen immer wieder im Spielplan auf. Benedix und Hackländer freilich versuchten sich schon von der Schablone abzuwenden und individuellere Charaktere zu geben. Die Volksposse, damals sehr beliebt, hielt sich neben dem Frankfurter Lokalstück noch um so fester an die gemüthstiefen Werke Raimunds und scharfwitzigen Schöpfungen Nestroys, als starke komische Talente wie dieser selbst, wie der drollige Franz Wallner, wie die lustigen Wiener Scholz und Grois damals oft in den Hauptrollen dieser Poffen hier gastirten, auch Hassel ausgezeichnet darin war. Dazwischen kamen aber oft schon Berliner Poffen von Kalisch und Zauberkomödien des Dresdener Komiker Käder auf die Frankfurter Bühne. Beide zeigten be-

reits die deutsche Posse im Verfall. Den Dresdner Stücken fehlte Phantasie und Wig, den Berlinern der echte naive Volkshumor eines Raimund. Wertliche Schnurren und Redensarten, zotenreiche und tendenziöse Couplets mußten über die Inhaltlosigkeit leicht aneinander gereihter Scenen hinwegtäuschen. Die Berliner Posse stand unter französischem Einfluß, den auch das Drama des jungen Deutschlands nicht verleugnete. Viele erfolgreich in Frankreich gegebenen Stücke wie z. B. „Adrienne Lecouvreur“ von Scribe wurden sofort in Deutschland übersezt und wie auf anderen ersten Bühnen so auch hier alsbald aufgeführt. Die Hauptfabel dieser Dramen war die eheliche Untreue. Bis zum Ueberdruß kehrten darin die Gestalten des betrogenen Gatten und der betrogenen Gattin wieder, und die Tugend hatte meist einen lächerlichen oder langweiligen Anstrich. Im Vergleich zu diesen Werken vertraten die allgemein verbreiteten Stücke der Charlotte Birch-Pfeiffer bei allen ihren Schwächen wenigstens die Grundgedanken deutscher Sittlichkeit. Hieraus erklärt sich auch zumeist ihr großer Erfolg. Die Birch-Pfeiffer, der man Armuth an Erfindung, ja sogar diebisches Ausbeuten fremder Werke zum Vorwurf machte, wußte jedoch diese Stoffe besser zu verwerthen als andere Bearbeiter und schuf daneben den Schauspielern eine Reihe wirksamer und auch ernster Aufgaben. In Frankfurt konnte die geschickte Frau ihres Sieges stets gewiß sein.

Während der Leitung der hiesigen Bühne durch Privatunternehmer erschien die Schauspielkunst zum öfteren wieder in Verbindung mit equilibristischen und ähnlichen Leistungen wie ein paar hundert Jahre früher in ihrer Kindheit. Denn, wenn man z. B. liest, daß im November 1854 fünf englische Equilibristen vom Drury-Lane- und Coventgarden-Theater ihre Kunst auf der hiesigen Bühne zeigen wollten, so glaubt man sich in die Zeiten der ersten englischen Komödianten in Deutschland zurückversetzt, die ja

auch derartige Genossen mit sich führten oder übers Meer kommen ließen, um, wie sie sagten, nach der „seriösen Aktion“ die Gemüther „zu delectieren“. Im Grunde handelte es sich jedoch 1598 wie 1854 natürlich nur um eine Hoffnung auf besseren Gewinn.





7.

Das Interim und die Direktion Benedix.

Zu keiner Zeit hatte die alte Bühne des Frankfurter Schauspielhauses so schwer um ihr Dasein zu kämpfen, als nach der Theaterkrise im Frühling 1855. Der Senatsbeschluß vom 20. März, der den Direktor Hoffmann seiner Stelle enthob und die Schließung des Theaters zum 1. Mai in Aussicht stellte, hatte die Entlassung von 150 Personen, darunter ältere Darsteller und Orchestermitglieder, sowie sonstige an Frankfurt gebundene Kräfte, im Gefolge und gab viele davon geradezu der Noth Preis. Da erwachte in den Mitgliedern der Trieb zur Selbsthilfe. Einstimmig erwählten sie aus ihrer Mitte eine Vertretung, um beim Senate die Erlaubniß zum einstweiligen Fortführen des Theaters auf Rechnung des Künstlerkollegiums zu erwirken, welches Verlangen nach Anerkennung einiger städtischen Bedingungen auch sofort erfüllt wurde.

Das geschäftsführende Mitglieder-Comité bestand aus angesehenen und bewährten Kräften der gesammten Kunst-

genossenschaft des Frankfurter Theaters. Die Oper wurde durch Kapellmeister Schmidt und den Bassisten Dettmer, das Schauspiel durch den Regisseur Meck, den Komiker Hassel und Fr. Caroline Lindner, das Orchester und die sonstigen Beamten durch Carl Gollnick, die Episodendarsteller Hallenstein (auch Verfasser von Frankfurter Lokalstücken) und C. E. Heyl vertreten. Gleichzeitig bildete sich ein Hilfskomité für die Theaterangelegenheit. Es ersuchte die Mitbürger um die Uebernahme von Abonnements und um freiwillige Beiträge für eine Betriebssumme und bot dadurch der bewährten Frankfurter Opferwilligkeit Gelegenheit, sich wieder einmal in freigiebigster Weise zu bethätigen.

Dieses für die dramatische Kunst unermüdlích eintretende Bürgerkomité bildete später den Kern der zweiten Theateraktiengesellschaft.

Die Vorstellungen unter der freiwilligen Vereinigung der Mitglieder des Frankfurter Stadttheaters begannen am 5. Mai 1855 mit einer Aufführung des „Freischütz“. Dieser ging die Webersche Jubelouvertüre und ein Prolog von Wilhelm Jordan „das Interim“ voraus, der in poetischer Weise auf den augenblicklichen Uebergangszustand und die sichere Neugestaltung der Verhältnisse hinwies.

Die drei ersten führenden Persönlichkeiten des Künstlerkollegiums Dettmer, Hassel und Kapellmeister Schmidt hatten während des Interims eine sehr schwere Aufgabe. Mit Direktor Hoffmann war dessen Tochter, Fr. Jenny Hoffmann, sowie der Bariton Hardtmuth und der Heldendarsteller Friedrich Devrient abgegangen, außerdem mußte der Tenor Auerbach seine Verpflichtungen betreffs auswärtiger Gastspiele einlösen, ferner war Frau Ansfchütz-Capitain verhindert, nach dem 1. Juni aufzutreten. Da nicht viel Geld zur Verfügung stand, um diese empfindlichen Lücken richtig auszufüllen, entschloß man sich, das

Schauspiel besonders zu pflegen und in Ermangelung eigener Kräfte Gäste kommen zu lassen. Sehr häufig zog man den ehemaligen jugendlichen Liebhaber und Helden der hiesigen Bühne, Heinrich Schneider, damals Hofchauspieler in Karlsruhe, heran, der in Rollen wie Ferdinand in „Kabale und Liebe“, Tempelherr in Lessings „Nathan“ und Faust in Goethes Tragödie das Publikum wieder begeisterte. Auch die frühere beliebte Altistin der Frankfurter Oper, Frau Behrend-Brandt, gastirte in einigen ihrer Hauptrollen und erntete anhaltenden Beifall, ebenso feierten die bereits hier bekannten Künstler, der Heldentenor Tichatschek und der unvergleichliche Darsteller komischer und ernster Charakterrollen Theodor Döring, während des Interims große Triumphe. Außer diesen Berühmtheiten ließ man noch andere Gäste, zumeist aus der Nachbarschaft hierherkommen, um sowohl die Oper als das Schauspiel auf ansehnlicher Höhe zu erhalten.

Ein wichtiger Abend während des Interims war die ehrenvolle Gedenkfeier zu Schillers 50. Todestage, am 9. Mai. Der Vorstellung von „Kabale und Liebe“ ging ein Prolog mit lebenden Bildern voraus, den der verstorbene Offenbacher Dichter Emil Pirazzi verfaßt hatte und Fr. Janauschek mit der ihr eigenen Wärme vortrug.

Unter den gegebenen Neuheiten hatte Halms Tragödie „Der Fechter von Ravenna“ den durchschlagendsten Erfolg. Ein begabter junger Schauspieler, Fritsche, Mitglied des Darmstädter Hoftheaters, gewann in der Rolle des Thumelicus die Gunst des Frankfurter Publikums. Mit einer Vorstellung von Lessings „Nathan der Weise“, der ein von Professor M. Hessemer gedichteter, von Fr. Janauschek gesprochener Epilog folgte, schloß die Spielzeit des Interims. An diesem Abend nahm Reger, ein langjähriges bedeutendes Mitglied des Schauspiels, Abschied von der Frankfurter Bühne.

Die Leistungen des Schauspiels und der Oper in dieser schwierigen Zeit fanden nicht nur den Beifall des Publikums, sondern auch die Anerkennung der Presse. Es war aber auch ein harmonisches, durch keine Verfolgung selbstsüchtiger Zwecke gestörtes Zusammenwirken aller Kräfte. Wie Hassel, der damals bereits vierzig Jahre dem Frankfurter Theater angehörte, erzählt, konnte er sich keiner Epoche erinnern, in der ein so frisches, thätiges, wahrhaft künstlerisches und auf ein Ziel gerichtetes Streben alle Mitglieder beseelt hätte, wie zu jener Zeit. Kein Einzelwille, kein Eigensinn, keine Laune, keine Protektionsucht, kein egoistisches Gelüste konnten Andern zum Nachtheil ihren Einfluß geltend machen, „Einer für Alle“ war die Losung.

Der hingebenden Thätigkeit und dem aufopfernden Fleiße des gesammten Künstlerpersonals entsprach denn auch der Erfolg. In der ungünstigsten Theaterzeit erzielte man Ergebnisse wie vorher nur in den seltensten Fällen. Nicht nur, daß die Gagen und Honorare ohne jeden Abzug bezahlt werden konnten, es blieb sogar noch ein Ueberschuß von etwa 900 Gulden, der unter die Mitglieder vertheilt wurde. Die anfangs bedenkliche Lage nahm also eine unerwartet günstige Wendung. Dies geschah zur selben Zeit, als Mühling am 31. Juli 1855 von Frankfurt abreiste, der Mann, der nach Hassel und anderer Künstler Ansicht vielleicht allein geeignet gewesen wäre, allen damals an den hiesigen Bühnenleiter gestellten Anforderungen gerecht zu werden. Jedoch anstatt Mühling oder einen der provisorischen Direktoren zu wählen, suchten die führenden Aktionäre nach einem berühmten Namen, „griff man lieber“, um abermals mit Hassel zu reden, „zu dem Unbekannten und Ungeprüften“.

Vom 1. August bis 4. November 1855 blieb das Schauspielhaus wegen Umbaues geschlossen. Die Frage eines der immer mehr wachsenden Stadt entsprechenden

Neubaues schwebte lange, schließlich wurde dieser aber endgültig abgelehnt. Die neue Einrichtung der Bühne und des Zuschauerraums des alten Hauses, sowie dessen innere Ausschmückung, namentlich die harmonische Vertheilung von Roth, Weiß und Gold und die prächtige Gasbeleuchtung fanden allgemeinen Beifall. Leider waren nur die Bühne und der Zuschauerraum nicht größer geworden, was bald wieder zu Schwierigkeiten führen sollte.

Ehe das Theater wieder eröffnet wurde, entschloß sich der Senat der freien Stadt Frankfurt zu einer Handlung der Großmuth, die bisher ohne Vorbild war und, wie Hassel mit Recht meint, in den Annalen des deutschen Theaters vereinzelt dasteht. Alle bereits vor dem ersten Mai hier thätigen Mitglieder der Bühne erhielten bei völliger freier Verfügung über ihre Zeit während des Umbaus eine Gesamttentschädigung von 15,000 Gulden. Außer älteren Angehörigen des Chors, des technischen und des Verwaltungspersonals, genossen diese Vergünstigung die Kapellmeister Gustav Schmidt und Goltermann, der Regisseur Lincker, die Sänger Baumann, Dettmer, Eser, die Sängerin Elise Schmidt, sowie die Mitglieder des Schauspiels: Fr. Janauschek, Fr. Köhler, Fr. Lindner, Frau Köhrig und die Herren Vollmer, Hassel, Meck, Stok, Werkenthin und Diehl.

Inzwischen hatte sich aus den Hilfskomité für die Theater-Angelegenheit, also aus Frankfurter Kunstfreunden, die zweite Theateraktiengesellschaft zur Uebernahme der hiesigen Bühne gebildet. Ihre Mitglieder sollten in Antheilen von 150 Gulden ein Kapital von 30,000 Gulden zusammenbringen, jedoch zu Nachzahlungen nicht verpflichtet sein. Die neue Gesellschaft erhielt alsbald die Erlaubniß zum Theaterbetriebe für sechs Jahre. Unentgeltliche Benutzung des neu hergerichteten Gebäudes und des Inventars, sowie auch die Begleichung der Kosten für Unterhaltung und

Vervollständigung des Fundus bis zu 8000 Gulden wurden ihr zugesichert, dagegen gingen alle Neuanschaffungen bis zu dem gleichen Werthe in den Besitz der Stadt über; auch hatte die Theateraktiengesellschaft der Pensionskasse jährlich 3000 Mark zuzuführen. Ein artistischer Direktor, mit dem Titel Intendant, der Kautions leisten mußte, dafür aber auch eine Tantième am Gewinn neben dem vertragsmäßigen Gehalte bezog, sollte die Bühne leiten, allein die eigentliche Macht lag in den Händen einer aus fünf Herren bestehenden, für drei Jahre gewählten Oberbehörde. Dieser sogenannte engere Ausschuß verwaltete das Gesellschaftsvermögen und entschied in wichtigen, künstlerischen Fragen, vor allem über das Engagement von Künstlern und über Gastspiele. Ja, er behielt sich sogar das letzte Wort bei der Wahl der aufzuführenden Stücke vor. In geschäftlichen Angelegenheiten, zumeist bei der Verwaltung des Vermögens, wurde der engere Ausschuß durch einen aus zwanzig Mitgliedern bestehenden größeren Ausschuß unterstützt, der sich alljährlich um die Hälfte neu ergänzte.

Am 1. November 1855 trat der neu erwählte Intendant der Frankfurter Bühne, der Lustspieldichter Roderich Benedix, früher Regisseur in Düsseldorf und Köln, in seine hiesige Stellung. Die selbständigen Bühnenmitglieder und der größte Theil des Chors waren bereits vorher von dem engeren Ausschuß dem Theater neu verpflichtet worden. Dazu kamen dann in der Oper Kräfte wie die Sänger Pichler — viele Jahre der ausgezeichnete Bariton der hiesigen Bühne — Fass, Formes, Jungmann, Hellmuth, die Sängerinnen Müller, Johannsen und Veith, sowie die bereits früher hier thätige, ungemein beliebte Frau Unschütz-Capitain. Dennoch fehlte es einstweilen an einem Vertreter für erste und Helden-Tenorpartien, bis dies Fach endlich im Juni 1856 in dem Hamburger Tenoristen Josef Eppich einen trefflichen Ver-

treter fand. Durch eine Krankheit verlor der tüchtige Künstler seine klangvolle Stimme nach noch nicht dreijähriger hiesiger Wirksamkeit.

Auch das Schauspiel wurde nach der Wiedereröffnung des Theaters durch neue Kräfte ergänzt. Es sind zu nennen die Damen Henriette Bogner (für Fr. Genelli), Halbreiter, Dettmer, Liebig — diese eine sehr begabte Naive — und die Herren Kökert, Rhodius, Osten, Scherer, Starcke, Konrad Degen und Emil Schneider. Die beiden letztgenannten Künstler gehörten, kurze Unterbrechungen abgerechnet, bis an ihr Lebensende als erste Kräfte der hiesigen Bühne an. Konrad Degen war sogar ein geborener Frankfurter, dessen künstlerische Laufbahn wie diejenige Hendrichs in dem Liebhabertheater „Zu den drei Sauköpfen“ am Garfuchenplatz begann.

Die Regie des Schauspiels übergab Benedix gleich nach dem Antritt seiner Stelle, einem seiner Freunde, Dr. A. Schwarz. Dieser war zugleich erster Charakterdarsteller, gefiel aber nicht und verlor auch das Amt als Regisseur bereits wieder nach einem Jahre.

Obwohl die älteren Mitglieder über die verletzende Behandlung seitens des Intendanten sehr unzufrieden waren, ja sogar eine tiefe Mißstimmung gegen ihn mehr und mehr in Künstlerkreisen um sich griff, als er es versuchte, an der Pensionsanstalt zu rütteln und auch noch in andere Rechte der Bühnengehörigen schädigend einzugreifen, waltete dennoch zwischen Benedix und dem engeren Ausschuss im ersten Jahre volle Eintracht. In Folge dessen verlängerte man den anfänglich nur einjährigen Kontrakt des Intendanten alsbald auf die ganze sechsjährige Dauer des Unternehmens.

Nach kurzer Zeit jedoch wurde die Harmonie durch Meinungsverschiedenheiten und „unvermeidliche Einmischungen“ der obersten Theaterbehörde in die Geschäfte des Intendanten für immer gestört. Als dieser bereits nach

drei Jahren um seine Entlassung bat, hieß es, er sei dem anmaßenden Dilettantismus zum Opfer gefallen, allein andernteils wurde auch wieder behauptet, Benedir wäre nicht planmäßig vorgegangen, er habe seine Pflichten keineswegs mit dem nöthigen Eifer erfüllt und außerdem durch sein persönliches, durchaus nicht einwandfreies Verhalten dem Ansehen seiner Stellung geschadet. Unbegründet scheint dieser Vorwurf allerdings nicht gewesen zu sein. Wenigstens war die Achtung vor der Sachkenntniß und der Glaube an die planmäßige und grundsätzliche Förderung der Bühne durch eine erfahrene künstlerische Persönlichkeit bei dem Abgang des Intendanten Benedir vollständig erschüttert. Was unter dessen Führung für die Kunst geschah, glaubte man selbst und vielleicht noch besser leisten zu können, ohne dafür den immerhin schwer ins Gewicht fallenden Gehalt eines technischen Direktors zahlen zu müssen. Darum beschloß die Generalversammlung der Aktionäre am 26. Oktober 1858 keinen solchen mehr anzustellen, die Statuten demgemäß abzuändern und die Geschäfte des Leiters auf den nunmehr nur aus drei Personen bestehenden engeren Ausschuß zu übertragen.

Ein Rückblick auf die Aera Benedir zeigt, daß dieser gerade keine ungewöhnlichen Anstrengungen machte, um das Publikum anzuziehen. Dennoch ließ, dank des gut abgestimmten Ensembles tüchtiger Künstler der Oper und des Schauspiels, der Theaterbesuch nichts zu wünschen übrig.

Von bemerkenswerthen neueren Stücken brachte das Schauspiel am 11. Mai 1856 „Graf Essex“ von Laube (Essex: Kökert, Elisabeth: Fr. Janauschek) und am 27. Dezember desselben Jahres „Narziß“ von Brachvogel. Der Erfolg dieses Trauerspiels mit Haase in der Titelrolle und Fr. Janauschek als Pompadour war ein ganz phänomenaler. In dem einzig auf den Effekt gearbeiteten Stück zündete in einer gedrückten Zeit zumeist die in dem Helden

verkörperte Empörung über verlorene Ideale und über die Gewalt mancher Mächtigen, die oft nicht mehr als Pagoden sind. Am 14. Januar 1856 wurde das Lustspiel „Tauschen täuscht“



Friedrich Haase

nach einem Gemälde von Julius Kraut. Am 16. Februar 1857 desselben Dichters Schauspiel „Der falsche Fürst“ zuerst erfolgreich hier gegeben. Am 9. März folgte die Premiere des von großem Beifall begleiteten Birch-Pfeifferschen Schauspiels „Die Grille“ mit Fr. Liebig als Fançon und Fr. Eindner als alte Fadet. An diesem Abend trat Herr Alexis Müller, heute das älteste Mitglied des Schauspiels, zum ersten Male als Didier in einer größeren Rolle auf. Den Landry spielte der unvergeßliche Emil Schneider. Weiter brachte das Schauspiel noch an Neuheiten „Die Gesellschafterin“ von Benedig, 9. November 1857, das historische Trauerspiel, „Hans Waldmann“ von W. B. Scholz, 26. Dezember 1857, sowie die Possen „Tannhäuser“ oder die „Keilerei auf der Wartburg“ von Nestroy, 11. April 1858, und „Robert und Bertram“ von Käder, 12. September 1858. Die Oper bevorzugte wie bisher Auber, Flotow, Forzing und Donizetti und führte außerdem folgende neue Werke in den Spielplan ein: „Raymond oder das Geheimniß der Königin“ von A. Thomas (Raymond: Baumann), 4. März 1855, „Ehen werden im Himmel ge-

schlossen", Liederspiel von Georg Goltermann, Text von Julius Rodenberg, 1. Januar 1857, „Der Troubadour“ von Verdi (Graf Luna: Dichter), 4. Februar 1858, „Weibertreue“ von Gustav Schmidt (Walter: Eppich), 6. April 1858, „Don Pasquale“ von Donizetti (Don Pasquale: Dettmer), 8. September 1858.

Eine beträchtliche Anzahl auswärtiger Künstler gastirten während Benedig's Theaterleitung im Frankfurter Schauspielhause. Von diesen sind hervorzuheben: die Tenore Stritt, Vater des



Emil Schneider.

noch nicht lange von hier abgegangenen trefflichen Komikers Stritt, Theodor Formes, Steger, Ander, Auerbach, früher hier, Albert Niemann, die Bassisten Karl Formes und Wallenreiter, die Baritonisten Keer von der Wiener Hofoper, und Beck, der wenige Jahr vorher noch eins der beliebtesten Mitglieder der hiesigen Oper war. Unter den Damen bedarf die einigemal hier aufgetretene gefeierte Dresdner Sängerin Frau Bürde-Neu, zumeist als unübertreffliche Vertreterin der Leonore in Beethoven's „Fidelio“, besonderer Erwähnung.

Auch das Schauspiel brachte eine Anzahl damals beliebter Gäste: die Darsteller Weber, Pauli, Urban, Weilenbeck und den späteren Hofburgschauspieler Konrad

Hallenstein. Er war ein Sohn des hiesigen Schauspielers und Schriftstellers Hallenstein und damals noch Anfänger, doch bereits in Heldenrollen sehr bewundert. Friederike Bognar, gleichfalls später am Wiener Burgtheater, gastirte damals hier auch als Anfängerin in jugendlich sentimentalen Rollen und fand aufmunternden Beifall. Dieser wurde auch in reichem Maße einer jüngeren, bald nach ihr auftretenden Künstlerin, Fr. Wulff vom Hoftheater in Weimar, zu Theil.

Im August 1856 gab die Meisterin im komischen Charakterfache, Frau Minona Fried. Blumauer, vom Berliner Hoftheater, unter anhaltendem Beifall eine Reihe ihrer besten Rollen. Am meisten gefiel sie als Aurora Veilchendust in dem Görnerschen Lustspiel „Erste Gastrolle des Fr. Veilchendust“, als Madame Leipziger in der Posse „Der Kammerdiener“ von P. U. Wolff und als Christiane in dem Lustspiel „Die Dienstboten“ von Benedix.

Was die Wahl der von der Künstlerin gespielten Stücke betrifft, so gehören sie sämmtlich der durch Benedix vertretenen nach Kozzebueschen Richtung an. Ernste Fragen des wirklichen Lebens werden darin weder humorvoll noch satirisch behandelt, etwaige Gegensätze lösen sich meist nach ein paar lustspielmäßigen oder possenhaften Zusammenstößen in volle Harmonie auf. Die komischen Charakterfiguren dieser und ähnlicher Werke, zumeist die weiblichen, waren fast sämmtlich unwirkliche, manchmal nur durch ein paar der Natur abgelauschte Züge ausgestattete Gestalten, denen erst ein erfindungsreiches, schauspielerisches Genie wie Frau Fried. Blumauer Blut und Leben einzuflößen vermochte. Wie überall, so liebte aber auch in Frankfurt das Publikum gerade derartige harmlose Werke, weshalb es begreiflich erscheint, daß schöpferische Talente besonders bei Gastspielen sie anderen Stücken vorzogen.

Wenige Monate nach Frau Frieb-Blumauer kam die berühmte italienische Tragödin Ristori hierher, die aber nicht wie die Berliner Künstlerin vor vollen Häusern spielte. Um so mehr wurde sie aber von Kennern und Bewunderern ihres Genies geschätzt, die vornehmlich ihre Maria Stuart in der Maffeischen Bearbeitung von Schillers Tragödie unerreichbar fanden.

Den bedeutendsten Erfolg als Gast der hiesigen Bühne erlebte zur Zeit des Intendanten Benedix im April 1858 die geniale Marie Seebach. Sobald die Künstlerin spielte, war stets das Haus ausverkauft. In dem, was Marie Seebach bot, vereinigten sich die verschiedensten Geschmacksrichtungen. Sie gab klassische Rollen, wie Gretchen in Goethes „Faust“, Klärchen in Goethes „Egmont“, Julia in Shakespeares „Romeo und Julia“, trat aber auch in dem damals modernen und beliebten Stücke der Birch-Pfeiffer „Die Grille“ als Fanchon Divieux auf und spielte die Margarethe Western in dem bereits abgestandenen Lustspiel von Blum „Erziehungsergebnisse“ und die Mathilde im gleichnamigen Schauspiel von Benedix, einem erfindungsarmen, nur auf die Thränendrüsen berechneten Stück. Selbst große Künstlerinnen wie Marie Seebach konnten damals bei ihren Gastspielen nicht ohne werthlose Bravourrollen, wie die überlebendige Margarethe und die thränenvolle Mathilde auskommen.

Gerade dieser unwahren, von Edelsinn triefenden Gestalt schenkte aber das Frankfurter Publikum willig seine Sympathien, es feierte die Seebach ob dieses Virtuosenstückchens, das eigentlich ihrer großen Begabung nicht würdig war. Wie viele Zerrbilder von komischen Frauengestalten erst durch das lebensvoll formende Talent der Frieb-Blumauer menschliche Wahrscheinlichkeit erhielten, so kam auch Marie Seebach dem Dichter zu Hülfe und überholte und veredelte sein Werk. Das Schauspiel „Mathilde“

erhielt sich wie auch fast alle Benedigschen Lustspiele lange im hiesigen Spielplan. So bewahrten die Frankfurter dem an lustigen Einfällen reichen und gemüthlichen Dichter Benedig, dem Schöpfer bunter urkomischer Situationen ihre Anhänglichkeit, nachdem er als Intendant bereits längst vergessen war.

Es muß anerkannt werden, daß unter Benedig eine Anzahl hervorragender Kräfte in den Verband des hiesigen Theaters trat. Friedrich Haase, damals eines der ersten charakteristischsten Talente der deutschen Bühne, wurde 1856 gewonnen, blieb aber nur zwei Jahre. An seine Stelle trat 1858 der noch in der Erinnerung vieler Theaterfreunde lebende Paul Jademack. Dieser wirkte damals nicht



Paul Jademack.

lange hier, kam aber nach seinem Abgang bald wieder und blieb bis zu seinem Tode in Frankfurt. Gleichzeitig mit Jademack kam Frau Lauber-Verfing hierher. Sie war aus Immermanns Schule hervorgegangen und als komische Alte unübertrefflich. Jahrzehnte wirkte sie an der hiesigen Bühne und erfreute sich dauernd der Gunst des Publikums. Noch zwei andere von Benedig verpflichtete Damen, die beliebte Sängerin frl. Grimm und die Schauspielerin frl. Marie Bartelmann, eine sehr verwendbare vielseitige Kraft, gehörten beide der hiesigen Bühne über zwanzig Jahre an.

lange hier, kam aber nach seinem Abgang bald wieder und blieb bis zu seinem Tode in Frankfurt. Gleichzeitig mit Jademack kam Frau Lauber-Verfing hierher. Sie war aus Immermanns Schule hervorgegangen und als komische Alte unübertrefflich. Jahrzehnte wirkte sie an der hiesigen Bühne und erfreute sich dauernd der Gunst des Publikums. Noch zwei andere

Dagegen schied ein 1857 engagirtes bedeutendes Gesangstalent die Altistin Fr. Kesenheimer, viel bewundert als erste Azucena in Verdis damals neuer Oper „Der Troubadour“, wegen ihrer Verheirathung bald wieder aus dem hiesigen Opernensemble. Die durch Benedix nach Frankfurt gekommenen Vertreter des alten Helden- und Charakterfaches: Isoard und Hüwart, sowie die Sänger Karl Schneider, Brunner, Allfeld und Abiger konnten trotz schöner Mittel hier nicht festen Fuß fassen und schieden nach kurzer Zeit wieder. In einem frankfurter Kinde, der gut geschulten Sopranistin Fr. Zirndorfer, fand das Opernensemble kurze Zeit für jugendliche Partien eine gute Vertreterin. Die bedeutendste von Benedix gewonnene Kraft war die geniale Sängerin Toni Labitzky, bis zu ihrer Verheirathung mit Herrn Kohn-Speyer als Stern der frankfurter Oper gepriesen.

Fast um dieselbe Zeit als Benedix seine Entlassung nahm, verließen auch eine Reihe namhafter Mitglieder die hiesige Bühne. Die Sängerin Frau Haase-Capitain (früher Anschütz-Capitain), Fr. Elise Schmidt und Fr. Veith, die Schauspielerinnen Bognar und Liebich und der Heldendarsteller Kökert. Dieser wurde durch einen Pester Schauspieler Haverström lange nicht so gut ersetzt wie der gleichfalls scheidende Haase durch Zademack. Für Haverströms Wahl, sowie für die Engagements der Sängerinnen Chaloupka, der jugendlichen Liebhaberin Fr. Buße und einiger anderen Personen war aber Benedix nicht verantwortlich, weil er in der letzten Zeit seines Hierseins keinen Einfluß mehr auf derartige Abschlüsse hatte.

Zwei bemerkenswerthe Gedenktage fielen in die Zeit der Wirksamkeit des Intendanten Benedix. Am 21. Januar beging der Regisseur und seine Charakteristiker Leonhard Meck sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum und spielte bei dieser Gelegenheit zwei seiner Glanzrollen den

Siegel in dem Lustspiel „Der Vetter“ von Benedix und den Lorenz Kindlein in dem einaktigen Drama von Kozebue „Der arme Poet“. Neck, bekanntlich während der ersten und zweiten Privatdirektion einer der Leiter der Frankfurter Bühne, empfing in der Festvorstellung von allen Seiten die ehrenvollsten Auszeichnungen.

Ein noch größeres Stück Frankfurter Bühnengeschichte wie an diesen Künstler knüpft sich an Caroline Lindner,



Caroline Lindner.

die am 26. Oktober 1857 als Madame Brunn in dem Birch-Pfeifferschen Schauspiel „Eine Familie“ von ihrer schauspielerischen Thätigkeit Abschied nahm. Ein reiches gesegnetes Künstlerleben lag hinter der bedeutenden Darstellerin. Im Jahre 1816 hatte sie als Neunzehnjährige in der Titelrolle von Th. Körners Schauspiel „Hedwig“ die Bretter des hiesigen Schauspielhauses zuerst betreten und ununterbrochen einund-

vierzig Jahre seinem Künstlerverbande angehört. Caroline Lindner, eine Schülerin der berühmten Naiven, Madame Renner, war in ihrer Jugend die natürliche Vertreterin naiver und rührender Mädchengestalten, wie sie Iffland, Kozebue und deren Nachfolger mit besonderer Vorliebe in ihren Stücken zeichneten. In reiferen Jahren und im Alter aber wurde die Lindner eine Meisterin in der Verkörperung würdiger, drolliger und absonderlicher Frauencharaktere. So war sie über ein Menschenalter hindurch

das Entzücken der Jungen und Alten in Frankfurt, gebot sie in der einen Rolle über das herzliche Lachen, in der anderen über die Thränen der Zuschauer. Auch in dem Lokalstück leistete die Künstlerin Vorzügliches. Ja, bei der ersten Aufführung des Frankfurter heroisch bürgerlichen Lustspiels „Die Entführung oder der alte Bürger-Capitain“ von Carl Malß am 13. August 1821 entschied die unnachahmliche Naivität, mit der sie als Lieschen, Tochter des Capitain Kimmelmeier, ihrer Base die Worte zurief „Gredelche, geb emol der Schawwel en Stumper“ über die glückliche Aufnahme des Stücks. Dies war nämlich von einem Theil des Publikums als ein Spott auf die Bürgerschaft aufgefaßt worden und sollte deshalb ausgezischt werden. Es fehlte Caroline Lindner nicht an verlockenden Anträgen nach auswärts, allein sie widerstand denselben, so ehrenvoll sie auch sein mochten. Frankfurt war ihre zweite Vaterstadt geworden und hier ist sie auch sechs Jahre nach ihrem Scheiden von der Bühne am 11. September 1863 gestorben.

Bereits ein Jahr vor Abgang des Intendanten Benedix bereiteten die finanziellen Verhältnisse des Theaters dem engeren Ausschuß neue Schwierigkeiten. Uebermals war ein Defizit von 18,219 fl. entstanden, in dem ein Betrag von 5133 fl. für allerlei nöthige Anschaffungen steckte. Die Theateraktiengesellschaft kam deshalb am 14. September 1857 beim Senat um Ersatz der aufgewandten Summe und gleichzeitig auch um Erhöhung der Zuschüsse von 8000 auf 12,000 fl. ein. Daneben stellte sie den Antrag, wenigstens 8000 fl. zu bewilligen unter völliger Befreiung von allen Lasten, das heißt von den Beiträgen für die Pensionskasse und den Almosenkassen, sowie den Unkosten für die Feuerwehr.

Nach eingehenden Verhandlungen, in denen von allen Seiten die Nothwendigkeit der Erhaltung des Theaters und die gemeinnützige patriotische Thätigkeit der Aktiengesellschaft

anerkannt wurde, stimmte die gesetzgebende Versammlung den Anträgen des Senats zu. Diese gingen dahin, die 5155 Gulden zu ersetzen, die sofortige Auszahlung der Subvention für das laufende Jahr gut zu heißen und für die künftigen Jahre 1857 und 1858 solche ohne einschränkende Bestimmungen zu gewähren. Außerdem sollten die Kosten für die Feuerwehr übernommen und endlich noch 12,000 fl. als Ersatz für die im Interesse des Instituts von der Theaterverwaltung aufgewandten eignen Mittel bewilligt werden. Aus der Gewährung der letzten Summe sollten jedoch der Stadt keinerlei Verbindlichkeiten wegen Deckung etwaiger späterer Fehlbeträge erwachsen. Daß die 12,000 fl. trotz mancher Einwände bedingungslos zur Verfügung gestellt wurden, war namentlich dem sachkundigen Eingreifen des Dr. Carl von Guaita zu verdanken, eines hochangesehenen Mannes, der großes Vertrauen bei den Behörden und bei der Bürgerschaft genoß und als der neugewählte Präsident der Theateraktiengesellschaft im Frankfurter Bühnenleben bald eine wichtige Rolle spielen sollte.





8.

Das Schauspielhaus

unter der Leitung der Präsidenten der zweiten
Theateraktiengesellschaft Dr. Carl von Guaita und
Sigismund Kohn-Speyer.

Während manche anderen deutschen Theater in den fünfziger und sechziger Jahren des XIX. Jahrhunderts schwer um ihr Dasein kämpfen mußten und mehr und mehr zu industriellen Unternehmungen herabsanken, hatte die alte Kunststätte des Frankfurter Schauspielhauses durch die zuletzt gewährte Beihilfe der Stadt einen zuverlässigen Rückhalt gewonnen. Daß aber vorerst an weitere Zuwendungen nicht zu denken war, wußte niemand besser als Dr. Carl von Guaita, der jetzige Leiter der hiesigen Bühne, der als Mitglied der gesetzgebenden Versammlung die Anschauungen der maßgebenden Persönlichkeiten genau kannte.

Nachdem Dr. von Guaita sein Amt übernommen hatte, ging deshalb sein ganzes Streben dahin, die Ausgaben mit den Einnahmen in Einklang zu bringen und die gesammte Verwaltung innerhalb der finanziell gebotenen

Grenzen zu halten. Dr. von Guaita war ein allseitig gebildeter, von den besten Absichten geleiteter, nur etwas einseitiger und schroffer Mann, der von der unbedingten Richtigkeit seines Vorgehens fest überzeugt war und sich nicht gerne widersprechen ließ. Eine Antwort, wie sie Anfangs der dreißiger Jahre der Hoftheatersekretär Joseph Schreyvogel dem damaligen obersten Leiter des Burgtheaters, Grafen Rudolf Czernin, gab „Das verstehen Sie nicht, Excellenz,“ würde der freiwillig und uneigennützig im Dienste der Kunst stehende vornehme frankfurter Bürger ebenso ungünstig aufgenommen haben, wie vor ihm der besoldete düffelhafte österreichische Aristokrat. Da in Dr. von Guaita der große Sparmeister den Bühnenlenker vollständig beherrschte, schloß die von ihm geübte, oft bis zur Engherzigkeit gehende Einschränkung selbstverständlich ideale Wagnisse und künstlerische Großthaten aus. Dafür gab aber seine Führung andererseits den Bühnenangehörigen in schwierigen Zeiten, zum Beispiel im Sommer 1866, die beruhigende Gewißheit, unter vollständig sicherem Schutze zu stehen. Da Dr. von Guaita zweifellos in allen Stücken nach bestem Wissen und Gewissen vorging, verdiente er keineswegs die vielen, sogar in anonymen Schmähchriften zum Ausdruck gelangenden Angriffe, die in den ersten Jahren seiner Wirksamkeit, namentlich seit der Entlassung von Fr. Janaschek, im Juli 1860, gegen ihn gerichtet wurden. Gehässigkeit und Skandalsucht feierten Triumphe in diesen Pamphleten, allein die Würde der Kunst litt Noth darunter. Die gesetzgebende Versammlung, augenscheinlich mit Dr. von Guaitas Theaterleitung vollkommen einverstanden, sprach auch zum öftern ihre Entrüstung und ihr Bedauern über diese niedrigen, zumeist persönlichem Hasse entsprungenen Flugblätter aus.

Leider überwarf sich Dr. von Guaita nicht nur mit einer Anzahl Bühnenkünstler, sondern auch mit den hiesigen Zeitungen, die seinen Maaßnahmen nicht immer Beifall

schenken. War auch damals unter den Frankfurter Rezensenten kein Kritiker von solch starker Eindrucksfähigkeit und künstlerischem Feinsinn wie früher Börne, dessen scharfsinnige und gerechte Urtheile für den Forscher noch heute eine Fundgrube werthvoller Zeugnisse über vergangene Kunstleistungen bilden, so wirkten doch eine Anzahl tüchtiger, nach ästhetischen und ethischen Grundsätzen vorgehende Männer an der hiesigen Presse, die wohl verdient hätten, gehört zu werden. Dr. von Guaita, vielleicht empört über die niedrige Gesinnung einiger bestechlichen Subjekte von der Feder, unterschätzte aber vollständig den Werth einer gerechten und zielbewußten Kritik und sah in jeder Mahnung nur mißvergnühtes Besserwissen, in jedem Tadel eine boshafte Herabsetzung seiner Thätigkeit.

Die einflußreiche Frankfurter Presse ließ ihn dies durch vollständige Nichtbeachtung der damaligen theatralischen Leistungen entgelten. So wurde der belebende Odem von außen abgehalten, fehlte in manchen Dingen der Anstoß zur geistigen Verjüngung. Unter der Feindschaft des Bühnleiters mit den hiesigen Zeitungen litten aber die Künstler am schwersten; denn ihre Darbietungen fanden keine Beachtung, gingen also mit dem Tage unter. Darum kann sich die Beurtheilung des schauspielerisch Gebotenen in jener Zeit einzig auf die oft nicht unantastbare mündliche Ueberlieferung und auf schriftliche Zeugnisse stützen.

Einen desto festeren Anhalt für den Standpunkt und die Geschmacksrichtung des Dr. von Guaita bilden die Zettelsammlungen aus seiner Amtsthätigkeit, die einen Gesamtüberblick auf die Spielpläne gestatten. Das Schauspiel, durch die Werke der Dichter des jungen Deutschlands bereits in neue Bahnen gelenkt, kehrte wieder in die ausgefahrenen Geleise des vormärzlichen Repertoires zurück. Die von Kozebue und seinen Nachfolgern geschaffenen schrullenhaften alten Jungfern, die schüchternen und unverzagten Tanten und

Tantchen, die komischen Onkel, die verdrehten und gutmüthigen alten Magister und bemoosten Häupter, die rührend naiven und neckischen Mädchen, die verliebten Vormünder, die wunderlichen Hagestolze, absonderlichen Hofräthe und verblendeten Väter, die intriganten Salonschlangen und edlen Gouvernanten, die lustigen Pächter und galanten Lebemänner, sowie die große Sippe der gemüthlichen und aufgeblasenen Kleinstädter beherrschten neben den Gestalten des französischen Intriguenstückes wieder die Frankfurter Bühne. Auch Raupachs Possen, Volks- und Rührdramen erschienen aufs Neue, dahingegen traten die Werke der Dichter des jungen Deutschland und deren Zeitgenossen fast vollständig zurück. Nur Gustav Freytag machte davon eine Ausnahme und verschaffte dem Geiste einer neuen Zeit Raum. Einige damals modernen Dichter, soweit sie die dramatische Erholungsliteratur vertraten und als erfolgreich gelten konnten, ließ Guaita gleichfalls zum Worte kommen: Puttitz, Hersch, Gerstäcker, Glaser und Hackländer. Außerdem kam noch eine Menge neuer Einakter und Possen auf die hiesigen Bretter, die damals ungemein gefielen, heute aber vergessen sind und hier nicht aufgezählt werden können. Von einem richtigen allseitigen Ausbau des Schauspielrepertoires war aber in diesem Abschnitt der Geschichte der alten Bühne keine Rede. Weder ein Stück von Otto Ludwig, noch das tiefgehendste soziale Drama der gesammten, für den Schwachen und Wehrlosen kämpfenden Literaturbewegung, Hebbels „Maria Magdalena“, das wie „Kabale und Liebe“ am Ausgange des vorigen Jahrhunderts die Bühne als geistigen Kampfplatz entgegengesetzter Weltanschauungen wieder mitten in den Strom des Lebens rückte, wurde den Frankfurtern damals vorgeführt. Aus welchen Gründen man derartige Stücke zurückhielt, läßt sich nicht mehr feststellen. Wie es scheint aber war von Guaita kein Freund jener Dichter, die

im Heerbanne einer neuen Zeit stehend, ihre Fahne durch Wetter und Sturm kühn vorwärts trugen und dadurch manche Widersacher im Publikum fanden. Auf alle Fälle bevorzugte er solche dramatische Schriftsteller, deren Erfolg längst sicher stand oder zweifellos zu erwarten war.

Die in- und ausländischen Klassiker, besonders Shakespeare, kamen hauptsächlich bei dem Erscheinen berühmter Gäste wieder auf die Bühne. Zu diesen zählen Bogumil Dawison, Theodor Döring, Friedrich Devrient, Heinrich Marr, Friedrich Haase und Hermann Hendrichs.

Was die Posse betrifft, so wurden immer mehr die Berliner Werke mit ihren zotenreichen Couplets herangezogen, obwohl Raimund einen festen Platz im hiesigen Spielplan behielt. Die Beliebtheit der leichten Waare von Kalisch, Pohl, Hopp, Weihrauch und Kneifel veranlaßte auch ein Gastspiel des Berliner Komikers Helmerding im Juni 1863 und vorher das Engagement zweier begabter Berliner Soubretten: Fr. Schirmer 1859 und Fr. Eichberger 1861. Letztere besaß auch ein großes Talent für die Darstellung eigenartiger Frauengestalten und gefiel ganz besonders als Therese Kronies in dem gleichnamigen Charakterbilde von Haffner, zuerst gegeben am 29. September 1861.

Das Scheiden von Fr. Fanny Janauschek bedeutete für das höhere Drama einen unerseßlichen Verlust. Und doch handelte Dr. von Guaita im Interesse des Theaters, als er den Vertrag mit der allzuhäufig abwesenden, auf Gastspielfahrten ganz und gar dem modernen Virtuosenhum huldigenden Künstlerin nicht mehr erneuerte. Wie schon früher erwähnt, wurde Dr. von Guaita wegen dieses Vorgehens gegen die geniale Darstellerin vielfach angefeindet, ja, diese veröffentlichte sogar selbst eine Streitschrift, die in manchen persönlichen Angriffen den Widersacher empfindlich

treffen sollte, dadurch aber keineswegs das Ansehen der in ihrem Ehrgeize tief verletzten Tragödin hob. Die Zeit sollte Dr. von Guaita Recht geben. Was ihn namentlich zur Entlassung von frl. Janauscheß bestimmte, die Entfremdung von ihrem künstlerischen Standorte durch virtuose Bestrebungen, wurde der Künstlerin bald zum Verhängniß. Sie vergeudete ihr großes Talent, um Beifall und Gewinn zu erringen, und hüßte dabei immer mehr von ihrer einstigen Bedeutung ein. Damals bei ihrem Abgange jedoch vermochte keine Andere ihren Platz auszufüllen. Jede der Nachfolgerinnen von frl. Janauscheß erschien an ihrem Maaße gemessen zu unbedeutend. Frau Temmel, die einzige ihrer Rollen übernehmen sollte, gefiel gar nicht, und Frau Bethge-Thrun, eine tüchtige Künstlerin, fesselte auch nicht derartig, daß ihr Gastspiel im Winter 1860 zu einem Erfolg geführt hätte.

Für jugendlich tragische und sentimentale Rollen wurde Anfangs des Jahres 1859 in frl. Friederike Meyer eine vielseitige Künstlerin von bedeutender Tiefe der Begabung und idealer Schönheit gewonnen, etwas später in frl. Mathes für die abgehende frl. Liebich auch eine talentvolle und anmuthige Naive. Weitere neuere Mitglieder des Schau- und Lustspiels waren zu jener Zeit noch der Heldendarsteller Bürde, der bald wieder ging, der jugendliche Liebhaber Hanisch, der Charakterspieler Ehsfeld und der Heldenvater Moritz. Einige Jahre später kamen noch die Herren Roll, Zademaß, Winand und Stok, die Damen Wolff, Burggraf, Berl, Lehnbach, Brand und Hoppe dazu, die zum Theil lange Jahre, zum Theil nur kurz in Frankfurt blieben.

Der Spielplan des ernstern und heiteren Dramas wurde unter Guaitas Leitung nur um sehr wenig nennenswerthe Neuheiten bereichert. Die wichtigsten davon sind:

- „Das Testament des großen Kurfürsten“, Schauspiel von G. zu Putlig, (Pfalzgraf Karl Philipp von Neuburg: Haberström). 27. Dez. 1858.
- „Die Anna-Liese“, Lustspiel von Hersch, (Anna-Liese: frl. f. Meyer). 25. April 1859.
- „Wie denken Sie über Rußland“, Lustspiel von G. v. Moser, (Constanze: frl. Bartelmann). 23. Sept. 1859.
- „Goethe hinter den Coulissen“, komisches Genrebild von Th. Klarer, (Schlauch Oberinspektor: Werkenthin). 17. Januar 1860.
Vorher gingen „Die Geschwister“ von Goethe.
- „Einer von unsere Leut“, Posse mit Gesang von Kalisch, (Isaak Stern: Haffel). 11. März 1860.
- „Der letzte Brief“, Schauspiel von Sardou, (Prosper von Bloch: Herr Schneider). 5. März 1861.
- „Der Vertheidiger“, Schauspiel von Ernst Harter, Pseudonym für den hiesigen Rechtsanwalt Dr. S. Mayer, (Friedrich Braun, Rechtsanwalt: Herr Schneider). 3. Okt. 1863.
- „Heinrich von Schwerin“, Schauspiel von Gustav von Meyern, (Heinrich der Schwarze, Graf von Schwerin: Herr Roll). 18. Okt. 1863.
- „Der Wilderer“, Drama von f. Gerstäcker, (Förster Müller: Herr Moritz). 29. Jan. 1864.
- „Der Weg zum Ruhme“, Schauspiel von Adolf Glaser, (Hedwig von Bialski: frl. Wolff). 25. febr. 1864.
- „Ein geaderter Kaufmann“, Lustspiel von Görner, (Emanuel Rohrbeck, Kaufmann: Herr Moritz). 1. Jan. 1865.
- „Um die Krone“, Intriguenstück von G. zu Putlig, (Katharina II. von Rußland: Frau Burggraf). 1. Jan. 1866.
- „Pech-Schulze“, Posse von H. Salingré, Musik von Lang, (Friedrich Schulze, Rentier: Herr Stog). 6. febr. 1867.
- „Pierre Gringoire“, Charakterbild von Th. de Banville, deutsch von A. Winter, (Gringoire: Herr Sademack). 19. August 1867.

Die Oper durch ausgezeichnete Kapellmeister wie Gustav Schmidt und Georg Goltermann, sowie mehrere hervorragende Kräfte auf schöner Höhe gehalten, wurde in den seitherigen Bahnen weiter geführt. Wagner trat nur einstweilen in den Hintergrund, um Meyerbeer und Verdi den Vortritt zu lassen. Am 24. Juli 1859 ging des Letzteren Oper „Rigoletto“ (Rigoletto: Pichler) und am 15. februar 1860 „Dinorah“ (Dinorah: Frau Rübсам

Veith) von Meyerbeer, beide glänzend inscenirt und mit großem Erfolge hier über die Bretter. Weiter sind noch anzuführen: „Orpheus in der Unterwelt“ von Offenbach (Orpheus: Baumaun), 31. Oktober 1860, ein Zugstück ersten Ranges, und „Der häusliche Krieg“, Oper von Franz Schubert, Text von Castelli, am 29. August 1861. Diese Aufführung, überhaupt die erste des Werkes in Deutschland, erfolgte auf Anregung des Kapellmeisters Goltermann, der sich durch diese That um die hiesige Oper ein neues Verdienst erwarb und deshalb in der Schätzung aller Musik- und Theaterfreunde stieg. Selbstverständlich dirigiterte auch Goltermann damals und später die Oper des großen Meisters, deren Premiere folgende Besetzung hatte: Heribert: Dettmer, Ustolf: Zottmayr, Harold: Leser, Friedrich: Häger, Ludmilla: Frau Zottmayr-Hartmann, Helene: frl. Medal, Luitgarde: Frau Oswald, Isella: frl. Labitzky, Udo: Baumann.

Wenig Tage nach diesem musikalischen Ereigniß verließ Kapellmeister Gustav Schmidt nach erfolgreicher zehnjähriger Wirksamkeit die hiesige Bühne. An seine Stelle trat Ignaz Kachner. Die erste namhafte Opernovität unter seiner Leitung war „Sangeskönig Hiarne“, Oper von Marschner (Hiarne: v. Kaminsky), 13. September 1863. Es folgte die von ungewöhnlichem Erfolge begleitete Operette „Die Schwägerin von Saragossa“ von Offenbach (Roland Matador: frl. Labitzky) am 30. September 1863. Dann ist noch zu nennen „Das Glöckchen des Eremiten“, Oper von Maillart (Rose: frl. Labitzky), 5. November 1864, „Violetta“, (La Traviata) Oper von Verdi (Violetta: Frau Fabbri-Mulder), „Zaide“, Oper von Mozart (Zaide: frl. Deiner), 27. Januar 1866 zu Mozarts Geburtstag, und „Die Afrikanerin“, Oper von Meyerbeer (Selica: Frau Fabbri-Mulder), 12. März 1866.

Wie ein Einblick in die Zettelsammlungen bezeugt,

reihete sich unter Dr. von Guaitas Leitung Gastspiel an Gastspiel. Ja, die alte Kunststätte des Schauspielhauses selbst, deren Ensemble zumeist das Gepräge des Dauernden und festgewurzelten trug, machte jetzt oft den Eindruck einer unsicheren Wanderstation. Von ihr wurde vielfach nach kurzer oder längerer Wirksamkeit nicht in bester Stimmung der Weg wieder anderswo hingelenkt. So verließ der humorvolle Komiker Werkenthin, der bald wieder kam und bis zu seinem Ende hier wirkte, gekränkt die hiesige Bühne, schied auch der alte Hassel 1866 grollend von derselben. Nach seinem Auftreten als Marquis Corcy in Adams Oper „Der Postillon von Conjumeau“ hatte er noch zweimal zu spielen, allein es wurden andere Stücke angesetzt, die dem verdienstvollen Künstler die Gelegenheit raubten, sich von dem Frankfurter Publikum zu verabschieden. Und doch sollte Hassel nicht, wie er selbst meinte, die Stätte, von der aus er das Publikum durch seinen sprudelnden Humor so viele Jahre belustigte, für immer sang- und klanglos verlassen. Denn später wurde das Unrecht wieder gut gemacht und dem Künstler vergönnt, auf dem alten Schauplatze seiner Wirksamkeit noch einigemal als Bürgerkapitain, also in seiner Glanzrolle, unter dem jubelnden Beifall des vollen Hauses aufzutreten.

Aus der schier endlosen Reihe von Gastspielen unter Dr. von Guaitas Bühnenleitung können nur die allerwichtigsten namhaft gemacht werden. Im Juli 1860 gab Frau Frieb-Blumauer wieder mehrere ihrer Paraderollen unter großer Antheilnahme des Publikums, dagegen spielte im September 1861 die berühmte italienische Tragödin Ristori ihre Meisterleistungen vor fast leeren Bänken. Ganz außerordentlichen Erfolg errang in der ersten Hälfte der sechziger Jahre bei mehrmaligen Gastspielen Friederike Gößmann, damals das größte Muster des anmuthig Naiven und Eigenartigen auf der deutschen Bühne.

Besonders feierten die Frankfurter die junge Künstlerin als Grille in dem gleichnamigen Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Weniger Glück als die Hofmann hatten einige Mitglieder des Wiener Burgtheaters: Terline Gabillon, Sonnenthal, Ludwig und Dr. Förster, deren gemeinsames Gastspiel im Juli 1862 kurz vor dem großen Schützenfeste stattfand. Den feinabgetönten Vorstellungen der Künstler „Vater und Sohn“, Schauspiel von Dumas-Sohn, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, Trauerspiel von Grillparzer und „Der Roman eines armen jungen Mannes“, Schauspiel von Octave Feuillet wurde in der Feststimmung nicht die gebührende Beachtung zu Theil. Dahingegen hatten die meisten folgenden Kunstgrößen in der Aera Guaita schöne Erfolge aufzuweisen: die Tenore Schnorr von Carolsfeld, Niemann, Wachtel, Walter, Müller, Dr. Gunz und Swoboda, die Sängerinnen Frassini, Carina, die engagirt wurde, Dufmann, Desirée Artot und Karoline Bettelheim, die Charakterdarsteller Bogumil Dawison, Theodor Döring, Friedrich Haase und Heinrich Marr, die Komiker Grobecker, Butterweck, die Tragödin Frau Straßmann-Damböck und Fr. Jermann, sowie die Naive Fr. Genée.

Wie früher, so gab es auch in diesem Zeitraume bei besonderen Anlässen und wichtigen Gedenktagen Festvorstellungen im Schauspielhause. Den Reigen eröffnete die glanzvolle Feier zu Schillers 100. Geburtstage, 10. November 1859. Diese wurde am Abend zuvor durch eine fest-Ouvertüre von Gustav Schmidt eingeleitet, ihr folgte ein sinniger Prolog in sechs Bildern von Friedrich Albrecht, dessen verbindenden Text Fr. Janaschek sprach. Darauf trug man zwei Männer-Chöre „An die Künstler“ aus Schillers gleichnamigem Gedichte, komponirt

von Felix Mendelssohn-Bartholdy und „Die Worte des Glaubens“, Gedicht von Schiller, komponirt von Georg Soltermann vor, zum Schluß gab es „Wallensteins Lager“ in trefflicher Besetzung. Als eigentliche Festvorstellung ging „Die Braut von Messina“, von den besten Kräften dargestellt und schön ausgestattet über die Bretter. Am 11. November folgte dann als Nachfeier eine Aufführung von „Wilhelm Tell“. An allen drei Abenden herrschte im Publikum eine begeisterte Stimmung. Oft brach sie in lauten Jubel aus, oft offenbarte sie sich in andächtiger Stille. Schiller war von jeher ein Liebling der Frankfurter, nie aber zeigte sich dies rückhaltloser als bei der hundertjährigen Feier seiner Geburt. Auch die alte Bühne des Schauspielhauses, auf der zuerst in Deutschland die Jugendwerke des Dichters „Kabale und Liebe“ und „Fiesko“ aufgeführt wurden, die ihm so manchen ihrer größten Siege verdankte, sie war an jenen festlichen Abenden zu Ehren Schillers Zeuge von tief empfundenen Huldigungen, wie sie dieser unmittelbarer und warmerziger kaum jemals miterleben durfte.

Hatte man im November 1859 eine geistige Größe des Volkes gefeiert, so ehrte man die deutschen Herrscher während des Fürstentags gleichfalls durch eine prächtig ausgestattete Festvorstellung der Oper „Der Barbier von Sevilla“ von Rossini am 19. August 1863. Dr. Gunz sang den Grafen Almaviva, Adolina Patti die Rosine, Pichler den Figaro. Die hohen Herrschaften und ihr Gefolge spendeten den Leistungen der Künstler reichen Beifall. Wenige Tage nach diesem Festabend feierte das Theater auch den 50. Todestag Theodor Körners am 26. August durch die Aufführung seiner Stücke „Hedwig“ und „Der Vetter aus Bremen“. Die Ouvertüre zu „Egmont“ von L. van Beethoven ging beiden voraus und einige Männer-Chöre aus „Leyer und Schwert“, in Musik gesetzt

von C. M. v. Weber, wurden nach Schluß des ersten Dramas gesungen. Auch den fünfzigsten Gedenktag der Völkerschlacht bei Leipzig den 18. Oktober 1863, verherrlichte die Bühne seiner Bedeutung entsprechend, ebenso die Enthüllung des Schiller-Denkmals am 9. Mai 1864. Am 22. März 1867 beging das Theater zum erstenmale nach der Einverleibung Frankfurts in Preußen den Geburtstag König Wilhelm I. Bei festlich erleuchtetem Hause gab man Lessings „Minna von Barnhelm“, vorher ging Meyerbeers Ouvertüre zur Oper „Das Feldlager in Schlesien.“

Ein theatralisches Ereigniß von Bedeutung war das Erscheinen Richard Wagners am Dirigentenpult des alten Schauspielhauses. Am 12. und 17. September 1862 dirigierte er seine Oper „Lohengrin“ und empfing bei dieser Gelegenheit eine Menge Ehrenbezeugungen.

Zwei wichtige Künstlerjubiläen fanden gleichfalls in dieser Epoche des alten Schauspielhauses statt. Am 4. Oktober 1859 verließ Leonhard Meck nach fünfzigjähriger Thätigkeit die Bühne und am 9. November 1864 feierte der greise Hassel den gleichen Gedenktag, ohne bei voller körperlicher und geistiger Frische von seinem Rechte Gebrauch zu machen, in den Ruhestand zu treten. Beide Veteranen der Kunst wurden an ihren Ehrenabenden mit Zeichen der Anerkennung und Dankbarkeit wahrhaft überschüttet. So schmolz der alte Kern des Frankfurter Schauspiels, dessen Darstellungsweise noch ganz auf den Stil der Kogebueschen Richtung gestimmt war, mehr und mehr zusammen, was im Grunde nicht bedauert zu werden brauchte, da es jetzt junger Kräfte bedurfte, die rechtzeitig für die Alten eintreten und allgemach in die neuen Aufgaben der Kunst hineinwachsen konnten. Das sah auch der greise, eigentlich als Vertreter der bürgerlichen Frankfurter Eigen-



art lange unerfetzte Haffel ein, als er ſich bald nach ſeinem Jubiläum von der Bühne zurückzog.

Die politiſche Umwandlung im Jahre 1866 machte nur in ſo weit ihren Einfluß geltend, als die Beſetzung der Stadt durch die königlich preußiſche Mainarmee und der Verluſt der Selbſtändigkeit Frankfurts derartig auf die Stimmung des Theaterpublikums drückten, daß die Vorſtellungen ſchlecht beſucht und einigemal ſogar ausgeſetzt wurden. Auch nach dem mitten in die kriegeriſchen Wirrniffe der Zeit fallenden tragischen Ende Dr. Sellners, des letzten Bürgermeiſters der freien Stadt Frankfurt, wurde die Bühne im Juli drei Tage geſchloſſen. Dank der unſichtigen und opferwilligen Thätigkeit des engeren Ausſchuffes der Theateraktiengeſellſchaft, in erſter Linie ihres Präſidenten Dr. Carl von Guaita, blieben die Angehörigen des Theaters in jenen ſchweren Tagen vor Verluſten und ſonſtiger Bedrängniß vollſtändig verſchont. Dieſe Thatſache allein verknüpfte dauernden Ruhm mit dem Namen Guaitas, ſie zeigte klar, daß er nicht nur mit dem rechnenden Kopfe, ſondern auch mit theilnehmendem Herzen ſein Amt verwaltete.

Am 1. November 1867 lief der zweite Vertrag der Theateraktiengeſellſchaft mit der Stadt ab, der ſechs Jahre früher um dieſelbe Zeit in Kraft getreten war. Obwohl ſich nun verſchiedene auswärtige Bühnenleiter zur Uebernahme des Schauſpielhauses meldeten, was bei der veränderten politiſchen Stellung Frankfurts als preußiſche Stadt begreiflich erſchien, nahm dieſe doch keins der für ſie günſtigen Anerbieten an, verlängerte vielmehr, um die alte Kunſtſtätte nicht zum Gegenſtande gewinnſüchtiger Ausbeutung zu machen, den Vertrag mit der Aktiengeſellſchaft, wenige Abänderungen ausgenommen, für weitere ſechs Jahre. Die Bitte um Herſtellung eines Aufbewahrungsraumes für die Dekoration und das Inventar, ſowie für einen Malerſaal wurde ebenfalls genehmigt

und alsbald zur Ausführung gebracht. Das bisherige Recht der alten Bühne jedoch, allein in Frankfurt Aufführungen dramatischer Werke veranstalten zu dürfen, mußte in Folge der umgewandelten politischen Verhältnisse eine Einschränkung erfahren. Die Errichtung eines zweiten Theaters für Posse, Operette und Lustspiel, die auch nicht lange auf sich warten ließ, mußte also von vornherein in Betracht gezogen und von beiden Seiten genehmigt werden.

Dr. Carl von Guaita, dessen strenger ökonomischer Führung innerhalb der gesetzten Grenzen die Verlängerung des Vertrags wohl zumeist zu verdanken war, erlebte den neuen Abschluß mit der Stadt noch und sah damit die nächste Zukunft der vaterstädtischen Kunstanstalt durch das ruhige Weiterbestehen der seitherigen Verhältnisse vor fremder Gewinnsucht gesichert. Nur eine ganz kurze Zeit leidend, starb er bereits am 7. Januar 1868. Das Theater blieb nach seinem Tode drei Tage geschlossen. In den fünfziger Jahren bedurfte die frankfurter Bühne eines Mannes wie der Verewigte war, um in ihre geschäftlichen Verhältnisse Regel und Ordnung zu bringen und damit der Kunst einen festen Grund und Boden zu schaffen, deren zeitgemäße Weiterentwicklung im alten Hause jedoch war an andere Persönlichkeiten gebunden. So fügte es die Vorsehung, daß der verdienstvolle Mann im rechten Augenblick vom Schauplatz seiner unermüdlichen Thätigkeit abberufen wurde und selbst die Zügel niederlegen konnte, ehe sie der Fortschritt der Dinge seinen Händen entwand.

Vom Beginne des Jahres 1868 ging die Leitung der städtischen Bühne an den nunmehrigen Präsidenten der Theateraktiengesellschaft, Herrn Sigismund Kohn-Speyer, über. Dieser hatte bereits als Mitglied des engeren Ausschusses vielfach an den Geschäften theilgenommen, galt aber bei aller Entschiedenheit in wichtigen Dingen für eine bei Weitem rücksichtsvollere und humanere Persönlichkeit als

sein Vorgänger. Liebenswürdig und gütig von Natur, war Kohn-Speyer ein Feind des Rauhen und Schroffen, vermied er es, irgend jemand zu nahe zu treten. Vielmehr gönnte er in wohlwollender Anerkennung der berechtigten Forderungen Anderer den Regisseuren und Kapellmeistern einen viel größeren Einfluß auf die Führung der künstlerischen Geschäfte als Dr. von Guaita. Stets bestrebt, das Wohl der Bühnengehörigen zu fördern, gründete Herr Kohn-Speyer den Chor-Pensionsfond, wandte er den beiden anderen Hilfsanstalten der Bühne, der Theaterpensionskasse und dem Wittwen- und Waisenfond der Orchestermitglieder gleichfalls seine reichste Fürsorge zu.

Obwohl große Ausgaben vermieden wurden, kam das Theater, besonders durch eine theilweise Neugestaltung des Personals bald zu neuem künstlerischen Ansehen. Die Mitte der sechziger Jahre hier wirkenden und beliebten Vertreterinnen des sentimental-faches Fr. Verl, Fr. Brand und Fr. Hoppé wurden nach ihrem Scheiden durch Fr. Lehnbach ersetzt, deren Befähigung zum Ausdruck der feinsten und innigsten Seelenstimmungen ebenso bewundert wurde als der Reiz ihrer äußeren Erscheinung Fr. Wolff, später in Wiesbaden, und Frau Burggraf, nacheinander in derselben Zeit zur Zufriedenheit von Publikum und Presse in tragischen Rollen thätig, verließen alsbald die hiesige Bühne, um einer ersten Kraft, der von Wien kommenden Christine Schweigert Platz zu machen. In dieser gewann das Theater 1868 eine Tragödin, die ebenso sicher den Ausdruck gewaltigster Leidenschaften als die natürliche Sprache des alltäglichen Lebens und den feinen Salonton beherrschte. Christine Schweigert stand während ihres hiesigen Wirkens auf dem Gipfel der Meisterschaft. Allein obwohl sie jede ihrer Aufgaben gut zu erfüllen verstand und sich stets von Manier frei hielt, war doch die ideale Welt der höheren Tragödie die eigentliche Heimat ihres Talents.

Wer sie als Medea, als Sappho in Grillpärzers gleichnamigen Werken, als Elisabeth in „Maria Stuart“ von Schiller und Judith von Hebbel gesehen, dem werden diese Gebilde unvergeßlich bleiben. Auch eine jugendfrische natürliche Naive gewann das Schauspiel in Fr. Weidt, sowie einen talentvollen und durch seine schöne Äußerlichkeit anziehenden jugendlichen Liebhaber in Herrn Winand, einen geborenen Frankfurter. Dieser wurde durch einen frühen Tod der Kunst bald wieder entrißen. Damals trat auch Herr Albert Desprez, der heute noch hier thätig ist, in den Verband der Frankfurter Bühne. Obwohl Desprez keine erste Rollen spielte, war er doch stets ein gut verwendbares tüchtiges, ja für das Lokalstück geradezu unentbehrliches Mitglied. Bei der Feier seines fünfundsanzigjährigen Jubiläums im Jahre 1893 wurde Albert Desprez von allen Seiten ehrenvoll gewürdigt.

Die rechte Verwendung der neuen Kräfte und das unter dem milden Einfluß der neuen Leitung viel besser gewordene Zusammenspiel gab den Vorstellungen einen ganz anderen Gehalt und ermöglichte es, auch alsbald das höhere Drama der Gegenwart zur Darstellung zu bringen. So kamen im Dezember 1868 „Die Nibelungen“, im Februar 1869 „Judith“, beide von Friedrich Hebbel, und im April 1870 „Die Makkabäer“ von Otto Ludwig hier auf die Bretter. In demselben Jahre verließ der hochbegabte Heldenarsteller Koll die hiesige Bühne. Später kehrte er nach Frankfurt zurück und blieb bis zum Scheiden aus seinem Berufe vor kurzer Zeit in älteren Väter- und Heldenrollen und als tüchtiger Regisseur hier thätig. An Kolls Stelle trat 1870 der geniale Ludwig Barnay während seines mehrjährigen hiesigen Wirkens der gefeierte Liebling des Frankfurter Publikums. Auch seine Partnerin, die damals in der ersten Jugendblüthe stehende bildschöne Marie Barkany fand in tragischen und sentimental

Rollen allgemeine Anerkennung. Sie alternirte mit der anmuthigen Julie Herrlinger, späteren Frau Tiesel, der jedoch der einfache Herzenston des Naturkinds besser zu Gebote stand als die Ge-

walt und Höhe des tragischen Ausdrucks. Mehrere jugendlichen Liebhaber Goritz, Rosée, Timm und Tiesel gehörten Anfangs der siebziger Jahre in schneller Aufeinanderfolge dem hiesigen Schauspiel an, gleichzeitig übernahm Wallys das Fach der Heldenväter. Für die 1875 scheidende Fr. Weidt wurde Fr. Ubich gewonnen, eine junge schöne Schauspielerin von ungekünstelter Naivität und anmuthiger Eleganz. Fr. Ubich kam 1876 an das Hoftheater



Ludwig Barnay.

in Berlin; in jugendlichen Salonrollen ersetzte sie Fr. Beeg, die gleichfalls bald die Gunst des Publikums gewann. Eine originelle zweite Liebhaberin besaß die Bühne damals in Fr. Kiesling. An Stelle von Frau Kauber-Versing trat 1871 Fr. Spitzeder, die vornehmlich volksthumliche und launenhafte Frauengestalten humorvoll zu zeichnen verstand.

Im Jahre 1875 verlor das Schauspiel zwei wichtige Mitglieder: Fr. Marie Barkany und Ludwig Barnay, der aber in den nächsten Jahren wieder einzigmal hier gastirte und nach wie vor große Anziehungskraft ausübte. Die temperamentvolle Fr. von Rovella und Fr. Urndt, die spätere Frau Barnay, ein schönes Talent für

die Wiedergabe schlichter und rührender Frauengestalten, übernahmen in der Mitte der siebziger Jahre das jugendlich sentimentale und tragische Fach. Frä. von Rovella besaß leidenschaftliche Kraft, Frä. Urndt dagegen herzinnige Art, die um so mehr Eindruck machte, als sie auch von einem ungemein fesselnden Neußerer unterstützt wurde. Eine bessere Vertreterin für die Frau Professorin in „Korle oder Dorf und Stadt“ konnte man so leicht nicht finden. Fast um dieselbe Zeit ergänzte sich das Schauspiel noch weiter durch Frau Holzstamm für Mütterrollen, Cäsar Beck für jugendliche Helden und Frä. Schossig, der schon bald Frä. Wülffken folgte, für naive Partien. Ende 1876 verließ Christine Schweigert wegen ihrer Verheirathung die hiesige Bühne, um nicht so bald ganz ersetzt zu werden.

Für die Posse und Operette wurde Ende der siebziger Jahre die frühere beliebte Soubrette des hiesigen Thalia-theaters, Frä. Anna Preuß, gewonnen. Auch der kürzlich verstorbene gemüthvolle und erfindungsreiche Komiker Clemens Grün, dessen trockener Humor und lebenswürdige Lustigkeit so leicht die Herzen gewann, kam ungefähr um dieselbe Zeit von diesem Institute an unsere Bühne. Der für derbkomische Partien wie geschaffene Adolf Hamm, dem es nicht lange vor seinem Abgang vergönnt war, 1900 das fünfundzwanzigjährige Jubiläum seiner hiesigen Wirksamkeit zu feiern, war ebenfalls eine Stütze der Posse und des Volksstücks. Etwas früher als Hamm trat G. A. Strohecker in den Verband der hiesigen Bühne. Die Erinnerung an seinen goldnen Humor, an die unwiderstehlich drollige und treuherzige Art, mit der dieser Künstler den Witz aus der heimischen Mundart herausholte, lebt noch in aller Gedächtnis. Strohecker, der 1899 nach längerem Leiden starb, war ein Genie in der Darstellung volkstümlicher Figuren aus dem Frankfurter Kleinbürgerthum, wie seit Hassel keins mehr erstand und wie es unter den modernen

Verhältnissen so leicht wohl auch nicht wiederkommen wird. Darum blieb auch die Lücke, die sein Tod riß, bis heute unausgefüllt, darum ist nicht nur der darstellende Künstler, der geschickte Vorleser, sondern ein werthvolles Stück Ulfrankfurter Lebens mit ihm zur Erde gebettet worden.

Von den unter Kohn-Speyers Oberleitung aufgeführten Schauspieln Neuheiten sind für die Jahre 1868 bis 1877 hervorzuheben :

- „Der Schulz von Altenbüren“, Schauspiel von Mosenthal, (Konrad Nahluper, Hoffschulz : Sademack). 4. Febr. 1868.
- „Der Statthalter von Bengalen“, Schauspiel von H. Kaube, (Miß Junia Grafton : Fr. Lehnbach). 17. Febr. 1868.
- „Die Mottenburger“, Posse von Kalisch und Weirauch, (Kerchenschwamm : Stof). 19. April 1868.
- „Das Stammschloß“, Schauspiel von A. May, (Frau Zwiesel : Frau Kauber-Verfing). 8. Aug. 1868.
- „Der Nabob“, Trauerspiel von Gottschall, (Lady Arabella Sommerset : Fr. Schweigert). 31. Okt. 1868.
- „Die Nibelungen“, Trauerspiel von F. Hebbel, Erste Abtheilung: Der gehörnte Siegfried, (Siegfried : Koll). 11. Dez. 1868.
- „Eiher“, Fragment von Grillparzer, (Mardochai : Hellmuth). 9. Jan. 1869.
- „Schach dem König“, Hist. Lustspiel von H. A. Schaufert, (Ludwig Stuart : Dollmer). 23. Jan. 1869.
- „Judith“, Tragödie von F. Hebbel, (Samuel, ein Greis : Degen). 6. Febr. 1869.
- „Die öffentliche Meinung“, Schauspiel von Augier, deutsch von E. Neumann, (Henri : Schneider). 20. Febr. 1869.
- „Kanonenfutter“, Lustspiel von Julius Rosen, (Constanze : Fr. Hoppé). 13. März 1869.
- „Die relegirten Studenten“, Lustspiel von Benediz, (Reinhold : Schneider). 23. Mai 1869.
- „Eine vornehme Ehe“, Schauspiel von Otfave Feuillet, (Helene : Fr. Weidt). 16. Aug. 1869.
- „Die Harfenschule“, Schauspiel von A. E. Brachvogel, (Marquise de Vendatour : Fr. Schweigert). 16. Sept. 1869.
- „Ehre um Ehre“, Schauspiel von P. Heyses, (König Ludwig XV. : Koll). 1. Nov. 1869.
- „Zwischen Thür und Angel“, Lustspiel von A. de Musset, (Der Graf : Koll). 10. Dez. 1869.

- „Böse Jungen“, Schauspiel von H. Laube, (Christian von Mack: Degen).
1. Jan. 1870.
- „Ein kleiner Dämon“, Lustspiel nach dem französischen von A. Bahn,
(Cecile: Fr. Weidt). 10. Jan. 1870.
- „König Mamon“, dramatisches Zeitgemälde von Polyheurion, (Gustav
Mosing: Vollmer). 26. Febr. 1870.
- „Die Makkabäer“, Trauerspiel von Otto Ludwig, (Lea: Fr. Schweigert).
26. April 1870.
- „Die Herrin von Lichtenwarth“, Lustspiel von G. zu Putlitz, (Dora: Fr.
Lehubach). 28. April 1870.
- „Ein deutscher Krieger“, Schauspiel von Bauernfeld, (Oberst von Göze:
Maximilian a. G.) 24. Aug. 1870.
- „Ein deutsches Königshaus“, Drama von Max Ring, (Otto der Große:
Heinrichs a. G.). 3. Okt. 1870.
- „Des Kriegers Frau“, Soloscene von K. Heigel, (Die Frau: Fr.
Schweigert), 8. Nov. 1870.
- „Auf, Rosen oder Füchse — lauter Füchse“, Lustspiel von Görner, (von
Blusendorf: Vollmer). 10. Dez. 1870.
- „Ein Engel“, Lustspiel von J. Rosen, (Moritz: Winand). 1. Jan. 1870.
- „Der Graf von Hammerstein“, hist. Schauspiel von A. Wilbrandt,
(Graf Otto von Hammerstein: Barnay). 18. März 1871.
- „Der Bojar oder Wie denken Sie über Rumänien“, Schwanck von G.
v. Moser, (Slupecky: A. Müller). 18. Sept. 1871.
- „Der Pfarrer von Kirchfeld“, Volksstück von E. Augengruber, (Hell,
Pfarrer von Kirchfeld: Barnay). 2. Okt. 1871.
- „Die Vermählten“, Lustspiel von A. Wilbrandt, (William: Schneider).
14. Okt. 1871.
- „Scenen aus den Phönizierinnen des Euripides“ von Schiller, (Jokaste:
Fr. Schweigert). 10. Nov. 1871.
- „Hans Lange“, Schauspiel von P. Heyse, (Hans Lange: Hademack).
2. Dez. 1871.
- „Landwehrmanns Christfest, Familienbild von R. Benedig, (Eckhart
Heimburg, Landwehrmann: A. Müller). 23. Dez. 1871.
- „Ein Erbfolgekrieg“, Lustspiel von H. A. Schaufert, (Cäcilie von Hon-
burg: Frau Spitzeder). 29. Januar 1872.
- „Bürger und Junker“, altbürgerliches Charakterbild von M. E. Schleich,
(Ernst Freiherr von Kinecker: Ferdinand Lang a. G.). 4. März
1872.
- „Gustav Wasa oder Maske für Maske“, Schauspiel von Bernhard Scholz,
(Anna, Komtesse Gyllensterna: Fr. Baison). 29. April 1872.
- „Das Stiftungsfest“, Lustspiel von Moser, (Dr. Scheffler, Advokat:
Vollmer). 3. Sept. 1872.

- „Ein Schritt vom Wege“, Lustspiel von E. Wichert, (Egon: Schneider). 14. Okt. 1872.
- „Maria Magdalena“, Schauspiel von Paul Lindau, (Maria Verina: Frau Herrlinger). 4. Juni 1873.
- „Gracchus der Volkstribun“, Trauerspiel von A. Wilbrandt, (Cajus Gracchus: Schneider). 4. Nov. 1873.
- „Katharina Howard“, Trauerspiel von R. Gottschall, (Katharina: Fr. Barfany). 20. Febr. 1874.
- „Dolores“, Drama von J. Weilen, (Estrella: Fr. Schweigert). 11. April 1874.
- „Schwere Zeiten“, Lustspiel von J. Rosen, (Therese Fr. Ubich). 4. Mai 1874.
- „Ultimo“, Lustspiel von G. von Moser, (Lebrecht Schlegel: Wallys). 24. Mai 1874.
- „Epidemisch“, Lustspiel von J. B. von Schweiger, (Alfred von Seldenack: Arthur Vollmer a. G.). 8. Aug. 1874.
- „Mein Leopold“, Volksstück von A. L'Arronge, (Gottlieb Weigelt: Werkenthin). 19. Sept. 1874.
- „Die verzauberte Prinzessin“, Schauspiel von O. Feuillet, (Hoël: Zademack). 21. Nov. 1874.
- „Eglantine“, Schauspiel von E. Mautner, (Eglantine: Fr. Beeg). 30. Nov. 1874.
- „Rosamunde“, Trauerspiel von W. von Warteneck, mit Ouvertüre von Franz Schubert, (Rosamunde: Fr. Schweigert). 9. Okt. 1875.
- „Der Registrator auf Reisen“, Posse mit Gesang von A. L'Arronge und G. v. Moser, (Cäsar Wichtig, Registrator: Hamm). 16. Okt. 1875.
- „Großstädtisch“, Schwank von J. B. von Schweiger, (Fritz Haberland: Rosée). 13. Nov. 1875.
- „Der Weichentresser“, Lustspiel von G. v. Moser, (Sophie von Wildenheim: Fr. Beeg). 1. Jan. 1876.
- „Ehrliche Arbeit“, Volksstück mit Gesang von B. Wilken, (August Schulze, Spesulant: Hamm). 11. Jan. 1876.
- „Die Erbin von Maurach“, Drama von E. Pirrazi, (Melusine de la Cour: Fr. Refener). 1. Febr. 1876.
- Fr. Refener starb nach kurzer Thätigkeit am hiesigen Theater.
- „Isabella Orsini“, Drama von Mosenthal, (Troilo Venier: Schneider). 11. März 1876.
- „Ein Fallissement“, Schauspiel von Björnson, (Advokat Berent: Zademack). 15. April 1876.
- „Onkel Bräsig“, Lebensbild von C. Wegel und R. Wejener nach F. Reuter (Onkel Bräsig: Junkermann a. G.). 16. Mai 1876.

- „Alexander in Korinth“, Schauspiel von J. Bodenstedt, (Alexander: Schneider). 31. Mai 1876.
- „Der Frauenadrokat“, Schauspiel von H. Bürger, (Elsa: Fr. Urndt). 17. Sept. 1876.
- „Die Danischschiff“, Schauspiel von Pierre Nevsly, (Gräfin Danischschiff: Fr. Quint). 15. Okt. 1876.
- „Schnell gefreit“, Lustspiel von P. Kindan, (William Brown: Degen). 25. Nov. 1876.
- „Die Marquise von Pommeraye“, Drama von J. E. Neubürger, (Die Marquise von Pommeraye: Frau Wahlmann-Willführ a. G.). 21. Dez. 1876.
- „O, diese Männer“, Schwank von J. Rosen, (Karoline: Fr. Bartelmann). 14. Jan. 1877.
- „Gründlich furirt“, Lustspiel von Ch. Piderit, (Franz v. Sternck: Beck). 20. Febr. 1877.
- „Virginia“, Schauspiel von H. Herwig, (Virginia: Fr. Beeg). 7. April 1877.
- „Die Bluthochzeit“, Trauerspiel von Albert Kindner, (Katharina von Medici: Frau Berg). 4. Juli 1877.
- „Manfred“, dramatisches Gedicht von Byron, mit Musik von R. Schumann, (Manfred: Possart a. G.). 11. Okt. 1877.
- „Freund Freig“, ländliches Sittengemälde von Erkmann-Chatrion, (David Sichel: Possart). 20. Okt. 1877.
- „Der Hypochonder“, Lustspiel von G. v. Moser, (Rentier Birkenstock Gademaß). 3. Nov. 1877.

Bei der Durchsicht der Spielpläne von 1868—1877 zeigt sich, daß sehr ungleiche Kräfte wie Friedrich Hebbel, Adolf Wilbrandt, H. Laube, J. v. Weilen und Ludwig Anzengruber auf dem Gebiete des ernstern Dramas mehr und mehr in die ersten Stellen rückten, während Laube, Guxkow und Mosenthal etwas zurück gedrängt wurden, um als Schöpfer einer Anzahl wirksamer Paraderollen bei Gastspielen großer Virtuosen wieder in den Vordergrund zu treten. Auch Grillparzers Werke erscheinen jetzt seltner als in früheren Jahren.

Den durchschlagendsten Erfolg erlebte auf der Frankfurter Bühne in der ersten Hälfte der siebziger Jahre Ludwig

Anzengruber mit seinem Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“. In diesem Werke feierte die gesunde volkstümliche Kunst, die aus der Quelle eignen Erlebens und stammverwandten Mitempfindens entspringt, große und wohlverdiente Triumphe. Freilich trug auch der antiklerikale Gehalt des Stückes in einer von ähnlichen Tendenzen durchdrungenen Epoche viel zu dessen begeisterter Aufnahme bei, allein die Zeitgenossen fühlten vor allem, daß hier ein echter Volksdichter das Wort ergriff und auf neue Wege hinwies. Wer sich einer Vorstellung des Pfarrer von Kirchfeld aus der Zeit erinnert, in der Barnay, Degen und Jademack meisterlich den Helden, den alten Pfarrer von St. Jacob in der Einöde und den Wurzelsepp verkörperten, Frau Spitzeder eine prächtige Figur aus der alten Brigitte schuf und Frä. Lehnbach schlicht und doch anmuthsvoll die Anna spielte, der nur kann sich den Zauber vorstellen, den das Stück damals auf die Zuschauer ausübte. Man vergaß, daß dies etwas zu pathetisch gehalten und an manchen Stellen auf den Effekt gearbeitet war, was ihm auch die Kritik zum Vorwurf machte, man war ganz gefesselt von den Charakteren, Situationen und von der Stimmung, die über dem Ganzen lag. Auch mit seinen späteren Werken, zumeist mit den Schauspielen „Der Meineidbauer“ und „Das vierte Gebot“, sowie mit dem kraftvollen Lustspiel „Die Kreuzelschreiber“ errang Anzengruber hier wieder große Siege. Zu Hülfe kam dem Dichter, daß zu jener Zeit einige ersten Kräfte als Westreicher die Mundart beherrschten und damit der ächten Volkssprache in dessen Werken zu rechtem Ton und Ausdruck verhelfen.

Von den klassischen Dichtern begegnet man damals zumeist Shakespeare und Schiller im Spielplan, während Goethe nur seltener erscheint, obwohl man nie vergaß, den Geburtstag des größten Sohns der Stadt durch die

Aufführung eines seiner Werke bei festlich erleuchtetem Hause zu feiern. In der rücksichtsvollen Beachtung derartiger Gedenktagel hat die Bühne des alten Schauspielhauses sich überhaupt von jeher wie ein dankbarer Empfänger geistiger Wohlthaten verhalten.

Im Lustspiel übernahm G. v. Moser die Führerschaft. Er verdrängte nach und nach Benedix und Bauernfeld, sowie deren ältere Genossen und erquickte anspruchslöse Gemüther durch Gestalten wie den Veilchenfresser, den Bibliothekar und Reif-Reislingen. Gleichfalls Leistungen des dramatischen Kunstgewerbes, jedoch harmlos liebenswürdig und anscheinend waren die Schwänke und Lustspiele von J. Rosen und J. B. von Schweizer. Sie vermieden es an wunde Stellen zu rühren, wußten immer mit Hülfe des Zufalls leicht geschürzte Verwicklungen lustig zu lösen und waren so recht geeignet, einen unbefetzten Abend angenehm auszufüllen. Dahingegen vermochten Hippolyt Schauferts Werke, vornehmlich sein im Januar 1869 zuerst hier gegebenes Lustspiel „Schach dem König“, auch höheren Ansprüchen zu genügen. Der Volksposse und dem Volksstück mit Gesang gab Adolf E'Arronge eine neue Note durch die sozialen Anspielungen. Diese gelangen aber nur in harmlosen Gegensätzen zum Ausdruck, die leicht zu versöhnen sind und meist so ausgeglichen werden, daß weiche Seelen eine große Rührung ergreift. Doch läßt es sich nicht leugnen, daß E'Arronge einige recht ansprechenden Gestalten aus dem Volke geschaffen hat, die ihm einst große Erfolge erringen halfen und auch noch heute, wenn die Darstellung den hie und da aussetzenden Einien nachhilft, die Herzen gewinnen.

Anfangs der siebziger Jahre kam zuerst der Name Paul Lindau in den Frankfurter Spielplan. Die damals von ihm hier aufgeführten Stücke sind bei weitem noch nicht seine besten, aber sie gefielen durch ihre geschickte, nach

französischen Mustern aufgebaute Folge wirksamer Szenen, durch aktuelle Anspielungen, geistreiche Witze und zeitgemäße Gedanken. Paul Lindau, über den man damals als einen mächtigen Barometermacher des Zeitgeschmacks noch nicht so hart zu urtheilen wagte als heut zu Tage, hatte bald in Frankfurt ein großes Publikum. — Es muthet uns heute seltsam an, daß in diesem Zeitraum der Name Ibsen noch nicht auf dem Plane erscheint, statt dessen finden wir einen anderen — Björnson — der auch darauf hinweist, wo in der Folgezeit neue Wege und Stege und neue Quellen der Kunst zu finden waren. Obwohl also die Bühne des Schauspielhauses damals keine führende Stelle in den geistigen Bewegungen der Zeit durch erste Aufführungen bedeutender Werke einnahm, so hielt sie doch mit der zeitgenössischen Literatur gleichen Schritt und blieb niemals im Hintertreffen, wenn es galt, einer guten Sache zum Siege zu verhelfen.

Wie das Schauspiel, so nahm auch die Oper, seitdem die Oberleitung des Theaters in Händen des Herrn Kohn-Speyer lag, einen erfreulichen Aufschwung. Dieser trat allerdings bis zum Jahre 1875 weniger in zahlreich gegebenen Neuaufführungen, als in der trefflichen Wiedergabe bereits früher gegebener Opern zu Tage. Anfangs der siebziger Jahre besaß die hiesige Bühne eine Reihe ausgezeichnete Gesangskräfte. In erster Linie ist da Fr. Sarah Oppenheimer zu nennen, die in Guaitas letzter Zeit hierherkam und Rollen wie Azucena im Troubadour, Maddalena in „Rigoletto“ und Leonore in Donizettis favorite unvergleichlich sang. Neben dieser seltenen Künstlerin glänzte Fr. Deiner als erste Sopranistin der Oper. Elvira in der Stummen von Portici, Agathe im Freischütz und Gabriele im Nachtlager von Granada wurden als besondere Leistungen von Fr. Deiner gerühmt. Beide jungen Künstlerinnen verließen auf der Höhe ihres

Wirkens die Bühne, um sich zu verheirathen. Gleichzeitig und in der Folge gehörten zur Oper in den siebziger Jahren noch die Sängerinnen frl. Stella, frl. Slovogt, frl. Domasi, frl. Hofmeister, diese eine ganz hervorragende Kraft, frl. Ruzicka, ungemein fein geschult und tüchtig, frl. Prohaska, frl. Zehmen, frl. Prell bald darauf Frau Prell-Fleisch, frl. Gungl später Frau Naumann-Gungl, Frau Oswald, frl. Freitag, frl. Kiesling, frl. Epstein, frl. Olden nachher Frau Moran-Olden, frl. Reger und frl. Rödiger. Mehrere dieser Damen, zum Beispiel die vorzügliche Altistin Frau Prell, die geniale frl. Epstein jetzige Frau Epstein, mit ihrer glockenhellen Stimme und die gesanglich und künstlerisch ebenso hochbegabte und anmuthige Frau Naumann-Gungl wirkten noch länger hier und sind unvergessen bei allen denen, die sich damals an ihrer Kunst erfreuten.

Von den in derselben Zeit zum Opernensemble gehörenden Herren sind außer den älteren Mitgliedern Dettmer, Wiegand, Dächler, Leser, Baumann ungefähr der Zeitfolge nach die nachstehenden anzuführen: die Tenore Colomann Schmidt, Cassio und Groß, der gefeierte Bassist Valle-Uste, der Bariton Brandes, der vielseitige Sänger Offenbach und der sowohl in der Oper als im Schauspiel thätige Bassist Weber, der bis zu seinem Tode vor mehreren Jahren ein sehr gut verwendbares Mitglied des Theaters blieb. Von etwa Ende der siebziger Jahre wären dann noch hinzuzufügen die Bassisten Chandon, von Reichenberg und Niering, ferner die Tenore Reinhold, Mathias, Moran und König — der letztere gesanglich und künstlerisch gleich hoch begabt, starb während seines hiesigen Engagements Anfangs der achtziger Jahre — und der unvergleichliche Joseph Beck, ein Bariton mit glänzenden Mitteln und großem Darstellungstalent.

Nur drei hervorragende Operneuheiten sind für die ersten Jahre der Bühnenleitung des Präsidenten Kohn-Speyer besonders anzuführen:

„Der Nordstern“, Oper von Mayerbeer, (Peter Michaelow: Herr Dalle' Uste). 28. März 1870.

„Pyramus und Thisbe“, Oper von Ludwig Gsellert, (Fürst: Brandes fürstin: frl. Oppenheimer). 4. Sept. 1872.

Dies Werk des hier lebenden Condichters wurde damals überhaupt in Frankfurt zuerst gegeben.

„Amelia oder der Maskenball“, Oper von Verdi, (Amelia: frl. Hofmeister). 24. Okt. 1872.

Im Jahre 1874 kam Kapellmeister Goltermann zu größerem Einfluß, da der erste Kapellmeister Ignaz Echner mehr und mehr zurücktrat und am 18. Oktober 1875 nach fünfzigjähriger Wirksamkeit, von denen er die letzten vierzehn Jahre der Frankfurter Oper widmete, allgemein gefeiert aus seinem Amte schied. Goltermann trat an Echners Stelle, während Martin Wallenstein zweiter Kapellmeister wurde.

Der umfassenden künstlerischen Thätigkeit Goltermanns verdankte die hiesige Bühne bald einige große Erfolge. Am 5. September 1874 ging zum erstenmale „Der Haidschacht“, Oper von Franz von Holstein, in Scene, die durch ihre vorzügliche Besetzung (Swend Stirson: Pichler, Valborg: frl. Kuzicka, Björn: frl. Prohaska, Helge: frl. Oppenheimer, Ellis: Reinhold, Olaf und Rath: Wiegand und Wassenbach ic.) den tiefsten Eindruck machte und ein Jugstück der Bühne wurde. Sehr gut gefiel auch „Der König hat's gesagt“, Oper von Leo Delibes, in der die für kurze Zeit hier engagirte Frau Barnay-Kreuzer die Marquise de la Bluette und Reinhold den Benoit sang. Es folgte dann am 27. Dezember 1875 „Solo“, romantische Oper von B. Scholz, die gleichfalls günstig aufgenommen wurde und für ihre Hauptaufgaben Solo und Genoveva in Herrn Groß und frl. Hofmeister

vortreffliche Vertreter fand. Am Schluß des Jahres 1875, als „Mignon“ von U. Thomas am 30. Dezember zuerst aufgeführt wurde, gewann die Oper noch ein Werk von dauernder Anziehungskraft. Die glückliche Besetzung: Fr. Ruzicka: Mignon, Fr. Prohaska: Philine, Wilhelm Meister: Reinhold, Cothario: Pichler, Laertes: Brandes hatte wesentlichen Antheil an dem durchschlagenden Erfolge. In den letzten Jahren der Aera Kohn-Speyer kamen dann noch nachstehende Opern, sämmtlich Schlager, auf die Bretter:

„Die bezähmte Widerspenstige“, Oper von H. Goeb, (Katharina: Fr. Gungl). 10. Okt. 1876.

„Das goldne Kreuz“, Oper von J. Brüll, (Wirth Nicolaus Pariset: Brandes). 13. März 1877.

„Der Erbe von Morley“, Oper von E. von Holstein, (Charles: Reinhold). 27. Sept. 1877.

Zwei verdienstvolle Mitglieder der Oper, der Bassist Wilhelm Dettmer und der Bariton Pichler verließen im Februar 1874 und 1878 die hiesige Bühne. Dettmer war Jahrzehnte, Pichler einundzwanzig Jahre hier. In welcher hoher Schätzung die beiden Künstler beim Publikum standen, zeigte sich am Abend ihres Abganges, an dem sie von Ehren und Auszeichnungen aller Art überhäuft wurden. Auch Kapellmeister Soltermann und Regisseur Vollmer wurden an den Gedenktagen ihrer fünfundsingzigjährigen hiesigen Wirksamkeit im Frühling 1878 allgemein gefeiert und gleichfalls von der Presse nach Gebühr gewürdigt.

Wie ernste und doch durch Beweise herzlicher Dankbarkeit und treuer Anhänglichkeit verschönte Familienfeste, verließen im alten Hause der Abschied der Frau Lauber-Dersing, 28. Juni 1871, und des Herrn Adam Diehl am 31. Oktober 1872. Bei diesen greisen Veteranen, die einen großen Theil ihres Lebens dem hiesigen Theater angehörten, zeigte es sich wieder in schönster Weise, daß der Altfrankfurter die hier heimisch gewordenen und mit seinen Er-

innerungen verwachsenen Künstler dankbar zu ehren suchte, wo sich ihm nur die Gelegenheit dazu bot. Auch die Bühnenmitglieder trugen ihr Möglichstes zum glänzenden Verlauf der zwei Abschiedsfeste bei. Erste Künstler gaben kleine Rollen, und der alte Hassel spielte sogar beim Scheiden Adam Diehls, der den Leibschütz Müller im Bürgerkapitain als letzte Rolle gewählt hatte, noch einmal dem einstigen Kollegen zu lieb den Kimmelmeier.

Ohne daß sich die frühere wilde Hezjagd der Gastspiele wiederholt hätte, ist doch auch zur Zeit Kohn-Speyers manche auswärtige Kunstgröße in Frankfurt aufgetreten. Es sind davon zu nennen die Sänger Theodor Wachtel, Karl Hill, Ludwig von Ligno, Georg Müller, Scaria, Walter, Colomann-Schmidt, Kindermann, Vogel und Caffieri; die Sängerinnen Minnie Hauf, Anna Schramm, Friedrich-Materna, Desirée Artôt, Maria Monbelli, Friederike Grün, Bertha Ehn, Pauline Eucca, Mathilde Maltinger, Therese Vogel und Marianne Brandt. Im Schauspiel gastirten folgende hervorragende Künstler und Künstlerinnen: die Komiker Knaak, Butterweck, Ferdinand Lang, Siebert, Arthur Vollmer und Blasel, die berühmte Naive Hedwig Raabe, die Tragödin Clara Ziegler, die Charakterdarsteller Hendrichs, Haase und Poffart, Frau Niemann-Seebach und Ludwig Barnay. All diese Gastspiele wurden mit solch außerordentlichem Beifall aufgenommen, daß einige der genannten Größen, zum Beispiel Ernst Poffart aus München mehrmals wiederkehrten.

Ganz ungewöhnliche Erfolge errang im März 1872, als man nach schweren Kriegszeiten wieder aufathmete, Charlotte Wolter, die Tragödin des Wiener Burgtheaters. Die außerordentliche Gewalt ihres Genies begeisterte die Frankfurter und ließ sie namentlich als Sappho,

Maria Stuart und Marguerite Gauthier in dem Drama „Die Dame mit den Camelien“ von U. Dumas Sohn große künstlerische Siege erringen. Epochenmachend war auch im Juli 1877 das Gastspiel der Meininger Hoffchauspieler. Die vorzüglich eingeschulte Künstlertruppe, deren Ensemble dem Einzelnen kein Hervordrängen mit schauspielerischen Mitteln, vielmehr weise Zurückhaltung im Hinblick auf die Gesamtwirkung auferlegte, gab folgende Werke in mehrmaligen Aufführungen: „Julius Cäsar“ von Shakespeare (Marcus Antonius: Nesper), „Esther“ von Grillparzer (Esther: frl. Pauli), „Der eingebildete Kranke“ von Molière, deutsch von Baudissin (Argau: Herr Weilenbeck), „Das Käthchen von Heilbronn“ von H. von Kleist (Theobald Friedeborn: Herr Hellmuth Bräm), „Was Ihr wollt“ von Shakespeare (Junker Christoph von Bleichenwang: Herr Chronegk), „Die Verschwörung des Fiesko von Genua“ von Schiller (Julia Imperiali: frl. Habelmann), „Die Bluthochzeit“ von Lindner (König Karl IX.: Herr Teller) und „Wilhelm Tell“ von Schiller (Wilhelm Tell: Herr Nesper). Die bis ins Kleinste gehende Dekorationskunst der Meininger wirkte vorbildlich auf das hiesige Theater, das damals gerade bezüglich der Ausgestaltung des Bühnenbildes einer fortschrittlichen Anregung bedurfte. Im Sommer 1878 kehrten die Meininger wieder, sie gaben ihre Stücke abermals unter steigender Anerkennung, wurden aber in ihrem erfolgreichen Auftreten durch einen in Grillparzers Trauerspiel „Die Ahnfrau“ im Schauspielhause ausgebrochenen Brand unterbrochen.

Mehr als in jeder anderen Epoche nahm das alte Schauspielhaus unter der Führung Kohn-Speyers an den Ereignissen und Strömungen der Zeit Antheil. Während des französischen Feldzuges 1870 und 1871 war der Spielplan ein durchaus patriotischer, zeigte die begeisterte Aufnahme derartiger Stücke, daß der durch die politischen Um-

wälzungen im Jahre 1866 verletzte Frankfurter Lokalpatriotismus vollständig hinter den Gefühlen für das gesammte Vaterland zurücktrat. In den damaligen Vorstellungen kam der Jubel über errungene Siege oft unmittelbar nach den eingetroffenen Nachrichten in stürmischer Weise zum Ausbruch. Gleich am Abend des 4. August wurde im letzten Zwischenakte der Oper „Die Hugenotten“, in der zufällig die berühmte Frau Friedrich-Materna die Valentine sang, die Erstürmung von Weißenburg unter großer Begeisterung des anwesenden Publikums von der Bühne verkündet. So viel Triumphmärsche und Jubelouvertüren wie in der zweiten Hälfte des Jahres 1870 hatte das alte Haus zu keiner Zeit gehört, noch nie hatte der Ausruf „Hurra, Germania!“ einen lang anhaltenden Beifallssturm im Publikum entfesselt, noch nie war vor einer tiefbewegten Zuhörerschaft auf der Bühne der Männerchor gesungen: „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“. Auch nach dem Friedensschlusse behielt der Spielplan des städtischen Theaters, namentlich durch die langjährige Feier des Sedantages, einen patriotischen Anstrich.

Um 31. Oktober 1877 trat die zweite Theateraktiengesellschaft nach längeren Verhandlungen mit der Stadt in Liquidation. Zweiundzwanzig Jahre lang lag die Oberleitung der städtischen Bühne in ihren Händen, eine Aufgabe, die sie nach der Eigenart und Richtung ihrer Präsidenten Guaita und Kohn-Speyer nicht immer in einem Sinne, doch stets in gemeinnütziger und opferwilliger Weise erfüllte. Zumeist wurde die Thätigkeit des engeren Ausschusses in den letzten Jahren erheblich dadurch erschwert, daß bereits einer neuen (dritten) Theateraktiengesellschaft, die sich inzwischen gebildet hatte, der Betrieb des alten städtischen Theaters und des im Bau begriffenen Opernhauses zugesichert war. Man konnte also bis zum Ablauf des Vertrags, 31. Oktober 1877, keine großen Summen mehr ausgeben, keine neuen

Verpflichtungen übernehmen, mußte aber doch die Leistungen auf der seitherigen Höhe halten. In dieser letzten schwierigen Zeit, in der in den Künstlerkreisen bereits die Beunruhigung über den Wandel der Verhältnisse und die Unsicherheit der Zukunft Raum gewann, verstand es der letzte Präsident der zweiten Theateraktiengesellschaft mit wohlwollender Güte und zweckbewußter Nachsicht, manche Bedenken zum Schweigen zu bringen, manche erregten Gemüther zu beschwichtigen. Und dies Verhalten sollte nicht sein letztes Verdienst bleiben.





9.

Das Schauspielhaus
unter der provisorischen Leitung
von Goltermann, Lebrun und Vollmer
und unter dem ersten Intendanten
der neuen (dritten) Theateraktiengesellschaft
Otto Devrient.

Erst nach längeren Verhandlungen und Auseinandersetzungen mit den städtischen Behörden wurde der Antrag des zugleich als Liquidations-Kommission thätigen engeren Ausschusses der Theateraktiengesellschaft genehmigt, nach welchem vom 1. September 1877 bis 1. September 1878 unter deren Verantwortung die künstlerische und geschäftliche Leitung der Bühne drei bewährten und dem Verbande des Theaters angehörenden Männern, nämlich Kapellmeister Goltermann, Oberregisseur Vollmer und Inspektor Lebrun übergeben wurde. Zugleich setzte man den ersten September 1878 als den Tag der Uebernahme des Theaterbetriebs durch die neue (dritte) Theateraktiengesellschaft endgültig fest und bewilligte der alten neben einem außer-

ordentlichen Zuschuß von 45,000 Mark noch 12,000 Mark für Instandsetzung des Inventars. Da über die einzelnen Punkte dieses Magistratsbeschlusses hier nicht berichtet werden kann, sei auf das bereits früher erwähnte gediegene Werk von U. Bing verwiesen, das genaue, sich an die Protokolle anschließende Mittheilungen über die entscheidende Sitzung am 10. Juli 1877 enthält. Es bedarf nur noch der Erwähnung, daß nach Auflösung der zweiten Theateraktiengesellschaft, die dem Gemeinwesen neben der im Verhältniß geringen Subvention niemals weitere Lasten auferlegte, auf Antrag des Herrn Kohn-Speyer die gesammten Aktiva des Gesellschaftsvermögens den Theaterpensionsanstalten überwiesen wurden. Einen von den außerordentlichen Zuschüssen ersparten Betrag von 15,000 Mark gab die Stadt später wegen nicht rechtzeitiger Fertigstellung des Schauspielhauses nach dem Brande im Sommer 1878 als Entschädigung an die neue Theateraktiengesellschaft.

Die Uebergangszeit von den alten in die neuen Verhältnisse verlief äußerlich durchaus ruhig, obwohl die Vorbereitungen des zum Intendanten der neuen Theateraktiengesellschaft gewählten Herrn Otto Devrient bei manchen, nicht wieder engagirten Angehörigen der Bühne Mißstimmung, ja sogar verhaltenen Groll geweckt hatten.

Am 17. Juni 1878 nahmen die abgehenden Opernmitglieder in einzelnen Opernscenen vom Publikum Abschied. Man brachte diesen große Huldigungen dar, noch größere aber dem allgemein beliebten Emil Schneider, der merkwürdigerweise nicht wieder engagirt wurde und am 18. Juli in zweien seiner Glanzrollen, Wilhelm in Goethes Geschwistern und Petruccio in der berühmten Widerspenstigen von Shakespeare, zuletzt die Bühne betrat. Aus der Art, wie man den beliebten Künstler feierte, wie auch die Presse für ihn eintrat, konnte der neue Intendant bereits erkennen, daß er einen großen Fehler beging, ja eigentlich

das Publikum verletzte, als er eines der besten und in Frankfurt heimisch gewordenen Mitglieder des Theaters gehen ließ.

Außer den bereits mitgetheilten Premièren sind für die Zeit der interimistischen Bühnenleitung durch Goltmann, Vollmer und Lebrun noch einige Neuaufführungen zu bemerken nämlich: das Preislustspiel „Durch die Intendanz“ von Elise Henle (7. Januar 1878), das Lustspiel „Hasemanns Töchter“ von L'Arronge (4. April 1878), das Schauspiel „Johannistrieb“ von Paul Lindau (24. April 1878) und die Oper „Der Landfriede“ von J. Brüll (16. März 1878). Diese ging mit neuen prächtigen Dekorationen und Kostümen in Scene und gefiel sehr.

Am 24. februar 1878 entledigte sich die Bühne einer Ehrenpflicht, als sie Karl von Holteis, des eigentlichen Schöpfers des deutschen Liederspiels, 80. Geburtstag festlich beging. Man gab dessen gerade fünfzig Jahre altes Stück „Leonore“, das vornehmlich durch die Liedereinlagen wieder eine ebenso starke Anziehungskraft ausübte, wie einst bei seinem Erscheinen.

Einige schon öfters mit Erfolg hier aufgetretene Gäste kehrten 1878 wieder: so die Sängerinnen Frau Grün und Frau Perl, der Sänger Karl Hill, die tragische Liebhaberin frl. Berl, die Salondame Frau Erhartt und der Helden-darsteller Barnay. Auch eine begabte junge Frankfurterin, frl. Himmighofen, spielte am 16. Juni als Philippine Welsch in dem gleichnamigen Stück von Redwitz unter aufmunterndem Beifall.

Die interimistische Bühnenleitung fand durch den Theaterbrand während des Gastspiels der Meininger einen vorzeitigen Abschluß. Die Herstellung der durch das Feuer verursachten Schäden und die gleichzeitig getroffenen Verbesserungen nahmen mehr Zeit in Anspruch, als man

erwartet hatte, weshalb die Vorstellungen unter dem neuen Regime erst am 15. September 1878 beginnen konnten.

Der nunmehrige Intendant der Frankfurter Bühne, Otto Devrient, entstammte der bekannten angesehenen Künstlerfamilie und war in früheren Jahren zuerst als Schauspieler und später als Regisseur in Mannheim und in Weimar thätig. Devrient, ein künstlerisch und literarisch hochgebildeter Mann von zielbewußtem, vielleicht etwas einseitig nach der Seite des Idealen gerichteten Streben, verstand es aber, wie es scheint, nicht, klug mit gebotenen Verhältnissen zu rechnen und Herr über finanzielle Schwierigkeiten zu werden.

Als ersten Kapellmeister engagierte Devrient neben Goltermann Ernst Frank vom Mannheimer Hoftheater, die Stelle eines Musik- und Chordirektors erhielt der verstorbene Klahre. Die Chöre und die wichtigsten Solisten der Oper Brandes, Baumann und Weber, sowie die Damen Ruzicka, Fleisch-Prell, Preuß und Schar wurden wieder verpflichtet, während das Schauspielpersonal eine fast vollständige Umgestaltung erfuhr. Nur frl. Bartelmann und die Herren Vollmer, Jademack, Werkenthin, Strohecker, Desprez, Hamm, A. Müller, Krug, Reiz und Collin gingen in das neue Ensemble über. Zu diesen Darstellern gesellten sich im neuen Theaterjahre nach vorhergegangnem Gastspiel die für die frei gewordenen Fächer bestimmten Vertreter, nämlich die Damen Gündel, Collof, Freund, Culié, Haas, Schamberg, Bethmann, Stagemann, Becker und Koch, die Herren Hermann, Hoffmann, Prasch, Stritt (auch in Operetten thätig), Dalmonico, der Oper gewann man noch außer den bereits früher angeführten neuen Kräften die Sänger Roth, Grätz und Eisenbach, sowie noch einige Damen und Herren für kleinere Partien. Auch ein neues Ballet unter Balletmeister

Ambrogio und mit den Solisten Fr. S. Culié, Fr. Foldure und Herrn Athonis wurde engagirt. Eine ungemein tüchtige Kraft erwarb Devrient dem hiesigen Theater in dem kaiserlich-russischen Hoftheatermaler Waldemar Knoll. Welche Vortheile das Engagement dieses bedeutenden Künstlers und erfahrenen Fachmanns in sich schloß, sollte sich erst in der Zukunft zeigen. Knoll hat bis zu dem Scheiden aus seinem Berufe vor wenigen Jahren eine Menge Opern und Schauspiele ebenso stilvoll als malerisch schön ausgestattet. Noch heute sind ja die von ihm geschaffenen Dekorationen die Mittel zur Herstellung manches wirksamen Bühnenbilds. Voll eigener, schöpferischer Ideen und reich an Erfahrung beherrschte Knoll das architektonische und landschaftliche Gebiet ebenso wie das Bereich der frei waltenden Phantasie. Darum gelang es ihm auch, den Dekorationen der Ausstattungsstücke und Weihnachtsmärchen, die unter Emil Claars Leitung im Opernhaus gegeben wurden, ein ganz eigenartiges, oft durch Großartigkeit überraschendes Gepräge zu verleihen.

Das neue Personal des Schauspiels und der Oper war noch nicht derartig eingespielt, daß es einen Vergleich mit dem früheren Ensemble hätte aushalten können, als in der ersten Generalversammlung der neuen Theateraktiengesellschaft am 15. Februar 1879 der Beschluß gefaßt wurde, den Intendanten Devrient, der die in ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllt habe, schleunigst zu entlassen. Inwieweit fand nun dieser Vorwurf in den Thatsachen einen Anhalt?

Verschiedene unangenehme Vorkommnisse, Erkrankungen unter den Mitgliedern, Unzufriedenheit des Publikums mit einigen neu engagirten Kräften, besonders aber der Aufschub der Eröffnung des Opernhauses, für das bereits erste Kräfte engagirt waren, machten dem Intendanten Devrient das Leben schwer und ließen ihn trotz red-

lichsten Willens nicht zu einer gedeihlichen Wirksamkeit kommen. Für alle zu Tage tretenden Mängel und Geld-einbußen konnte Devrient also nicht allein verantwortlich gemacht werden. Daß dem Intendanten nur Mieten, nicht ein einziger Trumpf in die Hand fielen, war zumeist die Folge widriger Umstände, also mehr Mißgeschick als Schuld. Diese Ansicht theilte auch das Gericht; denn es verurtheilte in einem von Otto Devrient gegen die neue Theateraktiengesellschaft angestregten Prozesse diese zur Leistung einer beträchtlichen Entschädigungssumme, die allerdings nicht so hoch war, als der Kläger beantragt hatte.

Es ist damals oft der Vorwurf erhoben worden, Devrients Spielplan sei langweilig, einseitig und auch unmodern, allein eine Ueberschau über die von ihm angeführten Stücke läßt diesen Einwand als haltlos erscheinen. Wiewohl er durch die Gastspiele in seinen Verfügungen etwas eingeengt war, brachte er doch eine Reihe werthvoller Stücke wie „Romeo und Julia“ und „Der Kaufmann von Venedig“ von Shakespeare, „Die Maffabäer“ von Otto Ludwig, „Wilhelm Tell“, „Maria Stuart“ von Schiller, „Graf Eßer“ von Laube, „Ferréol“ von Sardou, „Clavigo“, „Egmont“, „Götz von Berlichingen“, „Die Geschwister“ von Goethe, „Donna Diana“ von Moreto, „Minna von Barnhelm“ von Lessing in seiner noch nicht viermonatlichen hiesigen Thätigkeit neu einstudirt auf die Bretter. Ja, Devrient ist es auch gewesen, der am 18. November 1878 mit dem Schauspiel „Die Stützen der Gesellschaft“ Ibsen zuerst auf der hiesigen Bühne einführte. Und dies darf ihm um so mehr als Verdienst angerechnet werden, als viele deutsche Theater vor dem kühnen unverständenen Neuerer damals die Thüren noch streng verschlossen hielten. Das Stück wurde zwar einigemal kurz hintereinander gegeben, allein sein Eindruck war kein derartiger, daß er zu entschiedenen Auseinandersetzungen für

und wider die Richtung des Norwegers Anlaß geboten hätte. Viel lag dies an der wenig guten Besetzung einiger Hauptrollen, mehr aber vielleicht noch an dem Publikum selbst, das im Drama wohl an Kämpfe für politische und geistige Freiheit, an das beliebte und oft behandelte Thema der Standesunterschiede gewöhnt war, allein ein solches Vorgehen gegen die leitenden Klassen, eine solche Blossstellung angefaulter Zustände bei den Stützen der Gesellschaft im grellen Lampenlicht der Bühne noch nicht miterlebt hatte und deshalb vielfach auch peinlich davon berührt war. Devrient brachte auch noch ein Stück zur Darstellung „Ein russischer Beamter“, Schauspiel von Alois Berla, (zuerst 8. November 1878), das zwar nicht die geschickte Szenenführung hatte wie Ibsens Werk, jedoch von demselben Geiste der Auflehnung gegen Trug und Schein erfüllt war. Neben damaligen Luststücken wie „Spielt nicht mit dem Feuer“, Lustspiel von Putliz, „Einen Jur will er sich machen“, Posse von Nestroy, „Das Stiftungsfest“, Lustspiel von Moser, „Die Grille“, ländliches Charakterbild von Ch. Birch-Pfeiffer, und einigen älteren beliebten Werken, z. B. „Damentkrieg“, Lustspiel von Scribe und „Uriel Acosta“ von Gutzkow, „Der Vetter“, Lustspiel von Benedix, ließ Devrient auch Björnsons kleines Schauspiel „Die Neuvermählten“ am 18. September 1878, und ein anderes nordisches Stück, „Die Töchter des Majors“ von Franz Hedberg am 2. November 1878 in Scene gehen. Den größten Bühnensieg unter Devrient errang aber das Lustspiel „Dr. Klaus“ von A. Arronge am 2. Februar 1879. Vorzüglich besetzt, belustigte ganz besonders Werkenthin als Kutscher Kubowsky das Publikum derartig, daß das Stück in einem Zeitraum von zwei Monaten zehnmal gegeben wurde.

Auch in der Oper fehlte es nicht an guten Auführungen, wemngleich man einen richtigen Vertreter erster

Tenorpartien sehr vermifste. „Fidelio“ von Beethoven, „Tell“ von Rossini, „Norma“ von Bellini, „Alessandro Stradella“ von Flotow, „Der fliegende Holländer“ von Wagner, „Die Zauberflöte“ von Mozart, „Der Freischütz“ von Weber, „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai, „Martha, oder der Markt zu Richmond“ von Flotow, „Jacob und seine Söhne“ von Méhul, „Hans Heiling“ von Marschner, „Margarethe“ von Gounod, „Der Waffenschmied“ von Korzing, „Der Troubadour“ von Verdi, „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Götz, „Undine“ von Korzing, „Die Jüdin“ von Halévy, „Don Juan“ von Mozart, „Czar und Zimmermann“ von Korzing, „Das goldne Kreuz“ von J. Brüll wurden damals zumeist in mehrfachen Wiederholungen auf die Bühne gebracht. Die Aufführung einer Operneuheit ist indessen nicht zu verzeichnen.

Gleichzeitig mit dem Intendanten Devrient verließ auch der von ihm engagirte Kapellmeister Ernst Frank das hiesige Theater. Eine Zeit lang versah Soltermann den ersten Kapellmeisterposten wieder allein, dann theilte er dies Amt bis zur Eröffnung des neuen Opernhauses mit Kapellmeister Hermann Zumpe.

Während nun die neue Theateraktiengesellschaft nach einem künftigen Intendanten Umschau hielt, wurde die Bühne provisorisch von einem Mitgliede des Aufsichtsraths Herrn Dr. Mettenheimer und von dem Oberregisseur Vollmer geleitet. Wie wenig man mit Devrients Vorgehen einverstanden gewesen war, das bewies das kaum nach seiner Entlassung beginnende Gastspiel Emil Schneiders, der bei jedem Auftreten gefeiert und alsbald der Bühne aufs neue verpflichtet wurde. Dies Wiederengagement wurde nicht nur von Publikum und Presse mit Befriedigung aufgenommen, es füllte in der That auch eine Lücke im Ensemble aus. Denn für Rollen wie Konrad Bolz in Freytags

Eufspiel „Die Journalisten“, Julius von Flotwell in Raimunds „Verschwender“, Major Tellheim in Lessings „Minna von Barnhelm“, Viktor von Berndt in Mosers „Weilchenfresser“, Petruccio in „Die berühmte Widerspenstige“ von Shakespeare fehlte damals der rechte Vertreter. Auch später noch konnte sich an Wärme der Empfindung und des Tones, an liebenswürdigem Humor, an Natürlichkeit des Spiels kaum einer seiner Nachfolger mit Emil Schneider messen. Diese Vorzüge blieben dem Künstler auch eigen, als er später in das ältere Fach überging und besonders Menschen von verhaltner Innigkeit, sowie schlichte und resignierte Charaktere unvergleichlich darstellte.

Als man Emil Schneider wiedergewann, wurde auch dem ein Jahr zuvor in den Ruhestand getretenen langjährigen Mitgliede des hiesigen Theaters, Konrad Degen, noch zweimal Gelegenheit geboten, auf der Bühne seiner Vaterstadt aufzutreten. Der greise Künstler, in Väter- und Charakterrollen vorzüglich, gab in zwei Vorstellungen von Lessings Drama „Nathan der Weise“ den Klosterbruder und empfing bei diesem Abschied von der alten Kunststätte viele Beweise der Anerkennung und Dankbarkeit. Degen war das letzte Mitglied des Ensembles der vierziger und fünfziger Jahre, das in der Erinnerung der Alten als unübertrefflich dastand. So ist sein Abgang gleichsam ein Markstein an der Wegeswende von der alten in die neue Epoche, welche die beiden letzten Jahrzehnte im Leben des alten Schauspielhauses ausfüllt. Nicht lange nach Degen entsagte auch Oberregisseur Vollmer für immer der Bühne, ein Mann, der nicht nur ein feiner Darsteller komischer und ernster Charakterrollen, sondern auch ein ebenso gewissenhafter als feinfühligter Regisseur war. Zweimal dazu berufen, die Leitung der Bühne in schwierigen Uebergangszuständen in die Hand zu nehmen, verfuhr er im Interesse des Theaters opferwillig dies keineswegs angenehme Amt,

ohne dabei seine Persönlichkeit irgendwie in den Vordergrund zu drängen.

Während der provisorischen Direktion, die mit dem Beginne der Theaterferien Ende Juni 1879 abschloß, wurden auch einige Neuheiten gegeben. Zuerst am 6. April die Oper „Robin Hood“ (Robin Hood: Matthias), die der Komponist Albert Dietrich selbst dirigierte. Die Oper ging mit neuen schönen Dekorationen von Waldemar Knoll in Scene, der bei diesem Anlasse zum erstenmale seine Kunst als Scenograph zeigte. Es folgte dann am 9. April die erste Aufführung des damals beliebten Lustspiels „Emmas Roman“ von R. Kneifel (Emma von Mattenborn: frl. Becker) und am 23. April die Premiere von Emile Augiers Schauspiel „Die Fourchambault“. Das ergreifende Stück schlug ein, obwohl es das Recht des unehelichen Kindes behandelt, eine Frage die in Frankreich sehr im Argen lag, aber ein Thema, das bisher auf deutschen Bühnen noch nicht in solch ernster Weise behandelt worden war. An dem hiesigen Erfolge des Stückes hatte die gute Besetzung großen Antheil, Emil Schneider als Bernard, Sademack als Banquier Fourchambault und Hermann als Baron Rastiboulois, sowie Frau Colloi als Frau Bernard trugen das Meiste zum Siege des Abends bei. — Als nächste Neuheit wurde überhaupt zum erstenmale am 7. Mai das Lustspiel „Kalage“ von dem hiesigen Dichter Ewald Böcker (Helene: frl. Becker) aufgeführt, das vom Publikum freundlich aufgenommen wurde. Es ist dann außer einigen Einaktern noch das Schauspiel „Ambrosius“ von Ch. Molbeck zu nennen, in dem am 9. Juni 1879 der langjährige Bonvivant der Bühne, Eugen Stagemann, sein hiesiges Engagement antrat.

Die Oper brachte während der provisorischen Direktion unter Goltermanns Leitung vorzügliche Aufführungen älterer

Werke wie „Don Juan“ und „Die Zauberflöte“ von Mozart, „Der fliegende Holländer“, „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ von Wagner, „Das goldne Kreuz“ von Brüll, „Der Waffenschmied“, „Die beiden Schützen“ und „Urdine“ von Korzing, „Das Glöckchen des Eremiten“ von Maillart, „Das Nachtlager von Granada“ von Kreuzer, „Der Freischütz“ von Weber, „Die weiße Dame“ von Boieldieu, „Tell“ von Rossini, „Rigoletto“ und der „Troubadour“ von Verdi, „Die Jüdin“ von Halévy und „Der Postillon von Conjumeau“ von Adam.

Ausgezeichnete Kräfte wie Brandes, Baumann, Beck, König, Matthias und Niering, sowie die Damen Epstein, Prell, Olden, Ruzicka und Frau Naumann-Gungl, die damals häufig wieder hier auftrat, verschafften der Oper im alten Hause vor ihrer Ueberfiedlung in einen prächtigen Kunsttempel noch einmal eine Zeit schönster Blüthe. Verschiedene Sänger und Sängerinnen gastirten auch von Mitte Februar bis Ende Juni 1879, von denen hier nur die berühmte italienische Sopranistin, Signora Emma Saurel, und der Tenor Joseph von Witt aus Schwerin genannt werden können.

Zur Zeit der provisorischen Direktion trat auch der von Devrient engagirte Balletmeister Ambrogio mehrfach mit selbsterfundenen Ballet-Divertissements hervor. Das sinnige Werkchen „Die Bienen“, in dem frl. S. Culié grazios die Königin der Bienen, Herr Anthonis einen Hirten und außer noch einigen Solistinnen die Schülerinnen der Tanzschule als Bienenschwarm tanzten, wurde mit Recht sehr bewundert und fand auch den meisten Beifall.

Mit Ausnahme der Festvorstellung zur goldnen Hochzeit des alten Kaiserpaars Wilhelm und Augusta, 11. Juni, zu der man „Lohengrin“ mit Frau Naumann-Gungl als Elsa und von Witt als Lohengrin gab, fallen

keine besondere Gedenktage in die Zeit des Provisoriums. Doch bedarf noch der Erwähnung, daß das alte Theater am 18. März durch einen Brand im Dekorationshause ernstlich bedroht wurde. Glücklicherweise konnte man das Feuer bald wieder löschen, so daß es im Bühnenbetriebe keine weiteren Störungen, aber für die entstandenen Schäden eine Menge Unkosten gab.





10.

Die ersten Jahre der Bühnen- leitung durch Emil Claar.

Kurz vor dem Beginne der Sommerferien im Juni 1879 war der derzeitige Direktor des Residenztheaters in Berlin, Emil Claar, zum Intendanten der hiesigen Bühne gewählt worden. Dieser hatte bereits früher als Darsteller und Regisseur an einigen bedeutenden Bühnen gewirkt und genoß in der Theaterwelt als Fachmann, vornehmlich als erfindungsreicher Regisseur, großes Ansehen. Besonders hatte sich Claar einen Namen gemacht durch die Einführung einer Anzahl bedeutender französischer Sitten- und Salonstücke, deren Vorstellungen im Berliner Residenztheater damals tonangebend waren.

Neben den Vorzügen des erfahrenen Bühnenpraktikers hob man bei dem neuen Intendanten im Gegensatze zu der etwas herben und einseitigen Art Devrients sein conciliantes und ausgleichendes Wesen und seine auch den modernen künstlerischen Anforderungen der Zeit gerecht werdende Richtung hervor.

Selten ist wohl ein Bühnenleiter bei seinem Amtrtritt in schwierigere Verhältnisse gekommen, als damals Emil Claar. Das Personal, mit dem er rechnen mußte, hatte er nicht selbst engagirt; durch den zweimaligen Direktionwechsel während Jahresfrist war der Gesamtbetrieb aus dem Geleise gerathen; außerdem beherrschte manche Angehörigen der Bühne ein heimliches Gefühl der Unsicherheit. Man konnte ja keineswegs wissen, ob nicht bald wieder ein Umschwung der Verhältnisse eintreten oder ob den Verfügungen des neuen Intendanten nicht die Stellung des Einen oder Anderen bald zum Opfer fallen würde.

Allein bereits nach der Antrittsrede Emil Claars, in der er am 5. August 1879 seine künstlerischen Pläne entwickelte und das Personal anfeuernd zu gedeihlicher Mitarbeit aufforderte, änderte sich die Stimmung, glaubte man sicher an einen Wandel zum Guten. Da Claar von schroffen Maßnahmen abstand, dagegen mit Umsicht und Geschick

wirklich ein mildes und rücksichtsvolles Wesen vereinte, gewann diese Annahme alsbald mehr und mehr Halt.

Daß der neue Intendant in seiner Antrittsrede nicht nur ein Verkündiger von schönen Plänen in schönen Worten gewesen war, daß ihn vielmehr wirklich das redliche Streben beseelte, der alten Kunststätte sein Bestes zu geben und ihr Ansehen zu heben, das zeigen die ersten Jahre



Emil Claar.

seiner hiesigen Wirksamkeit, die noch in den Kreis dieser Betrachtungen fallen. Gleich die erste Vorstellung „Demetrius“ von H. Laube mit Benutzung des Schillerschen Fragments, die nach den wegen mannigfaltiger Vorbereitungen verlängerten Ferien am 15. August stattfand, wurde sehr günstig aufgenommen. In dieser Aufführung wirkte Fr. Haverland vom Königlichen Hoftheater in Berlin als Marfa mit, der neben den Darstellern des Demetrius (Salomon), Fürst Leo Sapieha (Emil Schneider), Arinia (Fr. Bündel), Boris Godunof, Czar von Moskau (Jademack), Kolma, Kosakenhetmann (Hermann), der durchschlagende Erfolg des Abends zu verdanken war.

Intendant Claar übernahm selbst die Regie des Schauspiels, während diejenige der Oper jetzt in Händen des Herrn Oberregisseurs Schwemer lag, der nach dem Einzug der Oper in das neue Haus lange Jahre höchst verdienstvoll seinen Platz ausfüllte. Auch die erste Opernaufführung „Lohengrin“ fand gleichfalls durch die Mitwirkung der Frau Naumann-Gungl als Elsa und des neuen Tenors König eine beifällige Aufnahme. Ganz besondere Anziehungskraft übte die Oper dann durch das Auftreten der Frau Marie Wilt von Wien aus, die Claar für einige Gastspiele gewonnen hatte. Die unvergleichliche Sängerin ließ sich in ihren Glanzrollen als Norma, Donna Anna, die Königin der Nacht, Valentine und Lucrezia hören, sie füllte das Haus und riß das Publikum zur Bewunderung hin. Frau Wilt kam im Oktober wieder, sie wiederholte Norma und Donna Anna und sang außerdem noch die Leonore im Troubadour und die Recha in der Jüdin. Später wirkte sie auch in der Eröffnungsvorstellung des Opernhauses, 20. Oktober 1880, als Donna Anna in Mozarts „Don Juan“ mit und entzückte noch oft bei Gastspielen die Frankfurter durch ihre wunderbare und feingeschulte Stimme.

Einen großen Sieg errang die Oper nach Abschluß des ersten Gastspiels von Frau Wilt mit der „Afrikanerin“ von Meyerbeer. Das Werk, von Kapellmeister Zumppe dirigirt, ging ungemein glanzvoll mit neu hergerichteten Dekorationen und sinnig arrangirten Ballets am 15. November 1879 in Scene, machte jedoch zumeist durch die gesanglichen Leistungen der Hauptpersonen tiefen Eindruck. Besonders bewunderte man Frau Moran-Olden und Herrn Beck als Selica und Nelusko, sowie Herrn König als Vasco de Gama, Frä. Ruzicka als Ines und Herrn Baumann als Don Pedro. Weitere sehr erfolgreiche Opernaufführungen waren in der zweiten Hälfte des Jahres 1879:

„Margarethe“ von Gounod, (Margarethe: Frau Naumann-Gungl).
19. August.

„Der Freischütz“ von Weber, (Max: König). 8. September.

„Tannhäuser“ von Wagner, (Walter von der Vogelweide: Matthias).
10. September.

„Undine“ von Lortzing, (Undine: Frä. Epstein).

„Fidelio“ von Beethoven, (Leonore: Frau Moran-Olden). 20. September.

„Des Teufels Aetheil“ von Auber, (Maria Theresia von Portugal:
Frau Prell). 23. September.

„Die Hochzeit des Figaro“ von Mozart, (Graf Almariva: Beck).

„Robert der Teufel“ von Meyerbeer, (Isabella: Frä. Ruzicka). 9. Oktober.

„Das Nachtlager von Granada“ (Gabriele: Frä. Epstein). 22. Oktober.

„Hans Heiling“ von Marschner, (Hans Heiling: Beck). 1. November.

„Rigoletto“ von Verdi, (Graf von Monterone: Niering). 12. November.

„Martha oder der Markt zu Richmond“ von Flotow, (Plumkett: Bau-
mann). 17. November.

„Der Wasserträger“ von Cherubini, (Antonio: Herr Eisenbach). 26. No-
vember.

„Amelia oder der Maskenball“ von Verdi, (Richard, Graf von Warwick:
Matthias). 4. Dezember.

„Don Pasquale“ von Donizetti, (Don Pasquale: Baumann). 10. Dezember.

„Euryanthe“ von Weber, (Euryanthe: Frä. Czernwenka a. G.).

„Tell“ von Rossini, (Tell: Beck). 28. Dezember.

Fast sämmtliche Opern wurden mehrmals wiederholt, am meisten „Tannhäuser“, in welchem Werke in erster Linie die Vertreter des Tannhäuser, des Wolfram und des Walter,

Herr König, Herr Beck und Herr Matthias, sowie Frau Moran-Olden als Elisabeth Vorzügliches leisteten. Während früher die Zettel nur den Titel der Oper und ihres Komponisten brachten, wird etwa von Mitte September ab auch angegeben, wer dieselbe dirigirt und in Scene setzt. Auf den Zetteln des Schauspiels finden sich damals diese Angaben noch nicht.

Von wichtigen Neueinstudirungen des Schauspiels sind namentlich vier klassische Stücke hervorzuheben: „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe, „Maria Stuart“, „Turandot, Prinzessin von China“ und die „Wallenstein-Trilogie“ von Schiller. Mit „Iphigenie“ und der Overture zu Glucks „Iphigenie in Aulis“ feierte man am 28. August Goethes 150. Geburtstag. Frä. Haverland, die schon allein durch ihre majestätische Erscheinung wirkte, gab die Titelrolle, Herr Salomon den Orest. Das wohlklingende Organ dieses Künstlers, unterstützt durch innere Wärme, überhaupt sein ganzes Spiel, befähigten ihn namentlich, den Vers der höheren Tragödie zu vollkommenem Ausdruck zu bringen. In Rollen wie Orest, Marquis Posa, Marc Anton und Ariel Acosta war Salomon am Platze. Im Konversationsstück hingegen konnte er sich mit Stägemann nicht messen, der den Pylades gab, jedoch für derartige Aufgaben nur das Geschick des gewandten Schauspielers mitbrachte, der sich auch ohne innere Antheilnahme in alles zu finden weiß.

Eine außerordentlich tiefgehende Wirkung erzielte am 10. und 11. November die Aufführung der „Wallenstein-Trilogie“. An Schillers Geburtstag ging, eingeleitet durch einen scenischen Prolog von Reinhard Otto „Der 10. November in Oggersheim“, „Wallensteins Lager“ und „Die Piccolomini“, Tags darauf „Wallensteins Tod“ in Scene. Die Einstudirung und Inszenirung der Trilogie waren in der That künstlerische Leistungen ersten Ranges. Solche malerisch wirkenden Bühnenbilder, ein solches Aufgebot von

Mitteln, um den Reiz der Scene zu erhöhen, hatte man seit dem Auftreten der Meininger hier nicht gesehen. Vornehmlich wirkte das Lager mit seinen bunten Massenbewegungen, das Gastmahl beim Grafen Terzky und der Abschied des Mar Piccolomini von Thekla im großen Saale bei dem Herzog von Friedland. Wie Schiller die Gemüther in seinen Gestalten zu packen vermag, zeigte sich an diesem Abend, wengleich nicht geleugnet werden soll, daß dem Darsteller des Wallenstein die heldenhafte Größe, die alle Anderen überragende Geistesgewalt des Mannes abging, der, wie der Dichter sagt, ein Abgott seines Lagers war. Zademack entwickelte in Intriganten- und feinen Charakterrollen eine viel bedeutendere Darstellungskraft. Mar und Thekla wurden durch Herrn Hofmann und Fr. Gündel, die beide diese Partien zu ihren besten Rollen zählten, glücklich verkörpert, auch M. Müller: Graf Terzky, Werkenthin: Illo, Hamm: Isolani, Salomon: Oberst Wrangel boten gute Leistungen. Der größte Wurf des Abends aber gelang Herrn Hermann in der unübertrefflichen Wiedergabe des Butler. Es dürfte wenige Vertreter dieser Rolle auf deutschen Bühnen geben, die den Wandel im Gemüthe des alten Soldaten so natürlich, so ergreifend darstellen, als gerade Hermann. Die Trilogie Wallenstein wurde mehrmals hintereinander gegeben und ist als ein Markstein in der Entwicklung der Inszenierungskunst im alten Schauspielhause zu betrachten.

Einen außerordentlich glücklichen Griff that Claar bei der Erwerbung von Fr. Nina Weiße von Wien, die nach kurzem Gastspiel als Marguerite in „Der Roman eines jungen Mannes“ von Feuillet und als Else in Adolf Wilbrandts Lustspiel „Die Maler“ am 3. und 5. September 1879 sofort engagirt wurde. Fr. Weiße, eine geistvolle Künstlerin, begabt mit Temperament und Feuer für tragische Aufgaben, vereinigte hiermit die fähig-

keit, sich einfach natürlich zu geben und die mannigfaltigen Aeußerungen des modernen Empfindens, die feinsten Regungen der Seele lebenswahr in ihrem Spiele wiederzugeben. Auch Eleganz und Feinheit, ein einschmeichelndes ausgiebiges Organ, ja sogar der Ausdruck schlichter Naivität und drolligen Uebermuths standen der Künstlerin zu Gebote. Bei solcher durch ein anziehendes Aeußere unterstützten Vielseitigkeit war es begreiflich, daß sich Fr. Weiße die Gunst des Publikums im Sturme eroberte. Vornehmlich die Wandlung der Else in den Malern, die aus einem „guten Kerl“ und Kollegen ein liebendes Weib, aus einer grauen Fledermaus ein schillernder Falter wird, fesselte das Publikum derartig, daß das lustige Stück immer wieder gegeben wurde. Einen vorzüglichen Partner hatte Fr. Weiße in Stägemann als Maler Oswald, während Frau Schamberg aus der unwahren, nur um des Gegensatzes willen geschaffenen Figur nichts mehr zu machen wußte, als eine schön gepuzte Dame. Sonst war diese Tragödin, deren Deutsch einen etwas böhmischen Anklang hatte, als feine Salondame viel besser wie in tragischen Rollen. Die Neigung der Künstlerin, durch überraschende und elegante Toiletten zu glänzen, machte sie neben ihrem feinen Spiel auch zu einer wirksamen Gestalt des französischen Sittenstücks. So war Frau Schamberg ganz am Platze als Gräfin Rahel Zicka in dem am 19. September 1879 zuerst gegebenen Schauspiel „Dora“ von Sardou, dessen von außerordentlichem Erfolge begleitete Premiere einen neuen Sieg für Fr. Weiße, die Darstellerin der Titelrolle, und für die neue Intendanz bedeutete. Auch die anderen Novitäten schlugen ein. Es sind dies das Lustspiel „Rosenkranz und Guldenstern“ von Michael Klapp (Clarisse Fr. Becker) 12. September 1879, „Ein Erfolg“ von Paul Lindau (Fritz Marlow, Journalist: Herr Stägemann) „Die Frau ohne Geist“, Lustspiel von Hugo Bürger (Hedwig: Fr. Gündel) und

„Kolf Berndt“, Schauspiel von G. zu Putlig (Kolf Berndt, Kaufmann: Herr Schneider), 29. November und „Die Fremde“, Schauspiel von A. Dumas Sohn (Noëmi Clarskon: Frau Schamberg) am 11. Dezember.

Sämmtliche erfolgreiche Neuheiten der zweiten Hälfte des Jahres 1879 sind mit Ausnahme der Maler von Wilbrandt Leistungen der Alltagsmuse oder geschickten Routine, die damals den gesunkenen Durchschnittsgeschmack des Publikums vollständig beherrschten. Das glorreiche Jahrzehnt von 1870 bis 1880 brachte die Einheit Deutschlands, ließ viel poetische Kraft in begeisterten Reden über die Aufgaben des Vaterlands zum Ausdruck gelangen, zeigte jedoch in der Literatur, namentlich in der dramatischen, einen Tiefstand, eine Armuth an ächten schöpferischen Talenten, wie man beide kaum mit dem Hochgefühl einer siegreichen Zeit und ihren mannigfaltigen Anregungen in Einklang bringen kann. Kein einziges eigenartiges Stück hat dies Jahrzehnt hervorgebracht, in dem ein wirklich schöpferischer Geist die Empfindungen der Volksseele in einem den Tag überdauernden Werke festgehalten hätte. Was Wunder, daß man wieder zu den Franzosen seine Zuflucht nahm, daß die blühende Dramatik des geschlagenen Landes, im Fluge die Bühnen des siegreichen Volkes eroberte! Freilich, auch viel werthlose Waare kam mit herüber, die nur des lüsternten Gehalts wegen gefiel, allein es läßt sich doch nicht leugnen, daß die einheimischen Werke sich mit den Sittenstücken eines Ugier, Dumas und Sardou nicht messen konnten, so viel diese auch als Vorbild bei uns gedient haben mögen. Die Dramen der Franzosen legten muthig und ehrlich den Finger an die Wunden des gesellschaftlichen und öffentlichen Lebens, und dies gefiel, gefiel zumeist in dem tonangebenden Berlin nach der Zeit des großen Krachs, in der Jeder die Entartung des geselligen Lebens und ihre Folgen mit eignen Augen beobachten konnte und ihr Ebenbild manchmal mit

einem Gefühl boshafter Schadenfreude auf der Bühne wiedergepiegelt sah. An der Wende des Jahrzehnts treten dann ein paar heimische Dramatiker hervor. A. Fitger, E. v. Wildenbruch und K. Voß, die, wenn auch gerade nicht Genies ersten Ranges, so doch bedeutend genug waren, um nach unfruchtbaren Zeiten als schöpferische Geister mit Jubel begrüßt zu werden. Vornehmlich Wildenbruch mit seinem starken theatralischen Talent, seiner Gesinnungstüchtigkeit, seinem Wortschwung verschaffte der deutschen Muse neues Ansehen. Doch bald wandelte sich der Geschmack abermals, wehte eine herbe erfrischende Luft von Norden und drängte die werdenden Dramatiker in die Schule anderer Lehrmeister, namentlich in diejenige Ibsens. Es sollte aber doch noch etwas Zeit vergehen, ehe der künstlerische Voratz, in dem Drama ein getreues Stück des wirklichen Lebens zu geben, zur lauten Forderung wurde.

Die ersten Jahre von Emil Claars Wirksamkeit in Frankfurt a. M. spiegeln in den Repertoiren des alten Schauspielhauses diese Wandlungen und Schwankungen in der deutschen Literatur und im Geschmack des Publikums getreulich wieder. Die Spielpläne 1880, 1881 und 1882 sind also nicht nur hinsichtlich der gebrachten Neuheiten eine Signatur für den Bühnenleiter, sondern auch eine solche der Zeit selbst.

Ehe nun die Angabe der Novitäten erfolgt, muß noch bemerkt werden, daß nach dem Ueberzug der Oper in das neue Haus die Operette in dem alten nicht nur weiter gepflegt, nein sogar auf eine höhere Stufe gehoben wurde. Grün, Hamm, Stritt und Eisenbach, letzterer auch in der Oper thätig, waren bereits Stützen derselben, der Spieltenor Matthias gab gleichfalls Operettenpartien. Im Jahre 1881 gewann man in Schwarz, der heute noch hier wirkt, eine originelle komische Kraft mit starkem Charakterisierungsvermögen, besonders für volkstümliche Rollen, um

dieselbe Zeit in Frä. v. Herger ein in Bezug auf Gesang und Darstellungstalent gut verwendbares Mitglied des Operettensembles und in Frä. Sophie König eine sprudelnde, geniale Soubrette von unwiderstehlichem Humor und zündendem Feuer. Die große Leistungsfähigkeit der heute noch hier wirkenden Künstlerin in der Operette und im Schwank schloß jedoch keineswegs ihre Begabung für andere Rollen aus, wie sie besonders seit ihrem Uebergang in das ältere Fach schon oft in überraschender Weise gezeigt hat. Die ungemein beifällige Aufnahme einer Anzahl Operetten anfangs der achtziger Jahre ist vornehmlich den Leistungen und der Anziehungskraft von Frä. Sophie König zu danken.

Die Reihe der Novitäten eröffnete im Jahre 1880 am 1. Januar Wilhelm Jordans reizendes Lustspiel „Durchs Ohr“. Die vorzügliche Besetzung (Klara und Mathilde: Frä. Gündel und Frä. Weiße; Heinrich und Robert: Stägemann und Schneider) ließ alle Schönheiten des Werks zu voller Geltung kommen und trug viel zu dem nachhaltigen Erfolge bei. Dann sind zu verzeichnen für:

1880.

„Wohlthätige Frauen“, Lustspiel von A. Arronge, (Generalin Weißbirg: Frau Freund). 11. Januar.

„Gräfin Lea“, Schauspiel von Paul Lindau, (Gräfin Lea: Frä. Weiße). 7. Februar.

„Robert und Bertram“, komisches Ballet von M. Hognet, (Robert: A. Müller, Bertram: Ambrogio). 10. Februar.

„Sodom und Gomorrha“, Schwank von F. von Schönthan, (Richard Christen Maler, Stägemann). 27. Februar.

„Die Albigenser“, Oper von Jules de Swert, (Pierre von Castelnau römischer Legat: Niering). 4. März.

„Geben ist seliger denn Nehmen“, Proverb von A. Friedmann, (Herr von Salza: Schneider). 5. März.

„Der Bibliothekar“, Schwank von G. von Moser, (Robert, Bibliothekar: Stritt). 13. März.

„Der Rattenfänger von Hameln“, Oper von Viktor Ueßler, (Wulf der Schmied: Brandes). 27. März.

- „Die Heze“, Trauerspiel von Arthur Fitger, (Thalea von Heidebrook, frl. Weiße). 24. April.
- „Gisela oder Die Willis“, phantastisches Ballet von Caroli und St. Georges, (Gisela: frl. Ghi). 7. Mai.
- „Neue Verträge“, Lustspiel von Ferd. Gustav Criesch, (Dorothea: Frau Collot). 17. Juni.
- „Auf der Brautfahrt“, Lustspiel von Hugo Bürger, (Hildegard: frl. Klinckhammer), 14. August.
- „Die Volkunger“, große Oper von Edmund Kretschmer, (Magnus, Sohn König Eriks: König). 3. September.
- „Die Büste“, Lustspiel von f. Zell, (Viktorine: frl. Gündel). 4. September.
- „Krieg im Frieden“, Lustspiel von Moser und Schönthan, (Henkel, Stadtrath: Sademack). 11. September.
- „Unser Zigeuner“, Lustspiel von Oskar Justinus, (Kommerzienrath Klugemann: Schmidt). 25. September.
- „Genoveva“, Oper von R. Schumann, (Golo: José Ledérer). 15. Oktober.
- „Nora“, Schauspiel von H. Ibsen, (Nora: frl. Weiße). 30. Oktober.
- „Die Tochter des Herrn Fabrizius“, Schauspiel von A. Wilbrandt, (Fabrizius: Lobe). 20. November.
- „Duelle“, Schauspiel von Emil Urter, (Gräfin Clotilde Därenstein: Frau Schamberg). 4. Dezember.
- „Haus Konei“, Schauspiel von A. E'Arronge, (Dr. Bruno von Seewald: Hofmann). 14. Dezember.
- „Aschenbrödel“, Zaubermärchen von Görner, (Prinz Wunderhold: Schumann). 25. Dezember.

1881.

- „Die Liebesleugner“, Lustspiel von W. Jordan, (Freiherr Adolf: Hofmann). 1. Januar.
- „Der Pelikan“, Schauspiel von Augier, (Marquis Auberive: Hermann) 8. Januar.
- „Der Leibarzt“, Lustspiel von L. Günther, (Emilie Hainwald: frl. Gündel). 5. März.
- „Der Compagnon“, Lustspiel von A. E'Arronge, (August Vof: Sademack). 18. März.
- „Der Ingenieur“, Lustspiel von Herwig, (Reinhard Stahl: Salomon). 1. April.
- „Stauf“, Trauerspiel von A. Vollmar, (Wilhelm IV., Herzog von Bayern: Stägemann). 22. April.
- „Fatinitza“, Operette von Suppé, (Wladimir: frl. Preuß). 6. Mai.
- „Die Patrizierin“, Trauerspiel von R. Vof, (Marcus Licinius Crassus: Schneider). 13. Mai.

- „Die Märchentante“, Lustspiel von Genfichen, (Auguste Weidemann: Elise Mejo a. G.). 21. Mai.
- „Der Kuß“, Lustspiel von Doczi, (Sever: Stägemann). 2. Juli.
- „Knalleffekte der Natur“, Lustspiel von f. Grieben, (Hans Berner, Lieutenant: Schumann). 16. August.
- „Die Fledermaus“, Operette von J. Strauß, (Rosalinde: Fr. König). 3. September.
- „Der Glückshafen“ von M. Klapp, (Gräfin Mäusebach: Frau Ernst). 16. September.
- „Unsere Frauen“, Lustspiel von Moser und Schönthan, (Hedwig Stein: Frau Stägemann). 7. Oktober.
- „Der Seekadet“, komische Oper von Genée, (Maria Franziska, Königin: Fr. v. Herger). 14. Oktober.
- „Klytämnestra“, Trauerspiel von Sieger, (Klytämnestra: Fr. Haverland). 28. Oktober.
- „Graf und Grobschmied“, Schauspiel von W. Jordan, (Freiherr Valerian: Lobe). 6. November.
- „Am Scheidewege“, Schauspiel von Graf H. Vaudissin, (Geheimrätin von Stern: Fr. Haverland). 19. November.
- „Der Menonit“, Trauerspiel von E. v. Wildenbruch, (Matthias: Hermann). 29. November.
- „Gold und Eisen“, Schauspiel von H. Bürger, (Frau Helbig: Frau Freund). 10. Dezember.

1882.

- „Gabriele oder der Anwalt seiner Ehre“, Schauspiel von Augier, deutsch von A. Bing, (Gabriele: Fr. Weiße). 6. Januar.
- „Madame Favart“, Operette von Offenbach, (Madame Favart: Fr. König). 9. Januar.
- „Laroché“, Trauerspiel von Ferd. L. Neubürger, hier, (Laroché: Schneider). 27. Januar.
- „Der natürliche Sohn“, Schauspiel von A. Dumas Sohn, (Hermine: Fr. Klinikhammer). 11. Februar.
- „Das Dokument“, Schauspiel von Gräfin Wickenburg-Almásy, (Der Groß-Logothet: Hermann). 17. Februar.
- „Die Geier-Wally“, Schauspiel von Wilhelmine von Hillern, (Wallburga: Fr. Weiße). 26. Februar.
- „Die Näherin“, Poffe von Millöcker und Catenhufen, (Schombar: Grün). 27. Februar.
- „Cyprienne“, Lustspiel von Sardou, (Cyprienne: Fr. Klinikhammer). 7. März.
- „Der Jungbrunnen“, Lustspiel von P. Lindau, (Oskar Bremser: Hofmann). 18. März.

- „Jourfix“, Lustspiel von H. Bürger, (Dr. Volkart: Stägemann). 1. April.
„Der lustige Krieg“, Operette von J. Strauß, (Sebastiani: Eisenbach).
21. April.
„Reif Reiflingen“, Schwanf von Moser, (Reif von Reiflingen: Stäge-
mann). 30. April.
„Die Spatzen“, Schwanf von J. v. Schönthan, (Georg Wisthaler:
Schweighofer a. G.). 16. Mai.
„Der Meineidbauer“, Volksstück von L. Anzengruber, (Mathias Ferner:
Zademack) 27. Juni.
„Hanno, Fürst im Norden“, Schauspiel von J. Ch. Vock, (Hanno:
Zademack). 2. September.
„Die neue Käferschule“, Lustspiel von H. Green, (Justus von Nordheim:
Pettera). 10. September.
„Empor“, Schauspiel von Ch. R. Molbeck, (Herbert Campbell: Stäge-
mann). 20. September.
„Väter und Söhne“, Schauspiel von E. v. Wildenbruch, (Adelheid:
frl. Gündel). 26. September.
„Das Recht der Liebe“, Lustspiel von C. Robert, (Fernando: Römpler).
7. Oktober.
„Der Schwabenstreich“, Lustspiel von J. v. Schönthan, (Hildegard: Frau
freund). 14. Oktober.
„Pater Modestus“, Schauspiel von R. Voß, (Pater Modestus: Kober).
22. Oktober.
„Der Storch hat's gebracht“, Idyll von Helene Wittlinger, (Marianne:
frl. Klinckhammer). 29. Oktober.
„Boccaccio“, komische Oper von Suppé, (Boccaccio: frl. König).
3. November.
„Die Rangau“, Schauspiel von Erkmann-Chatrian, (Georg: Salomon).
19. November.
„Opfer um Opfer“, Schauspiel von E. v. Wildenbruch, (Wernshausen:
Schneider). 25. November.
„Fräulein Kommerzienrath“, Lustspiel von M. Klapp, (Hanna: frl.
Klinckhammer). 3. Dezember.
„Die Burgruine“, Lustspiel von C. Caro, (frl. Katharina: Frau Albinus).
9. Dezember.
„Der erste Brief“, Lustspiel von Groß, (Oswald: Stägemann). 22. De-
zember.

Neben dieser Fülle von Neuheiten wurden Anfangs der achtziger Jahre noch eine Anzahl klassischer und sonstiger Werke neu einstudirt, so Lessings Dramen „Niß Sarah

Sampson", „Nathan der Weise", „Der junge Gelehrte", „Emilia Galotti", „Minna von Barnhelm"; ferner „Ein Sommernachtstraum", „Maaf für Maaf", „Julius Cäsar", „Die bezähmte Widerspenstige", „Viel Lärm um Nichts", „Richard III.", „Der Kaufmann von Venedig" und „König Lear" von Shakespeare, „Torquato Tasso", „Iphigenie", „Faust" und „Clavigo" von Goethe, „Die Räuber", „Kabale und Liebe", „Maria Stuart", „Turandot", „Wallensteins Lager", „Die Piccolomini", „Wallensteins Tod" und „Don Carlos" von Schiller, „Das Leben ein Traum" von Calderon, „Donna Diana" von Moreto, „Die Jäger" von Jffland, „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Medea" von Grillparzer, „Uriel Acosta", „Zopf und Schwert", „Das Urbild des Tartüffe" und „Der Königsleutnant" von Gutzkow, „Graf Essex", „Die Karlschüler", „Kato von Eisen" und „Böse Jungen" von Laube, „Graf Waldemar" und „Die Journalisten" von Freytag, „Hans Lange" von Heyse, „Arzif" von Brachvogel, „Ambrosius" von Molbeck, „Die Anna-Eiese" von Hersch und „Freund Fritz" von Erkmann-Chatrian. Also auf die verschiedensten Geschmacksrichtungen wurde Rücksicht genommen, wengleich in jenen Jahren neben den Franzosen Moser, von Schönthan, Bürger, Klapp, Schweitzer, Urronge und Paul Lindau, wie bereits früher angedeutet, als die eigentlichen Herrscher der Frankfurter Bühne zu bezeichnen sind. Einen solchen Anklang wie „Gräfin Lea" von Lindau fand zu jener Zeit nur noch „Die Here" von Fitger und „Der Menonit" von Wildenbruch. Das letztgenannte Stück ging überhaupt hier zuerst in ausgezeichnete Besetzung (Waldemar: Herr Zademack, Marie: Fräulein Weiße, Reinhold: Herr Salomon, Matthias: Herr Hermann) in Scene und begründete durch seinen nachhaltigen Erfolg Wildenbruchs Ruhm als Dramatiker. Weder „Väter und Söhne", noch „Opfer um

Opfer“ von demselben Dichter fanden eine solche Aufnahme wie der schon allein um seiner straffen Handlung, seinen eigenartigen und fesselnden Gestalten, zumeist jedoch der Figur des Matthias, wegen wirkende Menonit. Die Rolle war für den damals jungen Hermann wie geschaffen, er spielte sie deshalb meisterlich und fand mit Recht neben Wildenbruch allgemeine Anerkennung.

Einen schönen Erfolg errang auch das gleichfalls hier zum erstenmale gegebene und häufig wiederholte Trauerspiel „Larocke“ von dem bereits verstorbenen Frankfurter Dichter Ferdinand Neubürger, dessen Drama „Die Marquise von Pommeraye“ bereits früher hier mit verdientem Beifall gegeben worden war. Manche Worte des edlen „Larocke“, der dem Napoleon dient, um den Hilflosen, den Enterbten, den Verlorenen und Vergessenen desto besser helfen zu können, würden als aktuelle Ideen unserer Zeit heute sicher noch mehr wirken wie damals, als sie der warmherzige Emil Schneider sprach.

Drangen die genannten Werke, sowie auch verschiedene andere Stücke „Pater Modestus“ von Voss, „Der Meineidbauer“ von Anzengruber, „Die Geier-Wally“ von Wilhelmine von Hillern erfolgreich durch, so fand statt dessen Ibsens „Nora“ wenn auch gerade keine Ablehnung, so doch eine sehr kühle Aufnahme. Obwohl Frä. Weiße die Heldin lebenswahr verkörperte — so fehlte dem Publikum doch noch das rechte Verständniß für eine solche Gestalt. Wer der damaligen Premiere der Nora beiwohnte, wird sich des erschreckenden Eindrucks erinnern, den die Thatsache hervorrief, daß die Gattin des vortrefflichen Helmer ein Opfer sein sollte. Doch was man einst als „verrückt“ bezeichnete, sollte bald eine andere Auffassung finden, ja von der Frau sogar als ideale Forderung in ihrem Verhältniß zu dem Gatten aufgestellt werden. Als die geniale Irene Triesch, deren Nora sehr an diejenige von Frä. Weiße

erinnerte, vor ein paar Jahren diese Rolle spielte, gab es keine bestrebenden Wirkungen mehr, aber allseitigen und warmen Beifall.

In das Ensemble des Schauspiels traten mit Beginn der achtziger Jahre ein paar werthvolle Kräfte. Zunächst die Naive Fr. Thessa Klinkhammer, eine jugendfrische gewinnende Künstlerin, die durch ihre anmuthige und liebliche Art dem größten Unsinn im Dialog Reiz zu verleihen wußte. Die Vollkraft ihres starken Talents machte es der Künstlerin auch später möglich, mit vielem Glück das charakteristische Gebiet zu betreten, ja in der letzten Zeit sogar sich in ernste und humoristische Mütterrollen hineinzuleben. Fr. Klinkhammer, die nach ihrem ersten Engagement eine Reihe von Jahren auswärts wirkte, lehrte dann wieder nach hier zurück und ist heute durch ihre Vielseitigkeit eine sehr gut verwendbare Kraft des Schauspiels.

Im Oktober 1880 wurde Theodor Lobe der hiesigen Bühne als Darsteller und Regisseur verpflichtet. Er war ein Charakterdarsteller ersten Ranges, der die mannigfaltigen Eigenheiten der menschlichen Natur ebenso fein in Richard III. in „König Lear“ und in „Shylok“ als in dem lebenswürdigen Rabbi Sichel in „Freund Fritz“ und dem unglücklichen Fabrizius in „Die Tochter des Herrn Fabrizius“ mit so überzeugender Folgerichtigkeit auszudrücken verstand, daß die verschiedenen Individualitäten klar in die Augen sprangen. Lobe ging nie darauf aus, seine eigne Rolle zu größtmöglicher Wirkung zu bringen, er unterordnete sie dem Ganzen und überzeugte mehr durch eine feine Linienführung in den Einzelheiten als durch derbe weithin wirkende Pinselstriche.

Den im Herbst 1882 abgehenden Vertreter des Väter- und älteren Heldenfaches ersetzte für mehrere Jahre Günther Pettera, der neben Lobe gleichfalls als Regisseur thätig war. Im Jahre 1881 finden sich auch die Namen Römpler und Diegelmann zuerst auf den Zetteln. Beide Künstler,

Anfangs in kleineren Rollen thätig, sollten bald zu größerer Bedeutung heranwachsen. Kömpler wurde nach einigen Jahren für das komische Charakterfach an das Wiener Burgtheater engagirt, Diegelmann blieb hier, stieg durch sein markiges und vielseitiges, auch von einem klangvollen Organ unterstütztes Talent von Stufe zu Stufe und ist heute eine der ersten Kräfte der hiesigen Bühne.

Als Frau Collof 1881 nach kurzer Wirksamkeit Frankfurt wieder verließ, wurde Fr. Haverland für sie gewonnen. Fast um dieselbe Zeit übernahm Frau Ernst, eine tüchtige, durch ihr volltönendes Organ besonders für tragische Mütterrollen geeignete Schauspieler, das ältere Frauenfach. Während einer Erkrankung der Frau Freund, deren ursprünglicher Humor und starkes komisches Charakterisierungsvermögen, namentlich in volksthümlichen Frauengestalten, gegenwärtig ebenso bewundert wird wie einst, spielte Frau Müller im Spätsommer 1881 einen Theil ihrer Rollen. Auch Frau Albinus, heute noch in kleineren Aufgaben hier thätig, war damals bereits engagirt, gleichfalls für zweite und dritte Partien Fr. Wenzel und Frau Meyrer. Gerade in den ersten Jahren der Intendanz Claar stand das weibliche Personal des Schauspiels auf ansehnlicher Höhe. Und bei Anerkennung dieser Thatsache muß noch einmal Maria Gündel erwähnt werden, die, damals in der Blüthe lieblicher Schönheit, Gestalten wie Desdemona, Ophelia, Cordelia, Julia, Elisabeth in „Don Carlos“, Luise in „Kabale und Liebe“, Marie in „Clavigo“ und in „Göz von Berlichingen“, Almuth in der „Hexe“ mit unwiderstehlichem Liebreiz wiederzugeben wußte. Was Maria Gündel zu jener Zeit spielte, trug einen idealen poetischen Anflug, auch wenn es das einfachste Kind aus dem Volke war. Die Künstlerin ist fast zwei Jahrzehnte hindurch eine Stütze der hiesigen Bühne gewesen und hat später auch als elegante Salondame und als Darstellerin moderner Frauen-

Charaktere wie z. B. „Magda“ in der Heimath Vorzügliches geleistet.

In den Anfang der achtziger Jahre fielen auch einige Hausfeste des alten Theaters, die einmal wieder klar zeigten, welche Theilnahme das Frankfurter Publikum an frohen Ereignissen im Leben seiner Künstler nimmt. Am 7. November 1880 feierte Emil Schneider und am 1. September 1881 der heute noch nach sechsundvierzigjähriger Bühnenthätigkeit in voller Frische wirkende A. Müller das fünf- undzwanzigjährige Jubiläum unter herzlicher und allgemeiner Theilnahme des Publikums und des Künstlerpersonals. Wenige Tage nach dem Ehrenabend Müllers beging auch der greise Collin, der nur in kleineren Rollen auftrat und außerdem als Inspizient Beihülfe leistete, sein 50. Bühnenjubiläum; er wurde gleichfalls von allen Seiten geehrt und gefeiert. Noch eines vierten Jubiläums ist zu gedenken, das mehr im Stillen, jedoch nicht minder festlich begangen wurde. Am 1. Dezember 1880 waren es fünfundzwanzig Jahre, daß Theatermeister Jacob Schwalb in sein hiesiges Amt trat. Der tüchtige und verdienstvolle Mann, dessen Thätigkeit nicht so augenfällig, jedoch keineswegs minder wichtig ist als diejenige der Bühnenkünstler, wirkt heute noch hier und durfte manchen Wandel in der Inszenirkunst miterleben, so auch in der Anfangszeit Claars den wichtigen Uebergang von der offenen zu der geschlossenen Couliſſe bei Darstellungen von Innenräumen. — Auch andere Gedenktage vergaß die Bühne in diesem Zeitraume nicht. Sie feierte am 15. Februar 1881 den 100. Todestag Lessings, ferner den 200. Geburtstag Calderons am 25. Mai 1881 und ehrte am 26. März 1881 das Gedächtniß Gutzkows durch eine Vorstellung des Lustspiels „Das Urbild des Tartüffe“. Auch Goethes Geburtstag ist stets in würdiger Weise festlich begangen worden.

Im Frühling 1881 wurde das Ergebniß einer von

der hiesigen Bühne ausgeschriebenen Preisbewerbung für Oper, Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel zur öffentlichen Kenntniß gebracht. Der Ausgang dieser Preisbewerbung gestaltete sich für die deutsche Dramatik zu einem ebenso bedenklichen als niederdrückenden Armuthszeugniß. Kein Stück der drei Gattungen des Dramas erhielt den Preis, nur zwei Tragödien „Stauf“ von Anton Vollmar und „Die Patrizierin“ von Richard Voss wurden zur Aufführung empfohlen. Das erste Trauerspiel nahm man mit ablehnender Kühle auf, das andere hatte nur einen Rücksichtserfolg. Beide Stücke verschwanden alsbald wieder von den Brettern. Der Versuch also, durch die Förderung neuer vielverheißender Talente um die Bühne des alten Schauspielhauses neuen Ruhm zu flechten, ja sie vielleicht sogar zur Ausgangsstätte einer neuen dramatischen Bewegung zu erheben, scheiterte leider an dem Mangel ächter siegreicher Talente. Allein, war dieser Plan auch mißlungen: durch die ersten Aufführungen der Werke des hiesigen Dichters Wilhelm Jordan, Ernst Wildenbruchs und anderer minder bedeutender Talente zeigte sich das hiesige Theater damals doch als unabhängigen Förderer des wirklich Werthvollen und als wohlwollenden Beschützer des werdenden, von dem man in Zukunft noch Gutes erwartete.

Am 20. Oktober 1880 fand endlich die längst erwartete feierliche Eröffnung des neuen Frankfurter Opernhauses im Beisein Sr. Majestät des Kaisers Wilhelms I. statt. Durch den Einzug der Oper in dies neue glanzvolle Heim, zu dessen Bau kunstsinninge Frankfurter Bürger 500 000 Gulden beigesteuert hatten, erfuhren die theatralischen Verhältnisse eine vollständige Umwandlung. Es waren nun zwei Kunststätten in Frankfurt, die sich gegenseitig ergänzen und durch ihre Darbietungen allen Geschmacksbedürfnissen, sowie den gesteigerten Anforderungen der Neuzeit Rechnung tragen sollten.

Da hier nur über die alte Bühne berichtet wird, bedarf es nur noch eines kurzen Ueberblicks über die Opernvorstellungen im Schauspielhause von Januar bis Mitte Oktober 1880. Die meisten Aufführungen fallen in diesem Zeitraum auf die Opern „Die Entführung aus dem Serail“ von Mozart, „Euryanthe“ von Weber, „Fidelio“ von Beethoven, „Tannhäuser“ von Wagner, „Tell“ von Rossini, „Undine“ von Corſing, „Margarethe“ von Gounod, „Die Hugenotten“ von Meyerbeer, „Der freischütz“ von Weber, „Die Stumme von Portici“ von Auber, „Marie oder Die Regimentstochter“ von Donizetti und „Das Nachtlager von Granada“ von Kreuzer. ferner wurden noch wiederholt gegeben die Opern, „Robert der Teufel“ von Meyerbeer, „Der fliegende Holländer“ und „Lohengrin“ von Wagner, „Die Hochzeit des Figaro“, „So machens Alle“, „Die Zauberflöte“ und „Don Juan“, von Mozart, „Der Liebestrank“, „Lucrezia Borgia“ und „Don Pasquale“ von Donizetti, „Norma“ von Bellini, „Oberon, König der Elfen“ von Weber, „Martha oder Der Markt zu Richmond“ von Flotow, „Das goldene Kreuz“ von Brüll, „Zar und Zimmermann“ von Corſing, „Rigoletto“, „Hernani“ und „Der Troubadour“ von Verdi, „Die Afrikanerin“ von Meyerbeer und „Der Barbier von Sevilla“ von Rossini. Die häufigen Aufführungen einiger Opern wie „Die Entführung aus dem Serail“ hängen mit dem Gastspiel der Frau Marie Wilt im April, Mai und Juni zusammen, während Opern wie „Marie oder die Regimentstochter“ und „Lucia von Lammermoor“ ihre neue Anziehungskraft der im Juni engagierten Frau E'Ullmand verdanken, die mit einer hübschen Stimme, gewandtes Spiel und eine fesselnde Aeußerlichkeit vereinigte.

Außer den angeführten älteren Werken wurden nicht lange vor dem Scheiden der Oper aus dem Schauspielhause

noch vier Neuheiten darin auf die Bretter gebracht: „Die Albigenfer“ von de Swert, „Der Rattenfänger von Hameln“ von Neßler, „Die Volkunger“ von Kreischmer und „Genoveva“ von Schumann. Die drei erstgenannten Opern, vornehmlich der Rattenfänger, fanden eine Reihe von Wiederholungen noch auf der alten Bühne, die Premiere von Schumanns musikalisch bedeutendem, jedoch dramatisch weniger wirksamem Werk hingegen war die letzte größere Opernvorstellung im Schauspielhause. Daß die Operette einstweilen ihr Heim darin behielt, ist bereits früher erwähnt worden; auch Spielopern gingen von Zeit zu Zeit hier noch in Scene, während in der Folge auf dem neuen Schauplatze der Kunst die Weihnachtsstücke und manche Dramen, die an die Ausstattung größere Ansprüche stellten, zur Darstellung gelangten.

Daß das Ensemble des Schauspiels und der Oper in den Jahren 1880 bis 1882 alle Anforderungen zu erfüllen vermochte, also keine Hülfe von auswärts heranzuziehen brauchte, dürfte auch die verhältnißmäßig geringe Anzahl der Gastspiele beweisen. Einige davon wurden bereits angeführt, andere sind noch namhaft zu machen. Anfangs 1880 gastirte die ehemalige Primadonna der hiesigen Oper, Frau Saxe-Hofmeister, mit großem Erfolge in verschiedenen ihrer Glanzpartien hier, es folgten dann in demselben Jahre die Sopranistinnen Fr. Czerwenka aus Darmstadt, Fr. Ernst aus Köln, Fr. Eichtenegg aus Stuttgart, Fr. Löwe und die berühmte Altistin, Fr. Marianne Brandt, die in einer unvergeßlichen Vorstellung des Troubadour am 22. Mai 1880 die Azucena ebenso vorzüglich sang wie Frau Wilt die Leonore. Von angesehenen Sängern traten in derselben Zeit als Gast auf: die Bassisten Paul Greeff, (seit Jahren eines der ersten Mitglieder der hiesigen Oper) und Pexer, der Bariton Schott und die Tenore Udo, Busmann und William

Candidus. Dieser wurde engagirt und blieb nach der Eröffnung des neuen Hauses Jahre hindurch eine Zierde des Opernensembles. Auch deren spätere Prima-Ballerina, frl. Ghi vom Königl. Hoftheater in Turin, gastirte im Mai 1880 in dem Ballet „Gisela oder Die Willis“ und als Helene in „Robert der Teufel“ und wurde sofort für das neue Opernhaus gewonnen. Die ebenso graziöse, geschickte und in dem stummen Spiel durch seelenvolle Mimik wirkende als bildschöne Künstlerin gehörte in dem ersten Jahrzehnt des Opernhauses zu den gefeierten Lieblingen des Publikums.

Im Schauspiel trat 1880 im Mai der Heldenvater des Berliner Hoftheaters, Schmidt, als Gast auf, der alsbald in den Verband der hiesigen Bühne trat, jedoch nach etwas mehr als einjähriger Thätigkeit wieder schied. Am Anfang des Jahres 1881 gab Ludwig Barnay unter großem Beifall wieder eine Reihe seiner besten Rollen hier, im März gastirte Frau Marie Stritt, die Gattin des damaligen Heldentenors der Oper und heute eine der ersten und begabtesten Führerinnen der deutschen Frauenbewegung als Corle in „Dorf und Stadt“ und im Mai desselben Jahres spielte die beliebte und talentvolle Naive des Berliner Wallner-Theaters, frl. Elise Mejo, einige ihrer besten Partien hier, ohne jedoch das Publikum so zu erwärmen als frl. Klinkhammer.

Viel wichtiger als die Einzeldebüts ist ein Gesamtgastspiel der Mitglieder des bisher unter Emil Claars Leitung stehenden Ensembles des Berliner Residenztheaters im Juni 1881. Die Künstlertruppe gab „Fernande“ und „Daniel Rochat“ von Sardou, „Monsieur Alphonse“ von Dumas Sohn, „Die Fourchambault“ und „Die arme Löwin“ von Augier, sowie „Die Junggesellensteuer“ von Wolff, „Werbeoffiziere“ von Bauermeister, „Die

Tochter des Herrn Fabrizius“ und „Arria und Messalina“ von Wilbrandt.

Die Vorstellungen der Gäste, zumeist diejenigen der französischen Sittenstücke, fanden einen ganz außerordentlichen Beifall. Man bewunderte das fein abgestimmte Zusammenspiel, die bis in's Kleinste gehende Kunst der dekorativen Beigabe und die natürliche, dem Leben entsprechende Darstellungsweise. Zum Ensemble des Berliner Residenztheaters gehörten gute, doch keineswegs weit über das Mittelmaaß hinausragende Kräfte. Nur zwei Künstler ersten Ranges machten hiervon eine Ausnahme: Frau Clara-Delia und Herr Keppler. Als Clotilde, Gräfin von Roserai und Philipp von Pomerol in „Fernande“, sowie als Madame Bernard und Bernard ihr Sohn in den „Fourchambault“ und als Therese und Fritz Bordoignon in der „armen Löwin“ standen in Bezug auf feine Charakterisirungskunst Frau Clara-Delia und Herr Keppler auf der Höhe. Ganz besondere Bewunderung aber fand die Künstlerin als Messalina in Wilbrandts „Arria und Messalina“, eine Rolle, für die sie nicht nur Gluth der Leidenschaft und hinreißendes Feuer, sondern auch schöne äußere Mittel einsetzen konnte.

Ein große Menge an Arbeit und Mühen war in den ersten Jahren von Emil Claars hiesigem Wirken sowohl von der Bühnenleitung selbst als von der Künstlergenossenschaft aufgeboten worden, um dem Theater zu neuer Anziehungskraft zu verhelfen. Die vereinten Bestrebungen krönte Anfangs auch der schönste Erfolg.

Der Theaterbesuch war ein sehr reger und wurde durch den Fremdenzufluß während der Patent- und Muster-Schutzausstellung im Jahre 1881 noch mehr gesteigert. Dieser Aufschwung hatte so günstige finanzielle Ergebnisse, daß man nicht nur mit den festgesetzten Mitteln auskam, sondern sogar einen ansehnlichen Ueberschuß in beiden städtischen Theatern erzielte. Allein obwohl man auch in den folgenden

Jahren alles Mögliche aufbot, um das Publikum anzuziehen, solche günstigen Abschlüsse wie im Betriebsjahre 1880—1881 sollten nicht wieder kommen. Von da ab leistete die Stadt, allerdings mit daran geknüpften Bedingungen, den beiden Theatern jährlich einen Zuschuß von 80,000 Mark, der mit der Zeit noch beträchtlich erhöht werden sollte, da der Betrieb im Opernhause immer kostspieliger wurde.

Am 3. September 1882 beging das Schauspielhaus seinen 100. Geburtstag. Man gab dasselbe Drama, womit es einst eröffnet worden war: „Hanno, Fürst in Norden“ von J. H. Bock, dem ein Festspiel von Friedrich Stolze folgte. Sinnig wies es auf die frohen Stunden hin, die schon die Urväter in diesem Hause genossen, als noch Frau Rath Goethe im ersten Rang in ihrer Loge saß; es erinnerte an den langen Zug der Mimen, der schon über die alten Bretter geschritten und spielte launig auf die verschiedenen Direktoren und Triumvirate an, die das alte Haus auf einem langen Lebenspfade bald so, bald so regirt hatten. Stolze beschwor auch die Hauptgestalten des Frankfurter Lokalstücks, den Bürgerkapitain, das Millerche und den Hampelmann und schloß das Festspiel mit einem „Glück auf, Glück auf dem alten Jubilar!“ In der gehobenen Stimmung wurden diese Worte von dem bis auf den letzten Platz gefüllten Hause mit Jubel aufgenommen.

Als das alte Haus eröffnet wurde, strahlte, um mit Stolze zu reden, „der deutschen Dichtkunst Morgenröthe auf seinen Giebel“, trug der junge Schiller das Banner des Idealismus im Kampfe der Geister voran: an seinem 100. Geburtstage durchhallte der Ruf nach Natur, Wahrheit und Wirklichkeit das Gebiet der Kunst und bahnte einer neuen Richtung, dem Realismus, den Weg. Die alte Bühne hat ihr Gefolgschaft geleistet, als es galt, für die Bedrückten und bei Seite Geschobenen einzutreten und gegen Vorurtheile

und Engherzigkeit zu Felde zu ziehen, sie hat aber auch schon erfahren, daß sich wieder ein Wandel vorbereitet in dem neue Ideale um ihr Lebensrecht auch im Drama ringen und auf die ächten Dichter der Gegenwart und Zukunft warten. Diesen beizustehen, dazu ist das neue Haus berufen, die alte Kunststätte hat in den Vorstellungen des Abschieds-Cyclus ein Stückchen Jugend wieder durchlebt, sie erweist noch einmal ihrer einstigen Freundin, der Frau Rath Goethe, durch eine Vorstellung für ihr Denkmal einen Liebesdienst und schließt dann für immer die Pforten.

Das Jubiläumsjahr des alten Theaters 1882 ist der Grenzstein dieser Betrachtungen. Was jenseits davon liegt, namentlich die Gegenwart, muß — so verlockend es auch wäre, wenigstens des Wirkens der länger hier thätigen ersten Kräfte Bauer, Bolz, Meyer, Szika, frl. Boch, frl. Irmen, frl. Pollner und des noch nicht lange verstorbenen A. Barthel zu gedenken — erst weiter in die ferne gerückt sein, um eine sachliche historische Würdigung erfahren zu können. Zudem ist mit diesem Abschluß ein Zeitpunkt erreicht, wo die eignen Anschauungen eines großen Theiles des Publikums einsetzen, und die lebendige Erinnerung den Faden der Geschichte der alten Bühne bis zur Gegenwart am besten selbst weiter verfolgen kann.

Ein letzter Rückblick auf die Vergangenheit des ersten städtischen Theaters zeigt, daß dieses, bald mehr bald minder, den geistigen Bewegungen der Zeit Rechnung trug, durch seine künstlerischen Darbietungen stets einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Theatern behauptete und den Mittelpunkt des kulturellen Lebens der alten Mainstadt bildete. Ein patriarchalisches Verhältniß waltete lange zwischen Bühne und Publikum und gab besonders den Jubiläen der hier alt gewordenen Künstler einen geradezu familiären Anstrich. Rücksichten auf einen Hof haben das alte Schauspielhaus nie beschränkt, aber der selbstbewußte, reichsstädtische

Geist ist seiner inneren Entwicklung zuweilen hinderlich gewesen, obgleich die Censur hier in keiner Zeit zum Folterwerkzeuge für den kühnen Gehalt eines Dichterwerks wurde, sondern sich mit mäßigen Forderungen zufrieden gab.

Das alte Schauspielhaus, das ein so intimes, trauliches Gepräge trug, hat seine Rolle ausgespielt wie ein Künstler, dessen Größe der Vergangenheit angehört. Es muß einer den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Kunststätte weichen. Möchte die Ueberfiedlung ebenso fördernd für die dramatische Kunst sein, wie einst ihr Auszug aus den Sälen und Bretterhütten in das alte Haus — möchte Großmann's Wort sich bewahrheiten: „Frankfurt am Main muß immer mehr eine Warte der Kunst werden!“



Inhalt.

	Seite.
1. Geistliche und Bürger-Spiele in Frankfurt a. M.	1—16
2. Die ersten Berufsschauspieler und ihre Nachfolger	17—32
3. Theater von 1700—1782	33—51
4. Im städtischen Komödienhause	52—65
5. Das Nationaltheater von 1792—1842	66—91
6. Das Frankfurter Schauspielhaus unter den drei Privat- direktionen	92—115
7. Das Interim und die Direktion Benedig	116—132
8. Das Schauspielhaus unter der Leitung der Präsidenten der zweiten Theateraktiengesellschaft Dr. Carl von Guaita und Sigismund Kohn-Speyer	133—164
9. Das Schauspielhaus unter der provisorischen Leitung von Golterman, Lebrun und Vollmer und unter dem ersten Intendanten der neuen (dritten) Theateraktiengesellschaft Otto Devrient	165—176
10. Die ersten Jahre der Bühnenleitung durch Emil Claar	177—202

In unserem Verlag erschienen ferner von E. Menzel:

Frankfurter Novellen. Kl. 8^o. IV, 256 Seiten.
Elegant gebunden in
Einwand, mit dem Frankfurter Wappen. Preis
Mk. 4.50.

Der Frankfurter Goethe. Mit Goethes Sil-
houette aus dem
Jahre 1786. Gr. 8^o. VI, 80 Seiten. Elegant ge-
heftet. Preis Mk. 1.—.

Das Puppenspiel vom Erzzauberer Doktor
Johann Faust. Tragödie
in 4 Akten und 8 Bildern. Nach alten Mustern
bearbeitet und mit einem Vor-, Zwischen- und Nach-
spiel, sowie einer Einleitung versehen. IV, 111 Seiten.
Elegant geheftet. Preis Mk. 2.40.

Alte Hausmittel. Charakterbild in einem Auf-
zug. Zweite Auflage. 41 Seiten.
Elegant geheftet. Preis 80 Pfg.

Frankfurt a. M.

Literarische Anstalt,
Rütten & Loening.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.

Renewed books are subject to immediate recall.

REC'D LD	
MAR 30 1963	
OCT 15 1976 19	
REC. CTR. APR 20 1978	
FEB 29 1981	
RECEIVED BY	
NOV 13 1980	
CIRCULATION DEPT.	

LD 21A-50m-11,'62
(D3279s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

U.C. BERKELEY LIBRARIES



C035617773



