Zeitschrift: Zürcher Taschenbuch

Herausgeber: Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde

Band: 54 (1934)

Artikel: Aus einer alten Theaterchronik : zur Hundertjahrfeier des Stadttheaters Zürich

Autor: Müller, Eugen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-985651

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Aus einer alten Theaterchronik.

(Zur Hundertjahrfeier des Stadttheaters Zürich.)

Von Prof. Dr. Eugen Müller, Rüschlikon.

1. Darstellungen zur Zürcher Theatergeschichte.

Am 10. November 1934 werden 100 Jahre verflossen sein, seit mit einer Aufführung der „Zauberflöte" das Zürcher Stadttheater eröffnet wurde. Da schiene es denn gegeben, wie bei den Schulen, denen sich das Theater als letzte Schöpfung des jungen Liberalismus auf dem Gebiete der Volksbildung anschloß, eine Geschichte dieser letzten hundert Jahre zu schreiben. Aber wer sollte sie schreiben und wer sie lesen? Ist der Stoff der Schulgeschichte spröde und ihr Leserkreis begrenzt, so gilt das von der Theatergeschichte in noch höherem Maße; auch ist ihr Stoff noch weitschichtiger und von der Wissenschaft — denn die Theaterwissenschaft ist noch sehr jung — noch weniger gesichtet und vorgeformt. Bedarf es doch eines Zusammenwirkens von Literatur- und Musik-, Kunst- und Sittengeschichte, um zum Einzelbild zu gelangen, und einer Zusammenschau sowohl mit den politisch-wirtschaftlichen als auch den geistesgeschichtlichen Zusammenhängen, um es richtig einzuordnen, und sind doch Hauptthemen dieser Art historischer Darstellung, wie die Leistung des Schauspielers, des Sängers, des Regisseurs, zumeist auch des Bühnenbildners etwas, das sich entweder überhaupt nicht in Worte fassen oder dann doch durch sie nur zu einem dürftigen Leben wieder erwecken läßt.

Einige Grundlinien der Zürcher Theatergeschichte liegen vorgezeichnet in den Jubiläumsschriften von Reinhold Ruegg: „50 Jahre Zürcher Stadttheater, 1834—1884", 1925 vom Theaterverein neu herausgegeben, Otto Wichers von Gogh: „Festschrift zur Eröffnung des neuen Stadttheaters in Zürich",

1891, von Dr. S. Theilacker, Dr. Alfr. Reucker, Dr. A. Steiner: „Die ersten 25 Jahre im neuen Hause, 1891—1916“. Genauer ausgeführt ist das Bild der „Glanzzeit des Zürcher Theaters“, als welche die Zeit unter Ch. Birch-Pfeiffer sehr bald betrachtet wurde, im Buche des Verfassers dieser Studie sowie der R.-Wagner-Zeit in den Arbeiten von Dr. Steiner, Dr. F. Gysi, Dr. Max Fehr, von welchem demnächst eine neue, das bisher Bekannte ergänzende und erweiternde Darstellung dieser Jahre erscheinen wird. Mit Einzelthemen, wie „Wichtige Daten aus der Vergangenheit des Zürcher Theaters“, „Zürcher Opernstatistik 1834 bis 1923“, „Operetten, Pantomimen und Balletts 1834 bis 1924“, „Die Zürcher Theaterdirektoren 1834—1924“, „Der Kampf um das Aktientheater 1830/34“, befassen sich die Beiträge von Direktor Paul Trede zu dem von ihm geschaffenen „Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters“, das auch sonst noch manches für die Theatergeschichte Zürichs Bedeutsames enthält und vor allem auch das Verdienst hat, Vergessenes wieder in Erinnerung gerufen und der Theaterhistorie eine neue Gelegenheit geschaffen zu haben, zum Worte zu kommen. So brachte auch gleich der erste Jahrgang (1922/23) aus der Feder Tredes eine grundlegende „Bücherkunde zur Geschichte des Zürcher Theaters“. Wer alle diese Darstellungen zusammenfassen und auf Grund sämtlicher vorhandener Quellen ergänzen und überprüfen wollte, hätte ein saures Stück Arbeit, und was er schließlich den Lesern vorstellte, würde nicht einmal jedem munden, denn es wäre aller Voraussicht nach nicht mehr als ein ziemlich eintöniges Bild vom Leben einer Provinzbühne mit kaum sehr ausgeprägter Eigenart.

2. Die „Allgemeine Theater-Chronik“ als Quelle.

Wenn diese Studie, entstanden, um der Historie an diesem Ehrentag doch ein Wort zu gönnen, sich auf die „Korrespondenzen“ und andere Mitteilungen der „Allgemeinen Theater-Chronik“ beschränkt, so liegt es vorab in drei Dingen begründet. Einmal haben wir hier bereits eine gewisse Sichtung, eine wenn auch oft einseitige und etwas willkürliche Auswahl des Erzählenswerten vor uns. Dann hat es einen besondern Sinn, nachzusehen, wie sich die Geschichte des Zürcher Theaters in diesem

„Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder“ spiegelt, was Zürich an diese „Table d'hôte spirituelle“ für das ganze deutsche Theaterpublikum, wie es in Nr. 1 von 1835 heißt, beigesteuert hat; soll doch die Chronik wie Nr. 1 von 1872 mitteilt, in vielen Exemplaren über den Ozean nach Amerika gegangen sein, sowohl in Petersburg und Paris, wie in Stockholm und Neapel, in Kairo und Alexandria aufgelegen und ihren Leserkreis außer in der gesamten Theaterwelt auch in vielen Privatzirkeln gefunden haben. Ein Beweis für ihre weite Verbreitung ist wohl auch, daß der Chronik selber Mitteilungen aus aller Welt zugingen; so enthalten z. B. die letzten 3 Register — zum großen Bedauern des Theaterhistorikers hören sie schon mit dem Jahrgang 1843 auf — Mitteilungen aus Algier, Amsterdam, Athen, Barcelona, Bordeaux, Boston, Brünn, Bukarest, Christiania, Constantinopel, Copenhagen, Crakau, Fiume, Flensburg, Florenz, Genua, Laibach, Lissabon, London, Lüttich, Madrid, Mailand, Marseille, Moskau, Nancy, Neapel, Neuyork, Ofen, Oxford, Paris, Pesth, Petersburg, Prag, Preßburg, Rom, Rotterdam, Triest, Turin, Venedig, Vicenza, Warschau und Wilna, und ähnlich steht es auch in den folgenden Jahrgängen. Wenn aber in den Ankündigungen von 1872 gesagt wird, daß in den bedeutenderen Theaterbibliotheken die Jahrgänge der Theater-Chronik eingebunden aufbewahrt würden, so scheint das für heute nicht mehr zu stimmen, sondern vielmehr, wie mir Prof. Rapp vom Theatermuseum in München bestätigt, ein vollständiges Exemplar, wie es unser Theater besitzt, eine Seltenheit zu sein, und dies ist der dritte Grund, gerade diese Quelle herauszugreifen.

Zwar wurde sie bereits ausgiebig benützt für die Darstellung der Birch-Pfeiffer-Zeit, sowie die Artikel Direktor Tredes. Auch Reinh. Rüegg hat sie gekannt; doch erscheint sie bei ihm unter verschiedenem Namen und Wendungen, bald als „Theater-Chronik“ oder „Leipziger Theater-Chronik“, bald als „ein deutsches Theaterorgan“, oft auch ohne besondere Angabe der Quelle, z. B. S. 94, „ein Rezensent sagt darüber...“, und vielfach sind die Zitate auch nur herausgegriffene Stellen aus ihren Berichten, wie es Art und Zweck seiner Arbeit eben mit sich brachten.

Was nun allerdings die Lauterkeit dieser Quelle betrifft,

so scheint es damit nicht immer am besten bestellt zu sein; der Wert der Mitteilungen ist ein recht verschiedener und oft unsicherer. Die meisten sind nicht oder nur mit Initialen gezeichnet; bloß gelegentlich läßt sich in oder zwischen den Zeilen etwas über die Persönlichkeit, die Glaubwürdigkeit und Zuständigkeit des Schreibenden herauslesen. Zwar erklärt gleich Nr. 1 des 1. Jahrganges (1832), die Redaktion wünsche von den Direktoren, Regisseuren und Bühnenmitgliedern nur Referate; „das kritische Urteil dagegen haben wir Sorge getragen, überall Männern anzuvertrauen, die dazu befähigt und zugleich in ihrer Stellung zu dem Theater ihres Wohnorts unabhängig sind.“ Doch scheint es der Redaktion nicht immer gelungen zu sein, solche Leute zu finden. So beginnt eine „H. A.“ gezeichnete Zürcher Korrespondenz in Nr. 1 von 1845, in der gegen eine frühere, unter N. L. erschienene Mitteilung polemisiert wird, mit den Worten: „... um der Bühnenwelt zu zeigen, daß es hier noch unbestochene Beurteiler gibt.“ und es spricht gegen N. L., daß schon vor H. A. sich ein Dr. g.—f.—m. geäußert hatte, durch den ebenfalls dem Loblied des N. L. ein Dämpfer aufgesetzt wurde. Doch handelt es sich hier um das Urteil über die schauspielerische Leistung eines Petersburger Gastes — „von fast 6 Fuß Höhe und von mindestens eben solchem Umfang“ —, bei welchem ja immer der persönliche Geschmack des Berichterstatters in hohem Maße mitspielt. Auch die zahlreichen Superlative wie „noch niemals“, „nie dagewesen“, und dergleichen verlieren ihre Kraft vor dem Richterstuhl des Geschichtsschreibers, wenn er die nämlichen oder ähnliche Ausdrücke schon in vorhergehenden Nummern gelesen hat oder in bald darauf folgenden wiederfindet. Und wenn man zuerst ein Dr. vor den Initialen als einen gewissen Beweis von Glaubwürdigkeit und Zuständigkeit genommen, so wird man stutzig, wenn man die Auseinandersetzung Direktor Scholls und des Theaterkomiteepräsidenten Gysi mit Dr. F. im Jahrgang 1857 verfolgt. Einmal halten Scholl wie Gysi die Chiffre für fingiert; dann beruft Scholl sich für sein Urteil auf keinen Geringern als auf den damals in Zürich lehrenden bedeutenden Aesthetiker Fr. Th. Vischer, der dem von Dr. F. wenig günstig beurteilten Darsteller sowohl als Philipp wie als Mephisto volle Anerkennung gezollt habe; und Gysi zeichnet mittelbar die Persönlichkeit des Korrespon-

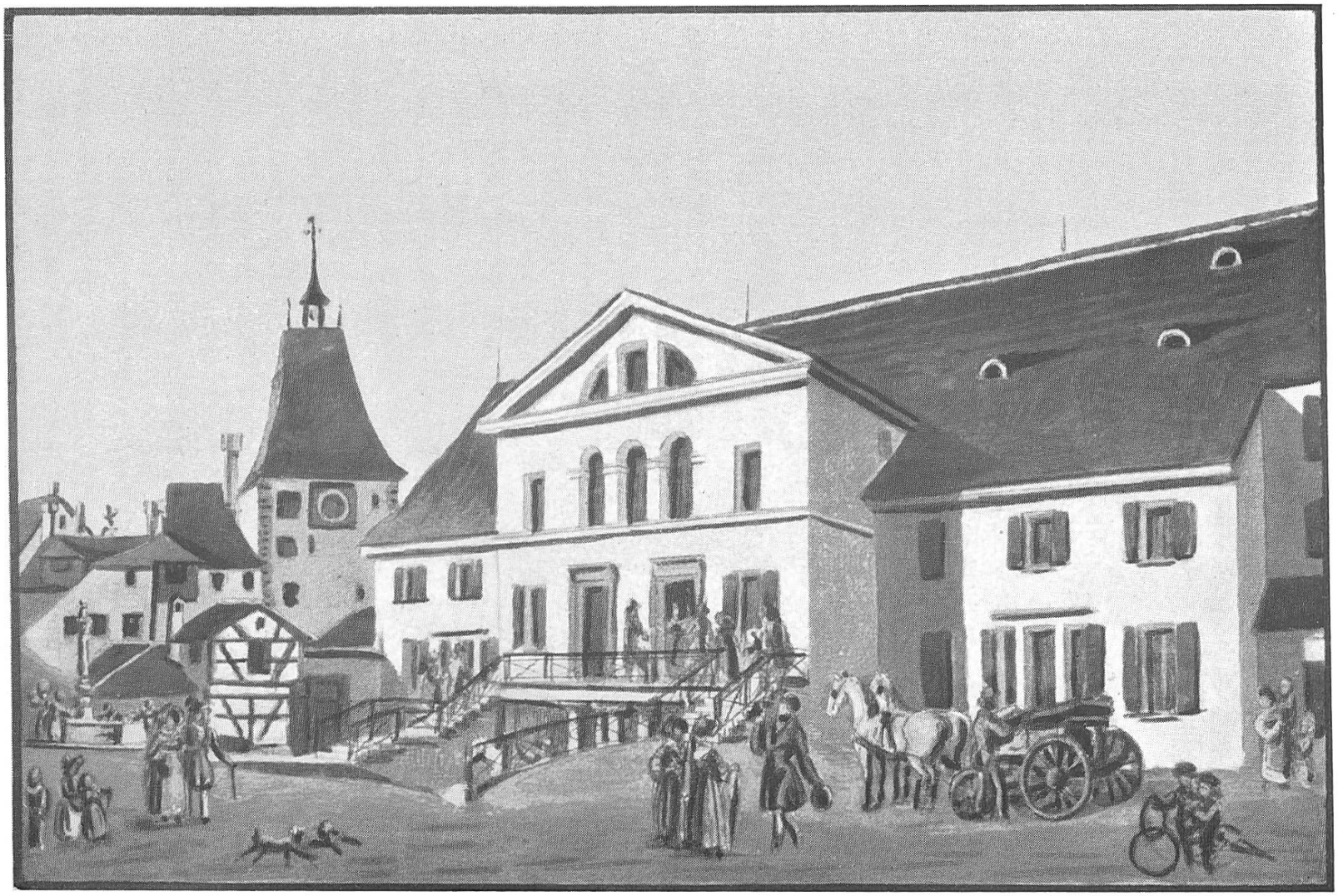
denten, wenn er schreibt, die Quelle der Anfeindungen lägen in der Stellung Mayerhöfers als Oberregisseur, und sodann von den demokratischen Begriffen der Polizei spricht, die „berufslosen Bummlern und Intriganten, welche sich per Allianz an dem Theater festgesogen haben". „in republikanischer Duldsamkeit" den Aufenthalt nicht zu verkümmern vermöge. Doch erscheinen solche Fälle als Ausnahmen, und mehr als eine der Korrespondenzen verrät nicht nur Vertrautheit mit den maßgebenden Theaterkreisen, sondern bietet auch, besonders bei der Dürftigkeit der Nachrichten in der ältern Zeit, willkommene Ergänzung und Bestätigung dessen, was die andern Quellen uns vermitteln.

3. Die Zeit der Wanderbühnen, 1832 — 1834.

Die „Leipziger Theater-Chronik", wie sie gewöhnlich nach dem Ort ihres Erscheinens genannt wird, beginnt mit dem Jahre 1832, so daß die mit Nr. 24 einsetzende Liste der „jetzt lebenden dramatischen Dichter" mit Goethe anfängt; die spätern Nummern bringen dann freilich schon die Berichte von den Totenfeiern zu Ehren des Weimarer Patriarchen.

Für Zürich, wie die Schweiz überhaupt, ist dies noch die Zeit der Wanderbühnen. Von ihrem abenteuerlichen Dasein, dem häufigen Bankrott der Direktoren, dem oft lächerlich kleinen Bestand — in Bern spielte eine Familie Erhardt ohne Orchester mit 5 Personen — gibt eine längere Darstellung „Aus der Schweiz" (1835, Nr. 137) ein anschauliches Bild, wobei auch auf die besondern Schwierigkeiten der damaligen Schweiz durch den Satz hingewiesen wird: „wenn so etwas in einem gut organisierten Staat wie dem preußischen vorkommt, wo die Polizeigesetze in genauer Uebereinstimmung vorliegen, wie soll es da in einem freien Staate zugehen, wo jeder Kanton seine eigenen Gesetze hat".

Für Zürich selbst handelte es sich um die mehrfach in der Chronik erwähnten Truppen von Weinmüller, der bald mit getrennter, bald vereinigter Truppe in Augsburg, Freiburg i. Br., Straßburg, Sigmaringen, Baden und Zürich spielte, von Lingg, der, nachdem er zuerst „die für jetzt im ersten Rang stehende Gesellschaft der Schweiz" gewesen und neben Zürich auch Bern, St. Gallen, Solothurn, Luzern,



Das alte Zürcher Stadttheater an der Untern Zäune.
Stich von Franz Hegi.

Winterthur und Baden beglückt hatte, schließlich, „z. T. durch verunglückte Spekulationen, teils durch seine eigenen Mitglieder ruiniert," mit ein paar Personen in Aarberg spielte, und Ferd. Deny, der zuerst in Biel, Baden und Aarau sein Glück versucht hatte, dann der erste Direktor der stehenden Bühne Zürichs und später der Leiter des Berner Theaters wurde.

4. Die ersten Jahre des Zürcher Stadttheaters, 1834—1837.

Von den ersten Jahren des Zürcher Stadttheaters gibt die Chronik ein zwiespältiges Bild. Daß man von der jungen Bühne nicht allzu viel verlangen durfte, zeigen etwa Nachrichten wie die über den Tenor Winter, der, obgleich erst ein halbes Jahr beim Theater und nur im Chor der Karlsruher Hofbühne tätig gewesen, die Partie des Belmonte (in der „Entführung aus dem Serail") in 6 Tagen einstudieren mußte, weshalb er sich denn auch „einigemahle überkrähte und den rechten Arm gewöhnlich wie einen Telegraphen ausgestreckt hielt und so nicht selten das angenehme Gesicht seiner Geliebten verdeckte". Oder eine Aufführung der „Zauberflöte", von der berichtet wird: „Der 2. Akt grenzte beinahe an das Liederliche". Ausbrüche des Unwillens seien nur zurückgehalten worden durch Sarastro und die Königin der Nacht, sowie „das von Mozarts Wunderwerk erglühte Orchester". „Papageno, die drei Damen und Genien hört man oft auf Klapptheatern besser". „Die Chöre waren unter der Kritik. Der Direktor soll sich dieser Aufführung geschämt haben; wir ehren dies an ihm." Es war derselbe Direktor Beurer, dessen erstes Schauspielpersonal die Chronik als wahren „Dialekten-Potpourri" bezeichnet.

Doch hatten die Zürcher auch wieder ihre Lieblinge, wie ein Fräulein Keller, die „schnell alle Opern- und andern Gucker" beherrschte und die Gabe besaß, „auch die kälteste Umgebung zu erwärmen" oder ein Fräulein Klingemann, der man, als ihr ein Lorbeerkranz zugeworfen wurde, bedeutete:

...„Ein Lorbeerkranz ist keine kleine Sache.
Er deutet dir nicht nur der Kenner Gunst,
Ihn hat das Volk, das falscher Schein nicht blendet,
In dem Athen der freien Schweitz gespendet."

Ebenso bezeichnend für den Schweizer und Zürcher, wie dieser Stolz auf Volk und Freiheit, ist das Lob, das man dem guten Benehmen der Schauspieler zollt. Nr. 133 des Jahres 1835 meldet: „An dem Theaterpersonal ist ferner noch ein sehr anständiges Benehmen außerhalb der Bühne, eine gewisse Solidität, sogar eingezogenes Leben zu rühmen... Der Stand des Schauspielers wird hier mehr und mehr geachtet, und derselbe auch in höhern Gesellschaften gesehen". Aehnliches berichtet eine Berner Korrespondenz des nächsten Jahres, mit den Zusätzen: wenn gleich das Personal in müßigen Stunden keine Betstunde, sondern öffentliche Plätze besuche, so seien doch alle gerne gesehen und mit Freuden sogar in Familienzirkeln aufgenommen, was sonst hier etwas sehr seltenes sei. Noch 1866 hebt die Chronik (Nr. 29) bei einem Gastspiel des Darmstädter Hoftheaterballets hervor, daß man an den Tänzerinnen nicht nur die leibliche Erscheinung und das schöne Talent, sondern auch die Bescheidenheit schätze, und den im Jahre 1854 erhobenen Vorwurf, man gewähre den Bühnenleuten in Zürich keinen Kredit, entkräftet der Präsident der Vorsteherschaft, Hagenbuch, durch die Erklärung, daß die Polizei von den Schauspielern den Namen ihrer Speisewirte deshalb verlange, weil die Familien, die ihren eigenen Haushalt führten, höher besteuert würden als die, welche in Gasthäusern dinierten. Daß einige frühere Mitglieder Schulden hinterließen, könne nicht abgeleugnet werden, doch gebe es leichtsinnige Schuldenmacher und böswillige Zahler in jedem Stand.

Mit besonderem Stolz verkündet man gleich in zwei Einsendungen den Erfolg, den C. Spindlers „Waldmann" gehabt habe. Die eine zitiert den „Constitutionellen", von dem Waldmann als ein Mann bezeichnet wird, der, „wenn schon in Miniaturverhältnisse eingezwängt, viele Aehnlichkeiten mit Napoleon habe" und der berichtet, daß der letzte Akt „mit religiöser Aufmerksamkeit" angehört worden sei; die andere erzählt, daß stundenlang vor der Eröffnung das Schauspielhaus schon von zahlreichen Scharen umlagert gewesen, daß das Drama, trotzdem es aus fünf langen Akten und einem Vorspiel bestehe, die Zuhörer unabänderlich rege gehalten, ja die Aufmerksamkeit sich bis zum Schluß stets gesteigert habe, daß die Lokaldekorationen, die Brücke mit dem alten Rathaus und

der Aussicht von Zürich seeaufwärts gegen die Alpen, der Kreuzgang im Barfüßerkloster lebhaft applaudiert worden seien. Dem Darsteller des Zürcher Bürgermeisters rühmt sie neben vorzüglicher Darstellung nach, daß er „seine Anzüge gut gewählt habe", und vom Direktor berichtet sie, daß er „mit Würde und Gemessenheit" den Scharfrichter gespielt habe. Etwas seltsam mutet es uns heute an, wenn von „Tänzen und Entre-actes" geredet wird, und auch die Prophezeiung, das Stück werde immer frisch und jung erhalten bleiben durch den zauberischen Reiz, der über ihm liege, hat sich nicht erfüllt.

Bei einem andern mit dem Lokalpatriotismus rechnenden Stück, der „Zürcher Mordnacht", von Schütz und Seipel, vermochten dagegen „weder der nachtwandelnde Bürgermeister Brun noch die schöne von W. Meyer gemalte Dekoration des Rathauses und Münsters" das blöde Machwerk zu halten,... es wurde nach Verdienst ausgepocht". W. Meyer ist der frühere Offizier der Schweizergarde in Paris und spätere Theater- und Architekturmaler, von dem „die Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters", neben einem Verzeichnis seiner Arbeiten für das Theater, vier Abbildungen bringt.

Von den ersten großen Tagen des Zürcher Theaterlebens, von dem Gastspiel Seydelmanns, weiß die Chronik zu erzählen, daß die Billetthändler nächtelang vor der Kasse stehen blieben, um am Morgen die ersten zu sein, daß Theaterbesucher von Bern, Solothurn, Basel, von nah und ferne gekommen, das Haus stets überfüllt gewesen, mindestens noch das Orchester ausgeräumt worden, daß man zu Ehren des Künstlers Gastmähler und Abendgesellschaften gegeben, ja, daß Prinz Napoleon Bonaparte — er kam von Arenenberg herüber — einmal wegen Mangel an Raum es sich auf der 4. Galerie habe gefallen lassen; auch weiß sie von einem Gerücht, Seydelmanns Sohn solle hier seine Theaterlaufbahn beginnen. Weniger ausführlich sind ihre Berichte über die Gastspiele, die das Seydelmannsche umrahmten, das vorausgegangene von Ferd. Eßlair, die nachfolgenden der Sängerin Rosa Stuart und des Schauspielers Wilh. Kunst mit seinem Sohn. Doch hören wir etwa über Eßlair, daß „ohngeachtet der herrlichen Jahreszeit" und trotz der unaussprechlich schönen Gegend ein glänzendes Abonnement zusammengekommen, daß von ihm der Tell zum erstenmal nicht als Held, als Comödiant, sondern

als schlichter, redlicher Bauer gespielt worden sei; von Rosa Stuart, daß sie in 4 Sprachen gesungen hätte und daß manches Auge sich an dem reizenden Romeo blind schauen wollte, während die andern das herrliche, einen ungewohnten Umfang darbietende Organ bewundert hätten. Von den beiden Kunst wird noch mehr der allerliebste Knabe gerühmt, der mit sichtbarer Vorliebe gerufen worden sei als der Vater, der im allgemeinen nicht so angesprochen habe wie Seydelmann.

5. Die Glanzzeit des Zürcher Theaters unter Charlotte Birch-Pfeiffer.

a) Vergleich mit den übrigen Schweizer Theatern.

Wenn nun aber ein St. Galler Korrespondent der Chronik 1836 meint: „überhaupt scheint es, haben die Schweizer Theater ihren höchsten Punkt, und mit demselben zugleich ihren Fall erreicht", so täuschte er sich; für Zürich, von dem er freilich zugibt, es wäre der einzige Ort, welcher imstande wäre, mit bescheidenen Anforderungen eine stehende Bühne zu halten, sofern der Kontrakt anders wäre, kam, eben unter Aenderung dieses Kontrakts, die Glanzzeit erst jetzt, als Ch. Birch-Pfeiffer die Leitung der Bühne übernahm. Da die Mitteilungen der Chronik in dem Buche über diese Zeit verarbeitet sind, soll hier nur — besonders um in dieser Studie keine Lücke entstehen zu lassen — mit einigen Strichen angedeutet werden, was gerade die Chronik von diesen sechs Jahren zu berichten und zu rühmen weiß.

Die Bedeutung dieser Zeit wird aus der Chronik schon dadurch ersichtlich, daß sie mit Ausnahme der Wagner-Zeit nie so viele Mitteilungen aus Zürich brachte wie während der Jahre 1841—43.

Aber auch ein Vergleich mit den Einsendungen aus der übrigen Schweiz zeigt es zur Genüge. Basel und Bern schicken etwa ihre Personalbestände, ihre Repertoire, melden ihre Gastspiele: die Berner in der welschen Schweiz, in Savoyen, in Südfrankreich, auch in Baden, die Basler in Solothurn, Mühlhausen, Straßburg. Nur gelegentlich erscheinen weitere Mitteilungen, und diese lauten für Basel im Frühjahr 1837: „Direktor Hehl findet die Erwartungen, die er sich von der hiesigen Unternehmung gemacht hat, so wenig erfüllt, daß er sich

künftig wieder auf eine Direktion beschränken wird". Im Herbst desselben Jahres: „Von unserm neuen Direktor, welcher meist nur in den kleinsten Städten und Dörfern spielte, verspricht man sich sehr wenig — d. h. gar nichts." Und etwas später: „Eine Charakteristik unseres gegenwärtigen Theaterpersonals kann man nicht geben, denn der Abgänge sind... in 6 Wochen sehr viele gewesen, der Zugänge nur wenige... Ein dichter Nebel drückt die Zukunft. Nur ein goldener Strahl kann sie durchdringen und zerteilen." Dezember 1841 erzählt die Chronik von einem Gastspiel der Basler in Mühlhausen, bei dem sie 13 Tage vor ganz leeren Häusern spielen, der Direktor schließlich heimlich entweicht, die Mitglieder am 17. Januar bei schrecklichem Schneegestöber zu Fuß in Basel ankommen. „Welche Lage! Kein Geld! Schulden! und ohne Direktor in dem frommen Basel! Es war schrecklich!" Und 1842, 1843 und 1844 widerhallt die Chronik von dem Kampf, den die Theaterfreunde und die liberale Partei Basels um das Spielen am Sonntag führten. Die Pietisten erklären, wie es in Nr. 20 des Jahrganges 1843 heißt, „alle Schauspieler für höllische Geister, die die armen Lämmlein vom Pfade der Frömmigkeit und Tugend zu verlocken, vom Satan in die Welt gesendet sind", sie halten, wie Nr. 58 des Jahrganges 1848 hinzufügt, ihre Verwandten und Handwerker — „was diese eben, um die Kundschaft zu erhalten, tun müssen" — vom Theaterbesuche fern, und haben es durchgesetzt, daß weder am Samstag noch am Sonntag gespielt wird, daß zu Weihnachten die Bühne 17 Tage, zu Ostern 3 Wochen geschlossen wird.

Und wenn auch die Mitteilungen aus Bern wesentlich besser lauten, so erzählt doch auch hier Nr. 38 des Jahrganges 1841, bis zum Neujahr wäre keine Oper gewesen, weil eine erste Sängerin fehlte"; kleine Kotzebujaden, in denen der Direktor jeweilen die Hauptrolle spielte, hätten das Schauspiel vertreten sollen, und als dann die „Räuber" gespielt wurden, habe der Direktor den Franz Moor dargestellt, daß einem vor — Lachen die Tränen in die Augen gekommen.

Aus Luzern, das nur selten erscheint, meldet Nr. 102 des Jahrganges 1843: „Der hiesigen Schauspieldirektion soll von seiten der Polizei bedeutet worden sein, daß sie die Oper „Robert der Teufel" nicht zur Aufführung bringe. Die Nonnen,

welche wegen ihres schlechten Lebenswandels in der Hölle schmachten, haben Aergernis gegeben."

St. Gallen kann zwar 1842 mit Stolz berichten, wie Dessoir dort bei seinem Gastspiel derart gefeiert worden, daß die Zensur ein Lobgedicht „verschlingt", weil es „Abgötterei" enthielt, und rühmend heißt es, „daß sich die allemannischen Alpen-Bewohner noch durch die wahre Kunst zu diesem Grad von Begeisterung fortreißen lassen, zeigt wie unverdorben der Sinn noch in diesen Bergen"... Aber ein Jahr darauf bringt die Chronik die Nachricht vom Bankrott Direktor Kiunkas, dem das Comité sehr gute und sehr wohl verdiente Zeugnisse gegeben, aber 40 reiche oder doch wohlhabende Aktionäre für ein sehr dürftig eingerichtetes Haus — die frühere fürstlich-äbtische Wagenremise — mit ärmlichen Dekorationen und primitivster Maschinerie 800 Gulden abverlangten.

Auch Winterthur erscheint nur im Schatten Zürichs. Einen längern Bericht bringt die Chronik bloß, als Gerstel, die „Unmöglichkeit" des Zürcher Aktientheaters, dort Gastrollen gibt. Gerstel war zur Zeit des Zürichputsches in der Maske des Hürlimann-Landis aufgetreten. Das „Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters" 1923/24 druckt die Schilderung R. Rueggs ab, und ausführlich ist die „famöse Pfeifergeschichte der Frommen Neujerusalems", wie sich nun der Winterthurer Bericht ausdrückt, auch in der Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters" dargestellt. Die Winterthurer zeigten ihm nun durch rauschenden Beifall, daß er hier nicht unter frommen „Mörderpfeifern" gespielt habe, und sie freuten sich mächtig, als Gerstel in einem Stück, in dem eine Malerin sich als ausgepfiffene Schauspielerin bekannte, diese mit den Worten tröstete: „Hat nichts zu bedeuten, auch ich bin einmal solenn ausgepfiffen worden und bleibe mein Leben lang stolz darauf."

b) Im Urteil der Zürcher.

Demgegenüber erscheinen von Zürich neben Personalbestand, Repertoire und verschiedenen kleinern Notizen regelmäßig längere Berichte eines „getreuen" Referenten, wie er selber, eines „unparteiischen", wie ihn die Redaktion einmal nennt; Berichte, die gelegentlich die Hälfte der Nummer in Anspruch nehmen. Und der Ton, auf den sie gestimmt sind,

lautet: Seit der Birch-Pfeiffer verdiene das Zürcher Theater den Namen Kunstanstalt; mancher Stadt von 50 bis 60000 Einwohnern wäre ein solches Theater zu wünschen oder der Direktion eine solche Stadt; die Birch-Pfeiffer habe manches möglich gemacht, was bis jetzt unmöglich erschienen; die ganze Stadt, die sich ohne diese energische, unermüdet tätige Frau, die als Künstlerin wie als Directrice die allgemeinste Achtung genieße, kein Theater mehr denken könne, habe an den Verhandlungen über einen neuen Abschluß Anteil genommen. Als sie beim Fall Gerstel in den tobenden Sturm hinaustritt, sind beide Parteien ruhig, und tritt eine Totenstille ein.

So gibt es kaum ein Gebiet des Theaterbetriebs, vom Spielplan und dem Spiel der Darsteller bis zu den Dekorationen, Kostümen, ja dem „Wunder über Wunder", daß ihre Mitglieder einmal ohne Souffleur zu spielen vermögen, über welches nicht ein lobendes Sprüchlein gesagt würde. Von den darstellerischen Leistungen werden mit besonderer Liebe die der Birch-Pfeiffer selbst, dann die ihrer Schüler und Schülerinnen — vorab wenn es sich um Schweizer und Schweizerinnen handelt —, und schließlich die ihrer berühmten Gäste hervorgehoben. Und an solchen ließ sie es nicht fehlen, schon um ihr Personal möglichst lange beisammenhalten zu können. Von dem besondern Liebling der Zürcher, der Demoiselle Vial, abgesehen, waren es — um nur die berühmtesten Namen zu nennen —, Constanze Dahn, „die Muse der deutschen Schauspielkunst", dann Agnes Schebest, die zu der Zeit sang, da die Berufung ihres spätern Gatten David Friedr. Strauß, den Züriputsch entfesselte; doch waren, wie die Chronik meldet, selbst diese „politischen Unruhen, welche mehrere Tage jedes andere Interesse verdrängten, nicht imstande, den Eindruck zu schwächen, den sie hervorbrachte, was ihre Aufnahme als Romeo (dessen Darstellung am 6. September durch die Revolution gestört wurde) am 11. September deutlich dartat." 1841 kamen Marr und Emil Devrient, der, nach der Chronik selbst die Enthusiastenzeit der Seydelmannschen und Vialschen Gastspiele erbleichen ließ, 1843 Charlotte von Hagn, der die Chronik bestätigt, daß sie ihren Namen Königin des Lustspiels vollkommen rechtfertige, Franz Wild und Wilhelmine Schröder-Devrient, deren „hinreißende Wahrheit in Spiel und Gesang", „Großartigkeit der Auffassung und Durchführung aller Charak-

tere", „allmächtiges Genie" und „erhabenes Genre" die Chronik zu lobpreisen nicht müde wird.

Immer wieder hat später die Chronik das Lob dieser Glanzzeit angestimmt. 1850 zitierte die Nr. 77 einen Satz der NZZ., in dem die Rede ist von der „klassischen Theaterzeit Zürichs unter der Birch-Pfeiffer, seit deren Abgang die hiesige Bühne eine seelenlose Leiche gewesen". In Nr. 85 desselben Jahres spricht ein Dr. Oppenheim von der „goldenen Theaterzeit unter dem Szepter der Frau Birch-Pfeiffer, nach welcher sich unser Publikum zurücksehnt wie einst die Juden nach den Fleischtöpfen Aegyptens". In Nr. 19/20 des Jahres 1852 wird von einem Besuche berichtet, wie man sich nur zur Zeit der Frau Birch-Pfeiffer erinnert, und in Nr. 37 des Jahrganges 1865 heißt es, anläßlich der Besprechung der Erstaufführung ihres Stückes „In der Heimat", die Birch-Pfeiffer sei in Zürich noch jetzt so beliebt wie „in der Heimat". Als Gegenstück zu dieser Glanzzeit gibt Dr. Oppenheim folgende Darstellung: Die Hallen Thaliens standen mit höchst seltenen Ausnahmen leer und verödet. Die beliebtesten Mitglieder der letzten Spielzeit seien der Direktor und seine Gattin gewesen — es handelt sich um Hehl und dessen Gemahlin —, und diese hätten die Leitung der Bühne nur unter der ausdrücklichen Bedingung bekommen, kein erstes Fach mehr zu spielen. Das Orchester sei von beispielloser Willkür und Arroganz. „So schlechte Musikanten diese Leute sind, sie wissen, der Direktor muß sie haben, und so tun sie eben, was sie wollen. Eine Oper mit einer Probe gehört schon zu den Seltenheiten."

6. Das Theater während der politischen Stürme der vierziger Jahre.

Wenn das Theater nach dem Weggang der Birch-Pfeiffer ganz andere als goldene Jahre erlebte, so lag dies auch an der Politik der Zeit. Schon während die Birch noch im Theater regierte, setzte der Liberalismus zum Ansturm gegen das Septemberregiment an, und der Kampf gegen die Jesuiten und Pietisten, der mit dem Skandal Gerstel auch in die Kirchenräume gedrungen, die nun Theater waren, hob nach ihrem Weggang erst recht an. In derselben Mitteilung in Nr. 149 des Jahrganges 1844, in welcher der Satz steht, die Birch-

Charlotte Birch Pfeiffer

Pfeiffer habe zuletzt das Ungeheuerste aufgeboten, um es ihrem Nachfolger schwierig zu machen, wird als möglicher Grund für die Lauheit des Publikums auch die mehr und mehr um sich greifende pietistische Richtung in der Schweiz und namentlich in Zürich genannt.

In Nr. 25 des nächsten Jahres berichtet ein Dr. F.-A., daß bei der Zürcher Aufführung des Bayardschen Lustspiels „Er muß aufs Land" die Jesuitenmoral, die darin gepredigt werde, von donnerndem Hallo begleitet worden sei, „wozu der Umstand, daß die erste Aufführung des Stückes an dem Tage stattfand, wo hier eine Volksversammlung von ungefähr 30 000 Bürgern zur Petitionierung um Ausweisung der Jesuiten zusammengetreten war, wohl auch einiges beitrug." Dafür war dann, als am 2. April ein sehr beliebtes Lustspiel aufgeführt wurde, wie Nr. 46 berichtet, kein Mensch im Theater, denn „wie man uns meldet", stehe wenigstens ein Mitglied einer jeden Familie am Kampfe beteiligt im Felde. Es ist die Zeit des 2. Freischarenzuges; die „Meldung" aber sehr übertrieben, wie denn auch die Wendung am Anfang des Berichts, die „Zürcher Revolution" habe zum großen Nachteil der Direktion den Schluß der Bühne herbeigeführt, im Ausdruck zu hoch gegriffen ist. Doch waren „die unglückseligen Ereignisse in und um Luzern", wie es in Nr. 70 dann richtiger heißt, aufregend genug, um die Zürcher vom Theater fernzuhalten, auch wenn das Publikum einmal über einer reizenden Darstellerin, wie beim „Urbild des Tartüffe" am 27. April, „Revo-" lution und alles vergaß," wie es in Nr. 60 heißt. So schloß Direktor Gerlach, der Schwiegersohn der großen Tragödin Sofie Schröder — eine schöne Erscheinung, wie die in der Chronik, vgl. unsere Abb. Seite 208/09 veröffentlichte Lithographie von Orell Füßli zeigt —, obwohl „ein höchst rechtlicher Mann und durchaus tüchtiger Bühnenvorsteher" (Nr. 52), die zwei Jahre seiner Direktion mit einem Fehlbetrag von 6000 fl., und er mußte sich erst noch von seiten seiner Darsteller schwere Beschuldigungen wegen seiner Geschäftsniederlegung ohne vorherige Kündigung gefallen lassen, wenn gleich diese Mitglieder, wie F—a in Nr. 70 der Chronik sich ausdrückt, „den Winter über für schwere Gagen wenig oder nichts geleistet hatten." Er konnte sich mit dem Schicksal seines Nachfolgers und seiner schweizerischen Mitdirektoren trösten, denn als aus der Zeit

der Freischarenzüge die des Sonderbundskrieges erwuchs, gab es für sie alle schlimme Tage. Nr. 2 des Jahrganges 1847 meldet aus Basel, daß Herr Direktor Edele nach 3 Monaten die Direktion niedergelegt und die Gesellschaft mitten im Winter aufgelöst habe, Nr. 53 aus Bern: „da die hiesige Regierung „der zunehmenden Teuerung und politischen Verhältnisse wegen“ die Konzession zurückgenommen, habe Herr Direktor Edele — damals waren Basel und Bern unter derselben Leitung — seine wohlgeordnete Gesellschaft aufgelöst, und dieselbe Nummer berichtet, daß in St. Gallen die Bühne seit Mitte Dezember geschlossen sei, in Genf das Theater, „in frühern Zeiten der Sammelplatz der Hiesigen und Fremden“, seit der Revolution wenig oder gar nicht besucht sei. So geben die Zürcher, „zufolge der ehrenvollen Einladung des Hofes“ auf dem Hoftheater in Donaueschingen mehrere Opern. Trotzdem erntet ihr Direktor, K. G. Hehl, der, „würden Fleiß und unermüdliche Rührigkeit stets belohnt“, ein reicher Mann wäre (Chronik 1847, S. 212), ein Defizit. Und als er glaubt, dies aufholen zu können, indem er auf Beginn der neuen Spielzeit Basel und Zürich zugleich übernimmt, da muß er am 11. Oktober, als die 2. Gage fällig wäre, wegen des Krieges die Gesellschaft auflösen. Die Mitglieder, von denen die meisten schon während des Sommers ohne Engagement waren — einige waren von Lübeck, von Hamburg gekommen —, spielten dann auf eigene Rechnung. Als aber der Regisseur Carlschmidt auf den Gedanken kam, die erregte Zeit für ihre Kasse auszunützen, indem er ein von ihm geschriebenes Stück „Der Einzug der Eidgenossen in Luzern“ zur Aufführung bringen wollte, wurde das von der Basler Aristokratie verboten und ihm gedroht, man werde das Haus schließen, falls man die Aufführung erzwingen wolle. Dafür wird dann, als die Schweiz zur Ruhe gekommen und die Unruhe die Nachbarländer ergreift, Direktor Hehl, der zugleich mit Zürich auch Bern und Basel übernehmen will, vertröstet, er werde nun viele tüchtige Künstler haben können; man habe jetzt mehr Vertrauen zu einem schweizerischen Theaterunternehmen als zu einem deutschen (1848, Nr. 89).

Und da, wo der Geist eines Stückes mit dem Geist der Zeit zusammentraf, wie bei Laubes „Karlsschülern“, da erntete das Theater um so reichern Beifall. Man fühlt sich bei mancher

Wendung fast in unsere Zeit versetzt, wenn der Bericht in Nr. 40 des Jahrganges 1847 über die Zürcher Karlsschüler Aufführung schreibt: „Aber der Dichter wird uns gewiß selbst Recht geben, wenn wir sagen, das wahrhaft Bedeutende an dem Stücke ist die deutschnationale Seite, ist der Triumph des freien deutschen Geistes, auf welchem das Stück angelegt ist und welcher es würdig machen würde, daß einst die Nationalbühne eines freien Deutschlands mit dieser gelungenen Verherrlichung desjenigen eröffnet werde, den der neuerwachende deutsche Geist zu seinem Apostel sich erkoren hatte. Eben dies aber, was dem Stücke in Deutschland seinen Erfolg sicherte, mußte seinen Erfolg in der Schweiz erschweren, denn die Schweizer wollen ja keine Deutsche sein, wollen ja eine eigene Nation bilden, und gerade in der jetzigen Zeit schienen die Sympathien für Deutschland hier völlig erloschen. Hier zeigt es sich aber, daß die Jugend mit ihrem warmen, reinen Fühlen, daß die Wissenschaft mit ihrem offenen, starken Drange nach Wahrheit, die Lügen abzustreifen weiß, durch welche eine seltsame Beschränktheit die Geister zu verwirren und die unbestreitbarste Tatsache der Geschichte zu entstellen sucht. Die Jugend, vor allem die akademische Jugend, war es, welche, von deutscher Wissenschaft genährt, den Sieg des deutsch-nationalen Stückes im Zürcher Theater entschied; ein Zürcher Studierender war es, der in einem trefflichen Prologe die deutschnationale Sendung Schillers in glühenden Farben malte und dadurch die Bühne an diesem Abend vollends zur Arena machte, auf welcher der deutsche Geist sich Triumphe erfocht".

Vielleicht wäre es schon 6 Jahre früher zu einer ähnlichen Kundgebung in Bern gekommen, wenn nicht den Studenten, wie die Chronik (1841, Nr. 29) berichtet, von der Polizei verboten worden wäre, bei der Aufführung des „Bemoosten Hauptes" Beckers Deutschlandlied zu singen. Das unabhängige Publikum hätte das Lied zwar mit Beifall empfangen; allein es gebe auch eine andere Partei, die lieber die Marseillaise sänge, und da hätte man höhern Orts nicht gern am Tag vor der Abreise des französischen Gesandten eine deutsche Manifestation riskiert."

Nr. 53 meldet aus Basel, daß auch in dieser „nur für Handel und Gewerbe Sinn habenden Stadt, wo die Kunst eine sehr untergeordnete Rolle spielt und das Theater nicht

als Bildungsanstalt, höchstens nur als ein Ort, wo man sich ein paar Stunden amüsieren will, betrachtet wird", die „Karlsschüler" gerechten Beifall gefunden hätten, trotzdem der Direktor, der den Schiller spielte, sich eine so komische rote Nase angeklebt habe, daß sein Auftreten stets mit Gelächter begleitet gewesen sei.

Daß man in Zeiten, wo in der Politik der Liberalismus siegte, auch im Theater ein liberales Regiment wünschte, ist begreiflich. Das erfuhr in Zürich Direktor W. Henckel, ein Schüler Ifflands, gegen dessen „Pascha"-Regierung nicht nur seine Schauspieler, sondern auch der eigene Sohn sich erhoben, denn, heißt es 1846 in Nr. 86, „ein eiserner Wille ist allerdings zuträglich im Lampenreich, aber türkische Despotie will zumal im Lande der Freiheit nicht recht fruchten." Doch ergänzt Nr. 55 das Bild dahin, daß Henckel sich Feinde zugezogen habe „durch Hinwegräumung hier eingeschlichener Uebel."

Schließlich aber brachte diese Zeit der politischen Unruhen Zürich mittelbar seine zweite Ruhmeszeit, denn als politischer Flüchtling kam der, nach dem sie den Namen trägt, Richard Wagner, in das „Land der Freiheit".

7. Die Richard-Wagner-Zeit.

Für eine so gründlich durchforschte Zeit, eine so umfangreiche Literatur, wie die ist, in deren Mittelpunkt Richard Wagner steht, kann eine Quelle, wie die Theater-Chronik höchstens ein paar Einzelzüge beisteuern. Sie seien, schon um auch hier in dieser Studie keine Lücke entstehen zu lassen, angeführt. Da findet sich in Nr. 55/57 des Jahres 1852 eine ausführliche Schilderung der Dekorationen zum „Fliegenden Holländer", welcher, nach Nr. 82/84, viermal in einer Woche bei vollem Hause gegeben wurde. „Wir sahen" — der Anfang ist schon bei Ruegg zitiert — „zwei stolz aufgetakelte, mit Masten und Segeln verzierte große Schiffe, die Meeresfluten durchstreichen, nicht etwa wie gewöhnlich über die Bretter von einer Seite nach der andern gezogen werden, nein! practikabel! die Schiffe vollständig mit Mannschaft ausgerüstet (wenn ich nicht irre, 12 Menschen auf jedem Schiff) durch das Steuerruder mitten auf der Bühne vor unsern Augen umgedreht und mit ge-

spannten Segeln davonfahren. Wir sahen im letzten Akt des Holländers Schiff mit Mann und Maus vor unsern Augen mitten auf der Szene untergehen und den Holländer mit Senta im selben Augenblick in einer Glorie gen Himmel schweben. Wir sahen im zweiten Akt eine geschlossene, norwegische Stube, das reizendste Bild einer nordischen Spinnstube." „Doch," fügt er, wie um sich für diese breite Schilderung zu entschuldigen, hinzu „das sind nur die Verdienste des Malers und des Direktors und Regisseurs" — Löwe hatte den Maler und Maschinisten Ludwig Caeßmann eigens kommen lassen — „die Hauptsache ist und bleibt die großartige Composition des Meisters, der Text und Musik gleich charakteristisch und genial geschaffen habe."

Da bringt Nr. 14 des Jahrganges 1851 das amüsante Geschichtchen von der „Heiserkeit" der Rauch-Wernau; etwas, was im Theaterleben gewiß nichts Seltenes ist, aber hier einen besonder Reiz bekommt durch den Namen der in der Wagner-Literatur bekannten Zürcher Primadonna. „Jüngst hatten wir", heißt es da, „einen kleinen Theaterskandal. Bei der dritten Aufführung des „Robert der Teufel" weigerte sich Frau Rauch-Wernau, Unwohlsein vorschützend, die Prinzessin zu singen, war aber gleichzeitig für den folgenden Tag in einem Conzert schon angekündigt. Darob empörte sich der Direktor Kramer folgendermaßen, daß er der wiederspenstigen Sängerin einen colossal groben Brief schrieb, den diese Dame (oder vielmehr deren Mann, Hr. Wernau, der nicht engagirt ist und deshalb eine Plage für Directoren) in der Zürcher Zeitung abdrucken ließ, um das Mitleid des Publikums zu erregen. Es half ihr aber nichts, sie mußte singen. Auf ihr Begehr wurde annoncirt, wegen ihrer Unpäßlichkeit müsse der 4. Act wegbleiben. Da fing ein Toben und Pfeifen im Publikum an, dem nur das kräftige Einfallen des Orchesters steuerte. Und siehe da, Frau Rauch sang auch den 4. Act und bewies, daß sie durchaus nicht heiser war."

In dem Kampf um Wagners Musik schließen sich alle Berichte der Chronik den Wagnerfreunden- und Bewunderern an. Einmal (1858, Nr. 25/26) redet sie von den großen Meistern von Gluck bis Richard Wagner; sie vergleicht (Nr. 40/42) die erbitterten Kämpfe, Siege und Niederlagen Glucks mit dem

Streit, den Wagners noch „weit tiefer erfaßte...Kunstideen“ hervorgerufen.

Die durch Wagner geweckte Teilnahme für die Kunst befruchtete nach Nr. 19/21 des Jahrganges 1852 das ganze Kulturleben Zürichs. Dem Theater erblühte eine neue Glanzzeit, die an die Tage der Birch-Pfeiffer erinnerte. „Das Theater hat noch nie so sehr das Interesse des Publikums in Anspruch genommen als in diesem Winter. Es bildet nebst den Richard-Wagnerschen Konzerten den Mittelpunkt des Kunstlebens und Kunsttreibens. Mit Recht nennt man Zürich die an Kunstsinn und Intelligenz hervorragendste Stadt der Schweiz; denn nicht allein Theater, Concerte, Gesang und andere Kunstvereine blühen und gedeihen sichtlich, sondern sogar ein wissenschaftlicher Drang giebt sich im größern Publikum hier kund...“ — er meint und schildert nun die Rathausvorträge — „Wir haben in diesem Theaterwinter mehr Opern gehabt als früher in zwei bis drei Theater-Wintern zusammengenommen...“ Webers „Oberon“ habe sich als ein Füllhorn für den Direktor bewährt. „Er braucht nur Huons Zauberhorn ertönen zu lassen und es verwandelt sich für ihn ein in Füllhorn, aus welchem Schweizerfranken in seine Kasse quellen.“ Das Zürcher Publikum sei willig und theaterlustig, man müsse ihm nur etwas Gutes und Reichhaltiges bieten. Das sei seit 8 Jahren nicht der Fall gewesen und darum sei das Theater nur bei außergewöhnlichen Vorstellungen zahlreich besucht worden; jetzt vereinten seine Räume fast an jedem Theaterabend die schönste Gesellschaft.

Von dem Triumph, den die Zürcher Oper in Genf feierte, bringen Nr. 79/81 und 88/90 begeisterte Berichte. Seit 1842 habe man in Genf, das wohl 10 000 deutsche Einwohner zähle, keinen deutschen Ton mehr gehört. Statt der „vollen Töne aus einer deutschen kräftigen Brust“ genoß man nur „die spitzen Töne und die stets unisonierenden Chöre der französischen Sänger.“ So freue sich nun sowohl die französische wie die deutsche Bevölkerung des lang entbehrten Kunstgenusses. Ein Dampfschiff habe nun die ca. 50 Personen gebracht, denn alle Solopartien seien doppelt und die Chöre besonders stark besetzt; auch komme der vorzüglichste Teil des Zürcher Orchesters mit. Und nun machte die Zürcher Oper „das größte Glück, das je hier Theater-Vorstellungen

zuteil wurde.“ Trotz des überaus schönen Wetters, ungeachtet der großen Hitze, besuchen hauptsächlich die ersten Stände das Theater. Die Gesellschaft habe sich auch außer der Bühne die Achtung des ganzen Publikums gewonnen; der Direktor, ein in Zürich sehr geachteter und beliebter Mann, sowie die meisten ersten Mitglieder seien in vielen ersten Zirkeln geladen und wohl gelitten. Auch die Choristen seien geachtet, „da ihr Benehmen sich so vorteilhaft von dem ihrer französischen Kollegen unterscheidet.“ Das Publikum bejubelt vor allem die stark besetzten Chöre, besonders im „Nachtlager“ und im „Freischütz“, als seltenen, nur von den deutschen Operngesellschaften gehörten Genuß.“ Außer diesen beiden Opern gefielen vorab „Martha“, „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“; den Höhepunkt aber bildete der „Prophet“, der zum erstenmal in Genf gehört wurde, weil keine französische Operngesellschaft ihn aufführen konnte. Die Rauch-Wernau wird bezeichnet als eine der „schönsten weichen Stimmen, die man auf Bühnen hört,“ Herr Kron vom Mainzer Theater als „ein angenehmer lyrischer Tenor, wie man ihm auf deutschen Bühnen nicht oft, auf französischen gar nie begegnet.“ Sämtliche Journale, „die in ihrer Kritik vollständig unabhängig sind,“ sprächen sich lobend aus. „Die hiesigen Deutschen freuen sich ihrer Landsleute und sind auf deren Kunstleistungen stolz.“ Die Musik des hiesigen Militärs habe Direktor Löwe ein Ständchen gebracht und dabei den Krönungsmarsch aus dem „Propheten“ gespielt. Die Stadt habe Löwe angeboten, das Genfer Theater während des Winters zu übernehmen; er habe aber schon mit Zürich abgeschlossen. Ganz besonders festlich wurde der Abschied, bei welchem zudem Genf wohl zum erstenmal Wagnersche Musik hörte, denn „wie zu einem großartigen Feste versammelten sich die Einwohner Genfs am Strande, um der Abfahrt der Künstler beizuwohnen. Der Grand Quai, die Ile Rousseau, der Pont des Berghes waren gedrängt voll Menschen, alle Fenster der den Hafen begrenzenden Häuser waren voll der schönsten Damen, die den Scheidenden noch einen Genuß zuwinken wollten, ja sogar auf den Dächern waren Zuschauer. Das Dampfboot „L'Aigle“ war festlich beflaggt, es trug außer der Fahnen aller Kantone noch die große eidgenössische Fahne. Auch deutsche Fahnen wogten fröhlich und heiter unter den schönfarbigen Wimpeln

des geschmückten Schiffes. Eine halbe Stunde vor der Abfahrt donnerten die Schiffskanonen, und auf dem Hinterdeck des Schiffes begann das Orchester des Herrn Löwe eines seiner schönsten Musikstücke. So wechselten Chöre der schönsten männlichen Stimmen, denn auch alle Solisten sah man mit Notenblättern in der Hand, den freundlichen Genfern ihr Adieu zusingen, mit dem Spiel des Orchesters ab, und dazwischen das jauchzende Lebewohlrufen, das Händeklatschen des Publikums, das Fahnen- und Tücherwinken aus den Fenstern, das Hüteschwenken aus dem Volke und der rollende Donner der Feuerschlünde, der hier im Hafen zu einem tausendfachen Echo heranwächst... Der See in seiner schönsten Azurhelle, denn das prächtige Wetter begünstigte diese Feier, war mit kleinen Schiffchen aller Art besät, die sich an das Dampfschiff drängten, geschmückt mit Fahnen und gefüllt mit freundlichen Gesichtern, theils um dem Gesang zuzuhören, theils um Lebewohl zuzurufen. Als endlich das letzte Zeichen zur Abfahrt erscholl, begannen Chor und Orchester den Abfahrtschor aus Richard Wagners „Fliegendem Holländer", und das Beifalljauchzen des Publikums übertönte den Lärm der Kanonen, die Schiffs-Fahnen salutirten und Hüte- und Tücherschwenken erwiderten aus tausenden von Händen die Abschiedsgrüße und so fuhr das Schiff langsam und stolz wie ein Delphin umgeben von einer großen Anzahl kleiner Nachen zum Hafen hinaus... Die bedeutendsten politischen, artistischen und sozialen Notabilitäten unserer Stadt sah man auf dem Decke unseres Schiffes; unter andern den Präsidenten unserer Regierung, Herrn James Fazy... Viele machten die heitere Sängerfahrt mit, theils bis Rolle, Coppet oder gar bis Lausanne. Und trotz der wahrhaft tropischen Hitze erregen die Zürcher auch in Lausanne einen „großartigen Enthusiasmus"; auch von Morges, Vevey und den andern Uferstädten treffen zu jeder Vorstellung Besucher ein."

Der nächste Jahrgang bringt dann in Nr. 277/78 und 294/5 einen ausführlichen Bericht über „Richard Wagners Musikfest in Zürich"; gemeint sind die Mai-Konzerte, von denen noch 1865 Martin Perels in der Chronik (Nr. 19) als den großartigsten, die je in der Schweiz ausgeführt wurden, redet. 1854 hören wir aus den Mitteilungen der Chronik vom Tode des Direktors Löwe und wie Wagner — einer der Be-

Eduard Gerlach

richte (Nr. 22/24) muß von einem persönlichen Bekannten Wagners stammen — sich für dessen Witwe einsetzt, wie auf Wagners besondern Wunsch „Die Entführung aus dem Serail" wiederholt wird, wie die Proben zum „Tannhäuser" beginnen. Nr. 116 des Jahrganges 1855 erzählt, wie diese Aufführung vor einem brechend vollen Hause stattgefunden, Wagner mit Tusch empfangen worden, und ein Sturm des Beifalls ihm wie dem ganzen Personal gedankt habe. In Nr. 34/36 des Jahrganges 1857 wird dann bemerkt, seit Wagner nicht mehr in Zürich sei, sei es „bon ton", mit der Oper nicht zufrieden zu sein.

8. Die Nach-Wagner-Zeit.

Was die Chronik aus den rund zwei Jahrzehnten zwischen der Wagnerzeit und den Jahren, da ihr Erscheinen aufhört. mitzuteilen hat, ist von so verschiedener Art und verschiedenem Wert, daß es sich nicht mehr lohnt, es nach Jahren aufzureihen; so sollen nur ein paar Themen, die in der Theatergeschichte immer wiederkehren, wie Direktorentragik, Publikumsproblematik, Zusammenklang und Zusammenstoß zwischen Theater und Politik herausgegriffen werden.

a) Direktorenschicksale.

Da ist noch in der Wagnerzeit selber das traurige Ende Direktor Löwes. Ein Unfall während einer Theaterprobe, zweieinhalb Monate Krankenlager; kaum genesen, die Arbeit wieder aufnehmend, eine Erkältung und ein Lungenleiden, vier Monate Leitung des Theaters vom Krankenbett aus, Aufgeben der Gastspiele in Genf und Straßburg, Todesahnungen — eine Briefstelle, die solche ausdrückt, veröffentlichen Nr. 109/11 des Jahres 1853 nach seinem Tode unter dem Titel „Eine merkwürdige Ahnung" — schließlich in Baden Tod infolge einer ihm von unvorsichtiger Hand (es war die des Requisiteurs) nach dem Theater beigebrachten Schußwunde am rechten Arm; Leichenbegängnis in Zürich unter allgemeiner Anteilnahme der Bevölkerung; dann Uebernahme der Direktion durch die Witwe, plötzliche Auflösung der Gesellschaft, Streit sämtlicher Juristen, Gerede der ganzen Stadt, Enthüllungen über die Parteiungen im Personal, wie sie vor allem jener Artikel in Nr. 22/24 des Jahrganges 1854 darstellt, in dem es heißt: „aber man hört allerseits, und selbst Herr Kapell-

meister Wagner sagte es mir gestern abends — das Publikum fühle sich gedrängt zu einer Demonstration für die ins Unglück versetzte Gesellschaft."

Direktorenschicksal anderer Art zeigt sich in den Bemühungen Carl Scholls, der in seinem Künstler- und Erzieheridealismus Kanzel und Politik, seine wohlgeordneten Familienverhältnisse und gesellschaftliche Stellung an die Leitung des Theaters tauschte, um, wie er in einer Erklärung in der Theater-Chronik (1856, S. 99/101) sich ausdrückt, durch das Theater zum Volk zu sprechen und durch die Vermittlung der Kunst auf das Volk zu wirken. Er sucht darum Mitglieder, nicht nur mit künstlerischer Befähigung, sondern auch solidem Charakter, spricht dann an einem Sonntag zu ihnen und liest ihnen beherzigenswerte Worte Schillers und Ifflands vor. Er greift wider Willen und gegen seine bessere Ueberzeugung zu Kassenstücken. Wie in seinen Schriften vor allem „Das Theater in Zürich bei Eröffnung des dritten Jahrganges unter meiner Direktion" — die Chronik redet von einer Broschüre, welche über ihren nächsten Gegenstand hinaus eine Menge interessanter Notizen und Andeutungen enthalte —, so wirbt er auch durch seine Einsendungen in der Chronik — und deren Referenten unterstützen ihn darin — für eine Subventionierung des Theaters durch Kanton und Stadt. Und, wenigstens für die spätere Stadt, hat der Satz eines Referenten sich bestätigt: „Wir halten diese Maßregel" — Beschluß eines städtischen und kantonalen Zuschusses — „für nichts Geringes; denn wer den Schweizer Nationalcharakter kennt, und weiß, daß dieser selten etwas Angefangenes wieder aufgibt, darf erwarten, daß damit auch eine innere Fürsorge für das Theater beginnen wird". Der Referent schreibt es vor allem der Persönlichkeit Scholls zu, daß dieser Beschluß, an dessen Erreichung lange, aber vergeblich gearbeitet worden, zustandegekommen, wie denn überhaupt die Chronik Scholls „edle Liebe und Begeisterung für die Kunst, den echt ästhetischen Sinn, mit dem er das Wahre und Gediegene zu fördern suche," anerkennt und ihn in seinem Bestreben unterstützt. Als er Spohrs „Jessonda" bringt, spricht die Chronik die Hoffnung aus, Scholl möge aus dem „fast unerschöpflichen Hort der Nibelungen" noch andere Edelsteine zu Tage fördern, und als er Glucks „Iphigenie auf Tauris" vorbereitet, meint sie, „daß eine Iphigenie zur Matrone altern

mußte, bevor die Schweiz sie erblicken konnte, liege wohl in dem Ueberwiegen industrieller Interessen und in den Launen der Mode begründet. Sie nimmt für ihn Partei, als das Theaterkomitee die Subvention und die Zuschüsse der Privaten größtenteils für bauliche und andere Zwecke verwenden will. Doch konnte ihn all diese Anerkennung nicht vor dem Defizit bewahren, das ihn zwang, die Leitung des Theaters aufzugeben. Und auch als Dichter hatte er nur halben Erfolg. Als er am Ende der ersten Spielzeit ein eigenes Stück aufführen ließ, spendete man Beifall; aber er galt, wie die Chronik vielsagend bemerkt, wohl ebenso dem kunstsinnigen Direktor wie dem Dichter.

Auf die Gestalten anderer Direktoren fällt nur gelegentlich einmal ein Streiflicht. Den Kontraktbruch Grabowskis, dem von seiten des Prinzen Friedrich, wie der städtischen Behörden Düsseldorfs so schmeichelhafte Anerbietungen gemacht wurden, daß er dorthin ausriß (Chronik 1845, Nr. 100), findet die Chronik empörend (1846, Nr. 86). Von Walther heißt es (1854, S. 117), er habe die gute Eigenschaft, bemittelt zu sein, „denn Direktoren ohne pekuniäre Mittel können wir in der Schweiz am allerwenigsten brauchen". Als der ehemalige sächsische Offizier, Baron von Friederici, 1860 an die Spitze des Zürcher Bühnenvolkes tritt, meldet die Chronik militärisch (Nr. 64/66 und 151/53): in den bisher geschlagenen Schlachten der campagne théâtrale habe sich die Armee ihres wackern Führers würdig benommen; trotzdem mußte er später als Fallit das Schlachtfeld räumen. Auch ist er wohl irgendwie in den Satz eingeschlossen, den die Chronik 1864, Nr. 11, auf die Vorgänger des „humanen, umsichtigen, menschenfreundlichen" Feldtmann prägt (andere Quellen urteilen anders): „während in früheren Jahren die Herrschaft des Chaos sich mehr als einmal in Permanenz erklärt hatte und einzelne Versuche, den Interessen der Kunst mit dem Korporalsstock förderlich zu sein, selbstverständlich ohne die gewünschten Früchte geblieben sind."

b) Das Zürcher Publikum.

Ueber das Publikum erfahren wir aus der Chronik, daß das eigentliche Interesse für das Theater sich immer erst An-

fang Dezember einstelle (1853, Nr. 148/50). Im Oktober befand sich jeweilen „der erste Rang noch auf den Landgütern“ (1854, Nr. 127/9). Der Noblesse wird ein opernsüchtiger Geschmack, dem Logenpublikum nachgesagt, daß es im Schauspiel beifallarm sei (1858, Nr. 136/8). So sagt auch Gottfried Kinkel in seinem Bericht über die Macbeth-Aufführung, die er übrigens zum Teil besser findet als die in England, die Logen und Sperrsitze seien mäßig, Parterre und Galerie sehr besetzt gewesen; „man sieht, in welchen Ständen das Klassische seine besten Freunde hat.“ Die Stelle (1868, Nr. 21) ist, wie in den spätern Bänden der Chronik häufig, ein Zitat aus der „N. Z. Z.“, für die Kinkel damals den ganzen Shakespeare-Zyklus des Theaters besprach.

Trotzdem Nr. 13/15 des Jahrganges 1854 von der geringen Erregbarkeit des Schweizergemütes spricht, war das Zürcher Publikum mit Hervorrufen, Blumen und Versen recht freigebig. So erzählt Nr. 82/83 des Jahrganges 1852 von einem Sänger, der mit Blumen und Kränzen aus schönen Händen beworfen wird, und fügt dann hinzu: „Und von manchem schönen Busen löste sich, unvorbereitet, das schöne Sträußchen, um dem hervorgejubelten Künstler vor die Füße zu fallen.“ Einmal wurde einem Darsteller des Götz ein Lorbeerkranz sogar während der Szene überbracht, was allerdings die Chronik bei einem klassischen Stück, so sehr der Künstler die Auszeichnung verdient habe, für unangebracht hält. Gelegentlich gab es auch einmal eine Blumenspende eigener Art. Wenn etwa, wie 1851, die Studenten beim Benefiz eines Komikers ihn mit Buketts und Kränzen bewerfen — der Künstler preßte sie dann „mit affektierter Rührung an seinen Busen, um die Sängerinnen zu parodieren“ — und an einem der Kränze „hundert — Goldstücke? — nein — Biermarken“ befestigt sind. Und zu den Blumen gesellten sich die Verse, die etwa „unter Jubel vom Kronleuchter aus“ gespendet wurden. Ein jugendlicher Liebhaber, der sich als Hamlet einen vierzehnmaligen Hervorruf erspielte, — „in den Annalen des Zürcher Theaters etwas Unerhörtes“ —, mußte als Schiller (in den „Karlsschülern“) sogar halb entkleidet nochmals vor das Publikum treten. Sonst heißt es etwa (Nr. 2, 1844) „Das Publikum ist doch überall gleich, je toller, je besser“ oder, wenn die Komödie besser besucht wird, als das ernste

Schauspiel: „es ist überall so; ein herzliches Lachen tut in unserer Zeit wohler als die größte tragische Erschütterung“ (Nr. 85, 1850). Und wie trübe Zeiten und Verlangen nach Entspannung in der Komödie, gab es auch damals schon „obligate moderne Nervenzustände“ (Nr. 22/4, 1862, Zitat aus der „N. Z. Z.“); nur wünschte man sie damals auf der Bühne nicht zu sehen.

c) Gastspiele.

Die Darstellungen der schauspielerischen Leistungen sind in diesen spätern Bänden sehr viel spärlicher und inhaltlich karger als in den frühern, selbst wenn es sich um Gäste handelt. Es sind wieder nur Streiflichter, die anscheinend recht willkürlich bald auf den, bald auf jenen fallen. Sehr witzig ist etwa das Urteil über den Neger Ira-Aldrige. Nicht umsonst hat Reinhard Rüegg den Rezensenten, ohne allerdings anzugeben, wo die Rezension erschienen ist, bereits zitiert. „Der Mohr“, heißt es in 1857, S. 585/86, „hat seine Schuldigkeit getan. Er hat seine Frau umgebracht bei vollem Haus und atemloser Stille. Ueber die psychologische Auffassung des Othello durch Aldrige lauten die Urteile verschieden. Der eine sagt: Das ist mein Mohr — der andere: Das ist nicht mein Mohr, — einigen Philistern soll er sogar nicht schwarz genug sein. Wenn wir auch nicht unbedingt sagen wollen: Das ist unser Mohr oder das ist Shakespeares Mohr, so müssen wir doch mit aller Welt die Genialität oder wenigstens die große Virtuosität der Darstellung bewundern. Da ist alles durchdacht, alles berechnet; da ist, was man kaum erwarten sollte, keine Spur von Naturalismus, wenn auch entschiedenes Streben nach Realismus, alles planvoll, alles Kunst — zuweilen nur noch eines Haares Breite zwischen Kunst und Affektation, im Kontraste bis an die Grenze des Erlaubten getrieben, schneidend, schreckend. Die stumme Aktion vortrefflich, ein gewisses unheimliches Kolorit musterhaft. Immer so etwas von einem braven, edlen, verliebten Tiger, der mit einem Bologneser-Hündchen spielt; der auf Samtpfoten schleicht, aber die Krallen offen läßt, mit denen er sich und andere zerfleischen wird. Kein Spiel an die „Gründlinge im Parterre“ hin, was sich mehrere Schauspieler merken können. Beifall und Ehre ge-

hörten Aldrige allein, ihm allein, und mit Recht. Ach! wenn der Herr Mohr nur etwas abfärben wollte auf die Mitglieder unserer Bühne!"

Mit einem etwas verdächtigen, aber bei dem Weltruhm der Sängerin nicht ohne weiteres anzutastenden Superlativ meldet die Chronik (1854, S. 608) über das Gastspiel der Zerr: „Seit Zürich steht, ist hier keine Gesangskünstlerin so mit Beifall überschüttet, so gefeiert, so geehrt worden wie Frl. Anna Zerr." Mit hochgeschraubten, aber nur sehr kurzen Lobsprüchen müssen sich etwa Frau v. Marra und Carl Devrient begnügen; auch jene Hedwig Raabe, auf die Nr. 21 des Jahrganges 1871 einen wahren Hymnus anstimmt; in Petersburg, wo ihre Künstlerwiege gestanden, habe sie bei allen Nationalitäten eine Popularität, wie früher niemand, auch nicht von der Oper und vom Ballett; die russische Aristokratie, die sonst nur der italienischen Oper, dem Ballett und dem französischen Theater ihre Beachtung zuwende, sei nun der ständige Gast des deutschen Theaters; selbst für die russischen Droschkenkutscher würde ihr Auftreten die Losung, sich zu Tausenden in der Zuversicht auf reichen Verdienst beim Theater aufzustellen. Etwas mehr erfahren wir aus der Chronik von der Darstellungsart der Pauline Ulrich; auch wird hier geurteilt — wir stehen im Jahre 1871 — Unzufriedenheit sei der Hauptzug im Charakter der Gegenwart, die Ulrich zeige jedoch auch dem nüchternsten Skeptiker den Drang zur Höhe, zum Vollkommenen. Ob wir mehr vom 1. Gastspiel Possarts, vom Gastspiel Dörings erführen, auch wenn nicht gerade diese ersten 15 Nummern des Jahrganges 1870 fehlten, ist darum sehr fraglich.

Hervorzuheben ist vor allem das Gastspiel der Fanny Janauschek im Frühjahr 1861, weil wir hier durch die Chronik das Urteil Fr. Th. Vischers bekommen. Nachdem sie ihr Gastspiel als „Medea" begonnen, — das Theater war nach der Chronik so gefüllt, „daß, wie man sagt, kein Apfel zur Erde konnte", forderte andern Tags schon „eine Anzahl von Professoren, an deren Spitze der berühmte Aesthetiker Prof. Vischer, sie dringend auf, die „Iphigenie" zu spielen; dabei erklärte Vischer „ganz frei und offen", er habe die Sofie Schröder vor 30 Jahren am Hofburgtheater als Medea gesehen, allein er stelle Frl. Janauschek mit ihr auf eine Stufe; seit

langen Jahren schon habe er sich darnach gesehnt, eine wirklich antike Gestalt auf der Bühne zu sehen; jetzt endlich sähe er seinen Wunsch erfüllt. Und der Referent fügt hinzu: „Die Aeußerung eines solchen Mannes ist noch mehr wert als alle Huldigungen der Menge und alle kritischen Abhandlungen". Nicht zuletzt wohl um dieses Urteils willen, war denn auch der Beifall der Zürcher ein noch nie dagewesener, das Haus jeden Abend überfüllt; bei einzelnen Vorstellungen hätten sich die Leute förmlich um die Billette geschlagen. Den ganzen Tag kamen, wie die Direktion dem Referenten mitteilte, Telegramme aus Bern, Solothurn, Aarau. Man könne sagen, „Frl. Janauschek mache durch ihre grandiosen dramatischen Leistungen die ganze Schweiz rebellisch." Die ersten Familien Zürichs hätten Feste veranstaltet, deren Heldin Frl. Janauschek gewesen.

d) Martin Perels Bericht über Zürich und sein Theater.

Nicht, weil er in eine Reihe treten könnte mit Vischer, wohl aber als ein Referent besonderer Art erscheint Martin Perels, der Mitbegründer und langjährige Herausgeber der „Deutschen Schaubühne" mit seinen durch mehrere Nummern des Jahrganges 1865 sich hinziehenden Wander- und Kulturbildern „Von der Reise, bunte Skizzen und Silhouetten", deren Abschnitte IX. und X. von der Schweiz und besonders von Zürich berichten. Ein Bericht übrigens, der nicht nur den Theaterhistoriker, sondern den Historiker überhaupt angeht. Redet er doch auch vom Historienmaler Wislicenus, Semper, Herwegh und Rüstow, vom Grafen Plater und andern polnischen Flüchtlingen; von der großartigen Maschinenfabrik Escher, Wyß & Co., welche sich fast eine Viertelmeile längs den Ufern erstreckt" und in der viele Polen beschäftigt seien; von den Hotels und Gasthöfen Zürichs, das zu den billigeren Städten der Schweiz gehöre, dem glänzenden Café Saffran und seiner schönen Besitzerin — er selber logiert in der „Sonne" des Herrn Brändly, die er sehr empfiehlt —; von den Duellen und nächtlichen Prügeleien der Studenten — am Tage seiner Ankunft wurde Stud. Salis aus Chur, ein Nachkomme des Dichters Salis, begraben — der 19jährige Stud. Giesker hatte

ihm den Garaus gemacht"; von dem Grabe Huttens auf der Ufenau, vor dem er niederkniet und ein leises inbrünstiges Gebet stammelt. Was ihn zu einem seltenen Gewährsmann in den Dingen des Theaters macht, ist nicht nur sein Beruf als einstiger Schauspieler und nunmehriger Theaterschriftsteller, sondern auch, daß er von seiner Reise her einen durch Vergleich mit andern Bühnen geschärften Maßstab mitbringt. Hat er doch auf dieser folgende Städte berührt und deren Theater besucht: Mainz, Frankfurt a. M., Hanau, Nürnberg, Kassel, Braunschweig, Oldenburg, Berlin, Dresden, Meiningen, Brünn, Wien. Auch erhöht den Wert seines Urteils die Mitteilung, daß ihm in Zürich von seiten hochansehnlicher Persönlichkeiten, deren Urteile er zum Teil wohl wiedergibt, eine sehr liebenswürdige, herzliche Aufnahme zuteil wurde. Sie mag mitbewirkt worden sein durch die Tatsache, daß Perels aus einer angesehenen Patrizierfamilie Danzigs stammte, gegen deren Willen er einst zur Bühne gegangen, auf deren Wunsch er zum Buchhandel und Schriftstellertum zurückgekehrt. Er quittiert diesen Empfang, indem er die Noblesse der Mitglieder des Aktienkomitees rühmt. Er nennt die Zürcher Bühne die bestsituierte der Schweiz. Den Gagenetat von monatlich 2200 Fr. findet er zu hoch; vom Direktor — es ist Fichtelberger — sagt er, er hege, wie es scheine, für die Cassa allzu übertriebene und ängstliche Rücksichten. Von den damaligen Mitgliedern stellt er uns mit besondern, teils guten, teils schlechten Noten, vor: Frl. Lehmann, die sehr beliebte, leider auch etwas sehr beleibte erste Sängerin; sie habe die Frau Flut mit ausgezeichnetem Erfolg gesungen und auch ihr Spiel sei vortrefflich gewesen, den Bassisten Roth, der ein tüchtiger Sänger, als Falstaff ganz exzellent, Herrn Pegelow, einen sehr gewandten und gebildeten Mann, der auch als Ballettmeister fungiere, den Charakterspieler und Intriganten Otter: einen noch jungen Mann, dessen Leistungen sehr gelobt würden und der ein sehr schönes Organ besitze, Frl. V. Talmar, die sich durch ihre schöne Erscheinung und undeutliche Aussprache auszeichne, die Soubrette Schönchen, die viel Temperament und Verve habe, ohne dabei die Grenzen des Anstandes zu überschreiten, Herrn Tetzlaff: einen jungen strebsamen Mann, der viel Eifer und Fleiß zeigt, in Chargen- und Charakterrollen höchst Gelungenes leistet, dem sein Talent

für die Maske und die äußerliche Behandlung des Kostüms sehr zu statten kommt, und der von seinem Aufenthalt in Paris so profitiert habe, daß er gegenwärtig zu den vorzüglichsten Uebersetzern und Bearbeitern französischer Komödien und Lustspiele gehöre; es ist der spätere Oberregisseur am Hoftheater in Dresden, an den Hofopern in Wien und Berlin. Dagegen lasse der Tenor von Flemming viel zu wünschen übrig; früher Offizier, sei er überaus steif und unbeholfen. Und an der Aufführung des „Oberon", die Perels am 13. (!) März sah, hat er nur zweierlei zu loben: das Orchester, das die Ouvertüre vortrefflich spielte, reichen und wohlverdienten Beifall erntete, und die Dekorationen, die ein junger Schweizer Maler, Alexander Gelzer aus Schaffhausen, nach denen des Münchner Hoftheaters erstellt habe und die in der Tat Anerkennung verdienten; besonders, wenn man bedenke, daß sie von einem Anfänger ausgeführt worden, dem man leider nicht genügend Zeit gegönnt habe, sein schwieriges Werk zu vollenden. Die Aufführung dagegen sei, da sie nicht gehörig vorbereitet gewesen, total mißlungen. „Den Oberon gab ein dicker, vierschrötiger Chorist, geeignet, falls es sich darum handelt, eine Parodie auf das Werk aufzuführen. So etwas Schauderhaftes haben wir sobald nicht gesehen! Und wie der dicke Oberon, im Wolkenwagen verschwindend, den Geistern und Genien, den leicht geschürzten Sylphen des Ballettkorps mit Palmen zufächelt, es war — köstlich! Zum Kranklachen...! Die Stimme des Heldentenors Horn ist für die Parthie des edlen Hüon durchaus unzulänglich, die große Arie wurde geschrien..." Frl. Schönchen — Fatime — war offenbar nicht gut disponiert, das Kostüm war schlecht gewählt. Frl. Norden — Rezia — errang nach der Arie „Ozean, du Ungeheuer" Beifall, doch bewies sie zu wenig dramatisches Herausgehen, der lyrische Vortrag ist hier nicht am Orte. Dem ehrbaren Knappen Scherasmin fehlte die Komik, Frau v. Nebell tat dafür des Guten, d. h. des Outrierens, zu viel; Frl. Seeborn als Roschana vollkommen ungenügend; solch hohles Pathos, solch geschraubte Deklamation müssen unbedingt verworfen werden." Doch spricht es für das Zürcher Publikum, wenn Perels berichtet: „Die Schreier und Claqueure auf der Galerie wurden erbarmungslos zur Ruhe gewiesen. Harter Kampf zwischen den beiden Oppositionsparteien im Publikum; die

Zischer behielten die Oberhand und der gebildete Theil des Auditoriums verdammte einstimmig das gänzlich ungerechtfertigte „Loslegen“ des kühnen Hüon, der gewiß unter der Schminke errötend, abziehen mußte.“

Auch von dem Vaudeville-Theater auf der „Platte“ berichtet Perels. Es werde dort nur im Zürcher Dialekt gespielt; „für den Fremden also ziemlich unverständlich.“ Die beliebteste Actrice sei Kätchen Schlumpf. Zu ihrem Benefiz gab sie die „Braut aus dem Wehntal“, ein „Lokalstück, das manchen guten Einfall enthält.“ Die Einladung dazu lautete:

Hät das schöne Kätherli Freud eu g'macht,
Händ er mängsmal tüchtig g'lacht,
So lach au ich und freu mi gwüß,
Wenn ihr chönnmed i mis Benüfüß!“

Perels erzählt uns aber auch von einem jener Abende, da zum Drama auf der Bühne das Drama der politischen Gegenwart trat.

Man spielte den „Tell“, von dem in so mancher erregten Zeit eine packende Wirkung ausgegangen ist. Es war in den Tagen des Neuenburgerhandels; vielleicht war es die Aufführung, der Dufour beiwohnte. Friederike Bognar, die spätere Liebhaberin des Burgtheaters, von Laube entdeckt, von Grillparzer hoch gerühmt, die in Zürich ihre Künstlerlaufbahn eröffnete, spielte die Hedwig. Die Fahne mit dem Schweizerkreuz in der Rechten, — so muß es wohl heißen, und nicht, wie Perels schreibt: „die Schweizer Tricolore und das Züricher Kreuz ruhten in der Rechten der begeisterten Jungfrau“ — sang sie die Nationalhymne, in die nun das ganze Publikum einstimmte. „Die energische Haltung der kleinen Schweiz“ — so gibt Perels die Stimmung jener Tage wider — „imponierte dermaßen, daß man zu guter Letzt klein beigab. Das brave preußische Volk sympathisierte mit den Schweizern; Neuchatel galt als entlegener Posten, ja aus Königsberg und Breslau gingen Glückwunschadressen an die Eidgenossenschaft ab. „Laßt nur die Feinde kommen! riefen die Schweizer, wir werfen über sie unsere Berge und Lawinen, seht nur Morgarten, Sempach, St. Jakob an, da bleichen die Gebeine der übermächtigen Gegner.“

e) Theater und Politik.

Ein solches Zusammenspiel von Theater und Politik hatte es seit dem Skandal Gerstel und den Tagen des Sonderbundskrieges schon gelegentlich gegeben. So kam es zu einem kleinen Tumult im Jahre 1853 bei der Aufführung von R. Genées Lustspiel „Lavater oder ein seltsamer Richter". Ein Teil der Familie, erzählt die Chronik (Nr. 4/6) hätte den nachgesuchten Consens gegeben, ein anderer habe sich „mit wahrem Zeloteneifer" dagegen gewehrt, „unter dem Vorwand, man wolle Lavater lächerlich machen, und zwar an einem Sonntag." Die Aufführung sei daher auf den Montag verlegt worden; das Stück habe aber nur Rührendes von Lavater gebracht, so daß der Beifall nicht enden wollte. „Zürich jubelte seinem großen Mann entgegen." Da ertönt ein Pfiff. Wie ein Mann erhebt sich das Publikum. Stimmen rufen: „Use, use mit dem Pfifer!" Man macht Miene, Lynchjustiz zu üben. Darauf verstummt die Opposition, und das Stück wird mit anhaltendem Beifall und Hervorrufen zu Ende gespielt. Die Direktion aber verzichtet, um neuen Streit zu vermeiden, freiwillig auf weitere Aufführungen.

Ein Jahr darauf bringt die Chronik (Nr. 88/89) die Meldung, über dem Streit der Juristen und Schauspieler wegen der Auflösung der Truppe durch die Witwe Löwe sei in Zürich die orientalische Frage ganz und gar in den Hintergrund getreten, und auf denselben Krieg in der Krim spielt die dritte Strophe des Lobliedes auf die Sängerin Anna Zerr nach der Vorstellung von Donizettis „Lucia von Lammermoor" an:

„Im Osten wird ein Völkerkampf gerungen,
Wer siegen wird, steht noch dahin;
Du hast Lucias Liebeskampf gesungen
Und, wenn auch sterbend, warst du Siegerin."

Freilich, wenn gerade dieser Künstlerin gegenüber von Völkerkampf, Liebe und Sieg gesprochen wird, so liegt etwas von tragischer Ironie darüber, verlor doch diese „schwäbische Nachtigall", diese „Rachel der Oper", wie sie während ihrer Wiener Triumphzeit gefeiert wurde, ihr Wiener Engagement, ihren Titel als Kammersängerin, ja die Erlaubnis, an einer österreichischen Bühne aufzutreten, weil sie in London ihre Mitwirkung bei einem Konzerte zugesagt hatte, das zugunsten

ungarischer Flüchtlinge, der Parteigänger Kossuths, gegeben wurde; „eingetretener Krankheit“ wegen sang sie dann allerdings doch nicht.

Zuletzt heißt es 1871 (S. 181/82) anläßlich des Gastspiels der Pauline Ulrich, die Buketts und Lorbeerkränze, die dieser Künstlerin gespendet wurden, seien ein Gegenbeweis dafür, daß es in Zürich mit dem Deutschenhaß nicht so schlimm stehe.

In diese Siebziger Nummern spielt der Siebziger Krieg auch in dem Sinn hinein, als schon Nr. 31 des Jahres 1870 mitteilt, infolge des Krieges, des Schlusses vieler Theater, des ungewissen Aufenthaltes vieler Künstler, sowie der Verkehrshemmungen sehe sich der Verlag genötigt, von jetzt ab bis zum Friedensschluß nur noch eine Nummer auszugeben.

Als dann aber der Friedensschluß gekommen, trifft die Chronik neues Unheil: am 6. September 1871 stirbt der bisherige Redaktor und Verleger, Viktor Moritz Kölbel. An seiner Stelle zeichnet nun bis zu Nr. 37 des Jahrganges 1872 Rudolf Egmont Kölbel, von da an Alex. Th. George Kölbel, und dieser erläßt in Nr. 2 des Jahres 1873 die Erklärung, die vor wenigen Tagen erschienene „Deutsche Allgemeine Theater-Chronik“ unter der Redaktion des Herrn Rud. Egm. Kölbel, welche der seit 42 Jahren bestehenden „Allgemeinen Theater-Chronik“ in Form und Ausstattung möglichst nachgedruckt sei, sei mit dieser nicht identisch. Herr Rud. Egm. Kölbel sei am 1. September 1872 seiner Tätigkeit enthoben worden und stehe seit dieser Zeit in keiner Verbindung mehr mit ihm. Er führe die Zeitung im Interesse der hinterlassenen Familie, bzw. der Witwe Pauline Kölbel weiter. Diese Erklärung legt die Vermutung nahe, daß Nr. 20 dieses Jahrgangs, datiert vom 1. Juli, die letzte unseres Zürcher Exemplars, überhaupt die letzte Nummer ist. Jedenfalls ist das Versiegen dieser Quelle für die Theatergeschichte Zürichs kein großer Verlust, nachdem sie während dieser letzten Jahre nur noch so spärlich und trübe geflossen.

Daß wir aber aus ihrem frühern Plaudern allerlei zu erlauschen vermögen, haben vielleicht diese Zeilen doch gezeigt. Vielleicht aber zeigen sie noch etwas mehr; vielleicht läßt diese lockere Bilderfolge aus den ersten vier Jahrzehnten ahnen, welch vielgestaltige Arbeit, welch reiches Leben hundert Jahre Theatergeschichte bedeuten.