Programmgestaltung

Will man verstehen, welche äußeren Bedingungen Woltersdorffs Repertoireentscheidungen beeinflussten, so sind, bevor man sich der Frage nach der persönlichen Note des Theaterdirektors zuwendet, zwei Aspekte zu beachten: die bisherige Tradition des Königsberger Stadttheaters und überregionale aktuelle Entwicklungen.

Zunächst ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, welche Verhältnisse Woltersdorff hinsichtlich der Programmauswahl vorfand, als er das Stadttheater übernahm. Fischer schreibt 1932 in seiner *Königsberger Hartungschen Dramaturgie*:

> In den dreißiger und vierziger Jahren halten sich Oper und Schauspiel ungefähr die Wage. Die zeitgenössische Produktion, vor allem auf dem Gebiet des Lustspiels und bürgerlichen Rührstücks, wird mehr und mehr berücksichtigt. Das Starunwesen aber verleitet das Publikum zu immer ausschließlicherer Beschäftigung mit der „Leistung" des jeweiligen Gastes (Fischer 23).

Diese Tradition hat Woltersdorff erst einmal weitgehend übernommen; sie wurde allerdings von einer Entwicklung überlagert, die ihre Wurzeln nicht in Königsberg hatte: In den ersten Jahren seiner Direktion wurde immer deutlicher, dass das Schauspiel an den deutschsprachigen Bühnen, also auch in Königsberg, in einer Krise steckte und auf Kosten der Oper zurückgedrängt wurde. Woltersdorff äußerte sich dazu am 5. Dezember 1851 in der *Hartungschen Zeitung*:

> Die Oper ist das Schooßkind unseres deutschen Theaterpublikums. Wenn das recitirende Schauspiel sich nicht tüchtig zusammennimmt, wird sie es immer mehr unterdrücken oder doch in den Schatten stellen. Das Interesse für sie findet einen großen Anhalt an dem Gepränge, mit dem sie sich umgiebt, und ganz besonders an der großen Zahl von Dilettanten, welche in geselligen Cirkeln wieder mehr oder weniger uns ihr die nöthige Nahrung schöpfen. Wie sehr sie das Terrain bereits occupirt hat, kann am deutlichsten aus dem Vorschlage hervorgehen, den eine Notabilität des deutschen Theaters erst kürzlich in vollem Ernste mehreren Privatdirektoren im Interesse ihrer Kasse den Vorschlag machte, mit Beiseitelassen des recitirenden Schauspiels ihre Vorstellungen nur zwischen großer Oper, komischer Oper, Posse und Ballet zu theilen (Fischer 155).

Schon am 25. November hatte er im gleichen Zusammenhang in der *Hartungschen* geschrieben:

> Dabei sollten aber alle Bühnenvorstände in der jetzigen Zeit aus älteren, allgemein akkreditirten Stücken den Kern des Repertoires bilden und durch die sorgfältigste Aufführung den Sinn des Publikums für gediegenes rezitirendes Schauspiel zu kräftigen suchen. Ich habe die feste Ueberzeugung, daß wenn dieses mit Geschick geschieht, und nicht einseitig, […] sich der Kreis der Zuhörer im rezitirenden Schauspiel bald wieder erweitern wird (Fischer 155).

Auf diese Äußerungen erwiderte Louis Köhler am 30. Dezember 1851:

> Unsere Theater-Direktion hat in einigen Feuilletonartikeln ihre Ansichten über die heutigen Kunstverhältnisse ausgesprochen, und die daß nach zu fassenden Grundsätze bei der Leitung des gesammten Bühnenwesens kund gethan. Was die jetzigen Kunstzustände betrifft, sind dieselben insofern unbefriedigend zu nennen, als unsere Zeit überhaupt vorwiegend eine suchende, umgestaltende ist, die experimentirt, statt Fertiges und bestimmt Gewolltes zu liefern. Es gilt nun einerseits, unserer Zeit eine möglichst bestimmte Richtung zu geben, und dadurch eine bessere Zukunft herbeiführen zu helfen; andererseits aber, die Unfertigkeit der Gegenwart in geeigneter Weise zu ergänzen. Die leitenden Grundsätze zielen demnach darauf hin, unter dem Neuen dasjenige, welches die meiste Lebenskraft enthält, öffentlich aufzuführen, und nebenher die besten ältern Werke zu bringen, theils weil deren Vortrefflichkeit an und für sich ihnen ein Recht giebt, fortzuleben, theils auch, weil das bestimmte Gepräge solcher Werke, welche aus einer Zeit stammen, in der man wußte und konnte, was man wollte, eine Art Befriedigung zu gewähren, wie sie die neusten Werke nur ausnahms- und bedingungsweise zulassen. Daß solche Prinzipien gut, ja die einzig richtigen sind, braucht kaum noch ausgesprochen zu werden; und wenn unsere Direktion getreu an ihnen hält, haben wir uns Glück zu wünschen. Bisher hat sich die Letztere große Anerkennung verdient, besonders war sie freigebig mit älteren Werken, unter denen der größte Reformator auf dein Gebiete der Oper, Gluck, freilich noch fehlt. Der Grundsatz in Anwendung auf neue Werke wird aber erst dadurch entschieden ausgeführt erscheinen, daß man uns eine der Opern

> „Tannhäuser" oder „Lohengrin" von Richard Wagner vorführt, denn dieser ist es gerade, der das Panier der Zukunft trägt, und berufen scheint, der Gegenwart eine bestimmte Richtung zu geben. Daß überhaupt wenigstens doppelt so viel neue Werke als alte aufgeführt werden müssen, wenn das ganze Institut nicht „reaktionair" werden soll, ist gewiß auch die Ansicht unserer tüchtigen Direktion (Fischer 155f.).

Bei allen anerkennenden Worten Köhlers für Woltersdorff (die Meinung änderte sich, wie wir schon wissen, in den nächsten Jahren grundlegend) treten zwei Forderungen zutage, die den Kern der künftigen Auseinandersetzungen erkennen lassen: Der Appell Köhlers nach einer *bestimmten Richtung*, also nach programmatischer Profilierung des Theaters und nach der Aufführung von Opern Wagners gehen zwar auf das Anliegen Woltersdorffs, wie das *recitirende Schauspiel* wieder größere Bedeutung erlangen könne, nicht ein, lassen aber erkennen, dass Köhler *dramaturgisch* dachte, schon bevor Wagner den Schritt von der Oper zum Musikdrama vollzogen hatte. Diese dramaturgisch-strategische Sicht – von Köhler zu rigoros vertreten und an einer Provinzbühne in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht umsetzbar (man denke nur daran, wie spät die Theater der Kulturmetropolen Berlin und Wien sich mit Wagner anfreunden konnten) – ging Woltersdorff ab. Deshalb konnte das Verhältnis Woltersdorffs zum bedeutendsten Königsberger Musikkritiker seines Jahrhunderts kein glückliches sein.

Die Motive, die Woltersdorff bei der Auswahl seiner Programme bestimmten, sind bereits mehrfach angesprochen worden: Der vermeintliche Erfolg beim Publikum spielte immer eine Rolle, hatte im Zweifelsfall auch Vorrang vor künstlerischen Erwägungen. Das heißt nun keineswegs, dass minderwertige Stücke den Spielplan beherrschten; der bot vielmehr eine bunte Mischung und zeigte das damals auf Provinzbühnen übliche Bild: ein Kern bewährter, teilweise noch dem festen Bestand unserer heutigen Bühnen angehörender Opern und Schauspiele, daneben eine Menge Schund, der nach wenigen Aufführungen endgültig der Vergessenheit anheimfiel.

Das Königsberger Stadttheater war im 19. Jahrhundert und blieb bis nach dem 1. Weltkrieg ein Mehrspartentheater; es bestand aus Sprechtheater, Musiktheater und Ballett. Heute erwartet man von einem Sprechtheater, dass es Tragödien, Komödien und Schauspiele und vom einem Musiktheater, dass es Opern, Operetten und Musicals anbietet. In der Mitte des 19. Jahrhunderts gab es noch nicht alle dieser Kunstformen, dafür teilweise andere. Die Verwaltung des Stadttheaters gab beispielweise für die Spielzeit 1847/48 an, dass Opern (teilweise mit Tanz), Dramen, Schauspiele, Possen, Vaudevilles, Genrebilder, Ballette aufgeführt wurden und dass weiter Vorstellungen mit Volkshymnen, Festouvertüren, Reden, Symphonie-Oden, Konzerten, musikalisch-dramatischen Heldengemälden und lebenden Bildern stattgefunden hätten.[1] Aus einer Kritik Louis Köhlers wissen wir zudem, dass 1852 „eben jetzt Equilibristen, Zauberer u.s.w. ihr Wesen treiben".[2]

Um nicht der Versuchung zu erliegen, Woltersdorffs Programme durch lange ermüdende Aufzählungen vorzustellen, was bei der Fülle an Informationen den Blick auf Wesentliches eher verstellen würde, greife ich hier vier Gesichtspunkte heraus, unter denen ich das Thema beleuchte:

- Programmgestaltung *einer* ausgesuchten Spielzeit
- Allgemeine Charakterisierung der Programmauswahl im Längsvergleich
- Das Woltersdorffsche „Alleinstellungsmerkmal": Marktlücken
- Wagner

Die Spielzeit 1847/48: Repertoire und Gastspiele

Das Stadttheater Königsberg hat in den Woltersdorffschen Jahren, über die uns derzeit Informationen zugänglich sind, nämlich in den Spielzeiten 1845/46 bis 1872/73 eine schier unglaubliche Zahl von Veranstaltungen angeboten, mehr als 8.000. Dabei wurden mehr als 15.000 Stücke aufgeführt, pro Saison mehr als 500.[3]

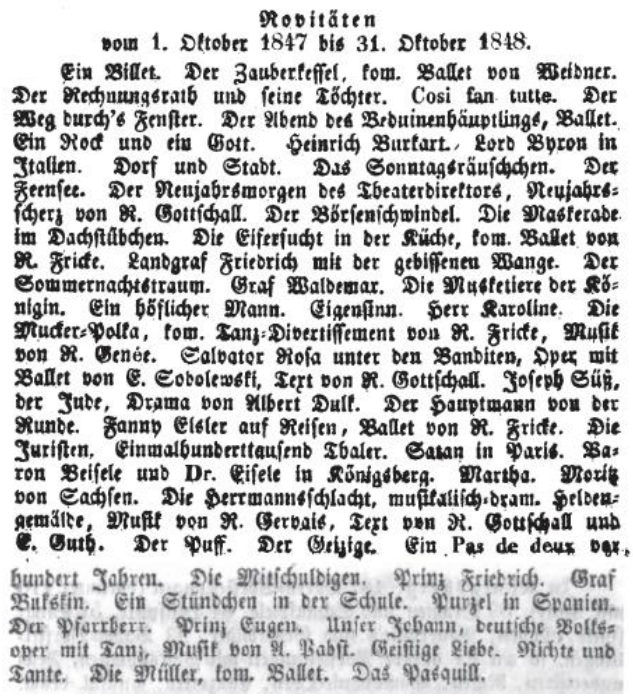
---

[1] AFS 13.1849.172

[2] NZfM 36.1852.076

[3] Diese Zahlen sind nur dadurch zu erklären, dass das Theater Teilensembles bildete und zeitweise in Königsberg an zwei Spielstätten auftrat (Hauptbühne und Saaltheater, ab 1862 auch Wilhelm-Theater) sowie in verschiede-

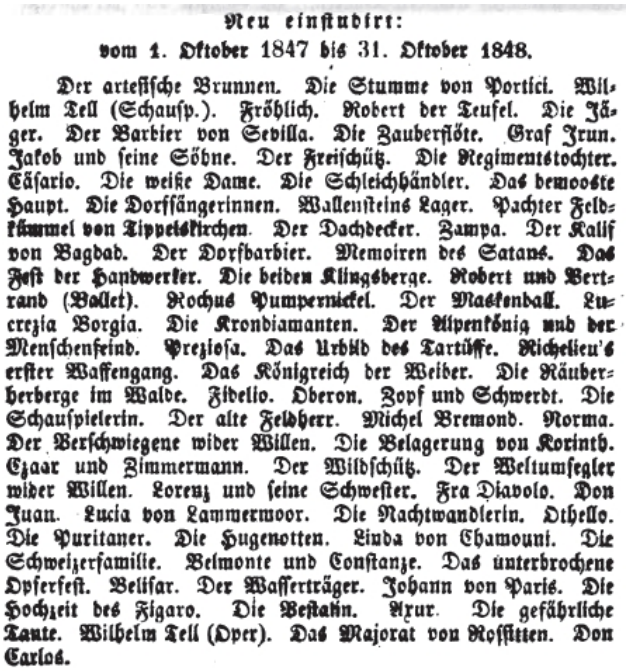
Noch mehr verblüfft allerdings die Zahl der verschiedenen Werke, die auf die Bühne kamen. Für die Spielzeit 1847/48 waren dies an Novitäten bzw. Wiederaufnahmen (Neueinstudierungen) in der Reihenfolge der ersten Aufführung in dieser Spielzeit:



Novitäten
vom 1. Oktober 1847 bis 31. Oktober 1848.

Ein Billet. Der Zauberkessel, kom. Ballet von Weidner. Der Rechnungsrath und seine Töchter. Cosi fan tutte. Der Weg durch's Fenster. Der Abend des Beduinenhäuptlings, Ballet. Ein Rock und ein Gott. Heinrich Burkart. Lord Byron in Italien. Dorf und Stadt. Das Sonntagsräuschchen. Der Feensee. Der Neujahrsmorgen des Theaterdirektors, Neujahrsscherz von R. Gottschall. Der Börsenschwindel. Die Maskerade im Dachstübchen. Die Eifersucht in der Küche, kom. Ballet von R. Fricke. Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange. Der Sommernachtstraum. Graf Waldemar. Die Musketiere der Königin. Ein höflicher Mann. Eigensinn. Herr Karoline. Die Mucker-Polka, kom. Tanz-Divertissement von R. Fricke, Musik von R. Genée. Salvator Rosa unter den Banditen, Oper mit Ballet von E. Sobolewski, Text von R. Gottschall. Joseph Süß, der Jude, Drama von Albert Dulk. Der Hauptmann von der Runde. Fanny Elsler auf Reisen, Ballet von R. Fricke. Die Juristen. Einmalhunderttausend Thaler. Satan in Paris. Baron Beisele und Dr. Eisele in Königsberg. Martha. Moritz von Sachsen. Die Herrmannsschlacht, musikalisch-dram. Heldengemälde, Musik von R. Gervais, Text von R. Gottschall und E. Guth. Der Puff. Der Geizige. Ein Pas de deux vor hundert Jahren. Die Mitschuldigen. Prinz Friedrich. Graf Bukskin. Ein Stündchen in der Schule. Purzel in Spanien. Der Pfarrherr. Prinz Eugen. Unser Johann, deutsche Volksoper mit Tanz, Musik von A. Pabst. Geistige Liebe. Nichte und Tante. Die Müller, kom. Ballet. Das Pasquill.

Bei denjenigen Novitäten, deren Titel eine Autorenangabe folgt, handelte es sich um Uraufführungen.[4]



Neu einstudirt:
vom 1. Oktober 1847 bis 31. Oktober 1848.

Der artesische Brunnen. Die Stumme von Portici. Wilhelm Tell (Schausp.). Fröhlich. Robert der Teufel. Die Jäger. Der Barbier von Sevilla. Die Zauberflöte. Graf Irun. Jakob und seine Söhne. Der Freischütz. Die Regimentstochter. Cäsario. Die weiße Dame. Die Schleichhändler. Das bemooste Haupt. Die Dorfsängerinnen. Wallensteins Lager. Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen. Der Dachdecker. Zampa. Der Kalif von Bagdad. Der Dorfbarbier. Memoiren des Satans. Das Fest der Handwerker. Die beiden Klingsberge. Robert und Bertrand (Ballet). Rochus Pumpernickel. Der Maskenball. Lucrezia Borgia. Die Krondiamanten. Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Preziosa. Das Urbild des Tartüffe. Richelieu's erster Waffengang. Das Königreich der Weiber. Die Räuberherberge im Walde. Fidelio. Oberon. Zopf und Schwerdt. Die Schauspielerin. Der alte Feldherr. Michel Bremond. Norma. Der Verschwiegene wider Willen. Die Belagerung von Korinth. Czaar und Zimmermann. Der Wildschütz. Der Weltumsegler wider Willen. Lorenz und seine Schwester. Fra Diavolo. Don Juan. Lucia von Lammermoor. Die Nachtwandlerin. Othello. Die Puritaner. Die Hugenotten. Linda von Chamouni. Die Schweizerfamilie. Belmonte und Constanze. Das unterbrochene Opferfest. Belisar. Der Wasserträger. Johann von Paris. Die Hochzeit des Figaro. Die Vestalin. Axur. Die gefährliche Tante. Wilhelm Tell (Oper). Das Majorat von Rossitten. Don Carlos.

Es handelt also um 51 Novitäten[5] und 71 Neueinstudierungen[6]. Bei den Novitäten überwiegen Possen und Schwänke, die, kaum aufgeführt, für immer in der Versenkung verschwanden, bei den Wiederaufnahmen dominieren Opern. Bei dieser Charakterisierung ist zu beachten, dass nicht mehr

---

nen Provinzstädten. Hinzu kamen 1851 und 1853 Gastspiele in Berlin. Die Veranstaltungen in der Provinz bzw. Berlin werden in eigenen Kapiteln erläutert.

[4] Zu den Novitäten von Gottschall siehe auch das Menü *Personen / Institutionen → Rudolf Gottschall*.

[5] AFS 13.1849.170f.

[6] AFS 13.1849.171

bei allen Werken angegeben werden kann, ob sie dem Sprech- oder dem Musiktheater zuzuordnen sind.

Unsere heutigen Repertoiretheater bringen, soweit sie über ein festes eigenes Ensemble verfügen, in der Regel pro Spielzeit weniger als zehn Neuerungen auf die Bühne. Einschließlich der aus der Vorsaison übernommenen Stücke bleibt die Zahl der angebotenen Werke übersichtlich. Das war im 19. Jahrhundert an den meisten deutschsprachigen Bühnen[7] (Ausnahmen in einigen Theatermetropolen) anders.[8] Um die Hintergründe besser zu verstehen, muss man auch einen Blick auf die Gastspiele auswärtiger Künstler werfen.

Im einleitenden Zitat von E. Kurt Fischer ist vom „Starunwesen" die Rede. Das Königsberger Publikum – in anderen Theaterstädten war es ebenso – verlangte nach bekannten Gästen auf seiner Bühne. Der Theaterdirektor sah sich gezwungen, diesem Wunsch zu entsprechen, wenn er sein Haus füllen wollte. Da nimmt es nicht wunder, dass die Königsberger Liste der Gastauftritte (einschließlich der Aufzählung der Rollen und Spielorte) in der Saison 1847/48 mehr als drei Seiten lang ist.[9] So kam der Stuttgarter Bassist Lehr in dieser Spielzeit zu 42 Auftritten, die Sopranistin Marie von Marra (1822–1878), die bei dieser Gelegenheit den Königsberger Schauspieler Theodor Vollmer[10] heiratete und sich fortan von Marra-Vollmer nannte, zu 57 Auftritten nach Königsberg und in die ostpreußische Provinz. Insgesamt kamen in dieser Spielzeit 24 Schauspieler und Sänger als Gast nach Königsberg.

Der künstlerischen Qualität der Aufführungen kam dies keineswegs zugute. Die auswärtigen Stars wollten und sollten in ihren Paraderollen auftreten. Da kam es dann zu einigen hastigen Einstudierungen von Stücken, die oft gar nicht auf dem Königsberger Spielplan standen. Das Ensemble musste die übrigen Rollen übernehmen; das Ergebnis war oft erbärmlich, aber das Publikum hatte seinen Star gesehen und gehört.

Besonders groteske, heute kaum mehr vorstellbare Resultate dieser „Einstudierungen" waren von den Kritikern zu vermelden, wenn der gastierende Künstler in der Originalsprache einer Oper, die Königsberger Sängerinnen und Sänger in deutscher Übersetzung agierten. Man denke nur an ein Duett oder ein Rezitativ.[11] Diese Auswüchse waren damals aber gang und gäbe und keineswegs eine Königsberger Spezialität.

Programmgestaltung im Längsvergleich

Zwei Werkübersichten aus der Ära Woltersdorff, typisch für die Früh- (1847/48) und Spätzeit (1874/75) geben Auskunft über das jeweilige Theaterangebot in Königsberg. Sie sind aussagekräftig und erklären, warum Woltersdorff am Ende seiner Tätigkeit am Stadttheater allgemein als Belastung empfunden wurde und eine neue Direktion nicht nur herbeigesehnt wurde, sondern objektiv wohl auch bitter nötig war.

Für die frühere Spielzeit wird auf die Abbildungen der beiden vorhergehenden Seiten verwiesen, für die spätere auf diejenige der nächsten Seite[12].

51 Novitäten und 71 Neueinstudierungen stehen später 47 bzw. 26 Werke gegenüber. Dass die Zahl der Neueinstudierungen stark rückläufig war, muss noch nicht viel bedeuten. Der Grund bleibt hier unerörtert, weil nicht wesentlich; an der Zahl der gastierenden Künstler, deren Glanzrollen die schnelle Einstudierung ganzer Werke erforderte, die eigentlich in Königsberg gerade nicht gespielt

---

[7] Um nur ein zeitnahes Beispiel zu nennen. 1853 schrieb die *Neue Berliner Musikzeitung* über das Programm der Krollschen Oper in Berlin: „Die Kroll'sche Opernbühne entwickelt eine fast beispiellose Thätigkeit in dem Wechsel ihre Repertoires. Wäre sie nicht mit so vielen Mitteln ausgestattet, d. h. wäre das Personal nicht so durchweg vollständig,, dann dürfte es kaum möglich sein, innerhalb dreier Tage stets eine neue Oper einzustudieren." (NBM 7.1853.20).

[8] Selbst um 1900 mutet die große Zahl aufgeführter Werke pro Spielzeit noch befremdlich an (s. beispielsweise Menü *Theater in Königsberg → Stadttheater → Spielpläne → 1896/97*.)

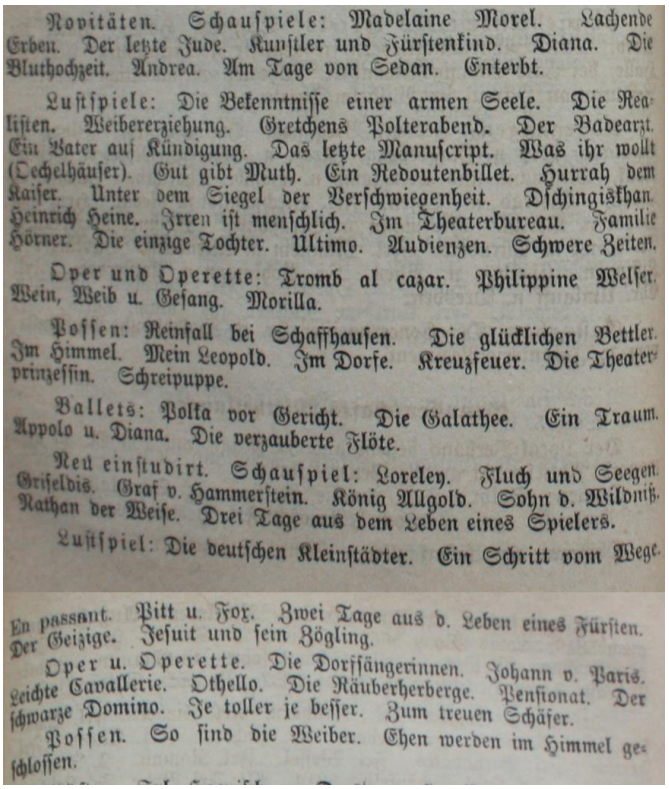
[9] AFS 13.1849.166ff.

[10] Vollmers Rollenfach war erster Liebhaber und jugendlicher Held.

[11] Ein konkretes Beispiel im Abschnitt über das *Berliner Gastspiel 1853*.

[12] *Gettkes Bühnenalmanach* 1875, S. 302f.

wurden, lag es jedenfalls nicht: Waren es früher 24 gewesen, so kamen 1874/75 gleich 42 Gäste, wenn jeweils auch für weniger Auftritte, nach Ostpreußen.



Novitäten. Schauspiele: Madelaine Morel. Lachende Erben. Der letzte Jude. Künstler und Fürstenkind. Diana. Die Bluthochzeit. Andrea. Am Tage von Sedan. Enterbt.

Lustspiele: Die Bekenntnisse einer armen Seele. Die Realisten. Weibererziehung. Gretchens Polterabend. Der Badearzt. Ein Vater auf Kündigung. Das letzte Manuscript. Was ihr wollt (Cechelhäuser). Gut gibt Muth. Ein Redoutenbillet. Hurrah dem Kaiser. Unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Dschingiskhan. Heinrich Heine. Irren ist menschlich. Im Theaterbureau. Familie Hörner. Die einzige Tochter. Ultimo. Audienzen. Schwere Zeiten.

Oper und Operette: Tromb al cazar. Philippine Welser. Wein, Weib u. Gesang. Morilla.

Possen: Reinfall bei Schaffhausen. Die glücklichen Bettler. Im Himmel. Mein Leopold. Im Dorfe. Kreuzfeuer. Die Theaterprinzessin. Schreipuppe.

Ballets: Polka vor Gericht. Die Galathee. Ein Traum. Appolo u. Diana. Die verzauberte Flöte.

Neu einstudirt. Schauspiel: Loreley. Fluch und Seegen. Griseldis. Graf v. Hammerstein. König Allgold. Sohn d. Wildniß. Nathan der Weise. Drei Tage aus dem Leben eines Spielers.

Lustspiel: Die deutschen Kleinstädter. Ein Schritt vom Wege. En passant. Pitt u. Fox. Zwei Tage aus d. Leben eines Fürsten. Der Geizige. Jesuit und sein Zögling.

Oper u. Operette. Die Dorfsängerinnen. Johann v. Paris. Leichte Cavallerie. Othello. Die Räuberherberge. Pensionat. Der schwarze Domino. Je toller je besser. Zum treuen Schäfer.

Possen. So sind die Weiber. Ehen werden im Himmel geschlossen.

Wichtig sind hier die Werke selbst, und zwar wie der Vergleich zeigt, die Königsberger Erstaufführungen: Keines hat die Zeit überdauert. Dieser Befund für sich besagt wiederum nicht viel. Heute ist es nicht anders: Nur wenige Novitäten bestehen auf Dauer.

Die Analyse der Neueinstudierungen, von Werken also, die schon früher in Königsberg gespielt wurden, ist allerdings frappant. Findet man 1847/48 noch eine große Zahl von Stücken, die auch heute zu den Klassikern des Sprech- und Musiktheaters zählen, sucht man später fast vergeblich: Nur eine Operette von Johann Strauß und ein Lustspiel von August von Kotzebue sowie Lessings *Nathan* sagen dem heutigen Leser noch etwas.[13]

Den Hintergrund dieser Entwicklung erläutert ein Bericht in den *Signalen für die musikalische Welt* aus dem Jahr 1868, in dem es über das Königsberger Theater heißt:

> Der wirklichen Oper wird übrigens auch hier durch die komischen Operetten Offenbach's und *à la* Offenbach immer mehr Terrain entzogen; über alles aber geht die Posse mit Gesang; *500,000 Teufel* hat in kurzer Zeit 11 Vorstellungen erlebt (Signale 26.1868.118).

Wer sich das Gesamtrepertoire einer Spielzeit aus den letzten Woltersdorff-Jahren vor Augen führt (s. Abb. oben), bekommt, besser als es eine lange Abhandlung bewirken könnte, einen anschaulichen Eindruck davon, wie anspruchslos, öde und deprimierend das damalige Königsberger Angebot gewesen sein muss. Viele Würdigungen Arthur Woltersdorffs gehen überwiegend auf Eindrücke aus seiner Spätphase zurück und vernachlässigen die frühen Jahre.

Damit wird auch die Motivation für das Schreiben dieser Abhandlung deutlich: Der späte Woltersdorff kann vor einem kritischen, auch wohlwollend-kritischen Blick nicht bestehen. Wer allerdings seine Gesamtleistung nur mit dieser Elle misst, wird diesem Theaterdirektor nicht gerecht.

[13] Bei der Oper *Othello* handelt es sich nicht um Verdis Spätwerk, das erst 1887 uraufgeführt wurde, sondern um Rossinis heute fast vergessene gleichnamige Oper.

„Alleinstellungsmerkmal": Marktlücken

Woltersdorff erwarb mit seinem Königsberger Theater außerhalb Ostpreußens einen guten Ruf, der 1851 mit einem Gastspiel in Berlin begründet wurde.[14] Dort erregte die Königsberger Theatertruppe vor allem mit zwei Opern von Dittersdorff die Aufmerksamkeit des Publikums, der Fachpresse, schließlich sogar des preußischen Königshofs: *Doktor und Apotheker* und *Hieronymus Knicker* waren in Berlin seit Jahrzehnten nicht mehr gespielt worden. Man war den Königsbergern für diese Neuentdeckungen dankbar. Mit einigen Abstrichen gilt dies auch für Friedrich Heinrich Himmels *Fanchon, das Leiermädchen*; dieses Singspiel nach einer französischen Vorlage war am Anfang des 19. Jahrhunderts sehr beliebt, war inzwischen aus der Mode gekommen und wurde vom Berliner Publikum gerne wieder einmal gehört. Indes war sie in Königsberg nie recht aus dem Programm verschwunden: Das beharrende und nicht immer geschmackssichere Publikum verlangte nach ihr.

Woltersdorff hatte – aus Berliner Sicht – Marktlücken entdeckt und damit einen Erfolg errungen. In Königsberg waren Dittersdorffs Opern natürlich auch schon gegeben worden. Wie die nachstehende Kritik vom 11. Februar 1851 über *Hieronymus Knicker* zeigt, hatte zumindest Ludwig Köhler die Bedeutung dieser Werkwahl voll erkannt:

> Unsere Direktion hat einen glücklichen Griff mit Dittersdorfs *Hieronymus Knicker* gethan, und wird demzufolge vielleicht noch einige andere Alterthümer ausgraben. In der That ist in diesen alten hausbackenen Opern neben einer Menge Langeweile so viel Wahrheit, derbe Natürlichkeit und Humor zu finden, daß sie einen guten (fast nothwendigen) Gegensatz zu unserer heutigen Opernmusik bilden, die so häufig in Raffinement und Ueberkünstelung ausartet. Dittersdorf giebt keine Ideale, sondern Alltagsmenschen und Alltagsscenen, die er mit kräftigen Farben in niederländischer Manier malt, weshalb seine Musik zwar einen reellen, aber freilich nur untergeordneten Kunstwerth hat, der leider durch ein albernes Sujet, das ohne jeden Inhalt und rechten Zusammenhang ist, verkümmert wird. Unsere guten Vorfahren hatten mehr Harmlosigkeit und Genügsamkeit wie wir, und wurden wahrscheinlich von einer Handlung, die uns langweilt, in gewaltige Spannung gesetzt. Zu jeder Sache gehört Genie, und Dittersdorf ist ein solches im Genre der niedern Komik, eben so wie Schenk, der Componist des Dorfbarbiers. Lortzing hat es in neuster Zeit wohl verstanden, den derben Ton der Alten, die den Nagel so sicher auf den Kopf zu treffen wußten, nachzuahmen; da Flotow's Opern mehr auf Sinnenkitzel wie auf Naturwahrheit abgesehen sind, muß man es beklagen, daß wir gegenwärtig kein schaffendes Talent auf diesem Compositionsfelde besitzen (Fischer 804).

Dem Königsberger Publikum allerdings lagen solche Überlegungen fern; es nahm die Abwechslung im Programmangebot beifällig hin und ermöglichte durch regen Besuch etliche Vorstellungen, nach denen das Interesse allerdings erlahmte. Erst als die Nachrichten vom Berliner Erfolg in Königsberg die Runde machten, wurden die Stücke neu angesetzt und kamen auch in den Folgejahren immer wieder einmal auf die Bühne.

Ob nun Woltersdorffs Entscheidung, Dittersdorff wiederzubeleben, ähnliche Überlegungen zu Grunde lagen wie der Kritik Köhlers, kann heute nicht mehr entschieden werden. Kalkül oder Fortune: Woltersdorff war erfolgreich; die Meriten müssen ihm zugeschrieben werden.

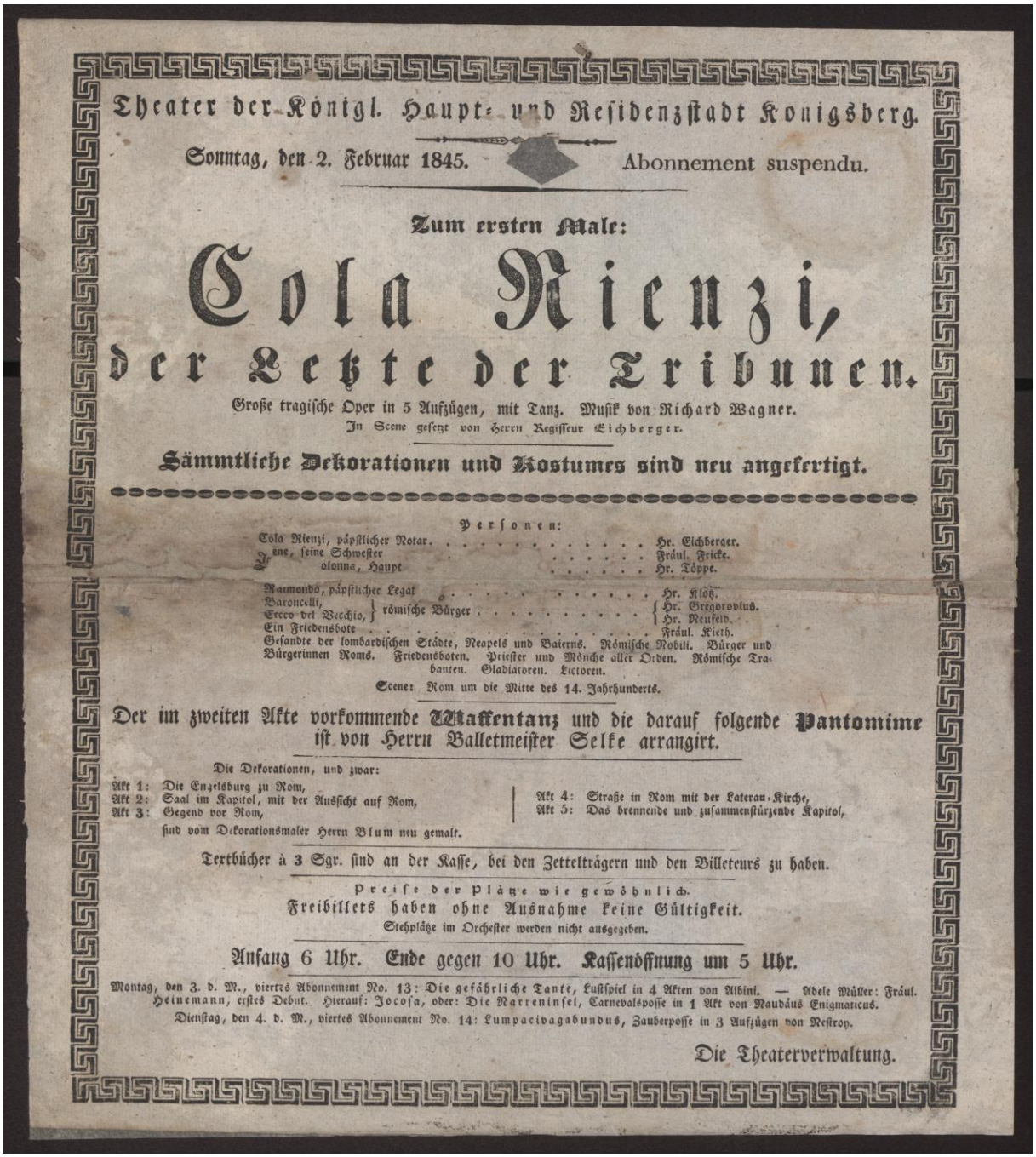
Wagner

In Arthur Woltersdorffs Zeit als Königsberger Theaterdirektor wurden alle wichtigen Opern Richard Wagners uraufgeführt (*Rienzi* und *Holländer* schon vorher, *Parsifal* später). Die Umstände der Königsberger Erstaufführungen lohnen eine kleine Betrachtung, soweit Informationen zugänglich sind.

Der *Holländer* war in Königsberg schon 1844 vor Woltersdorffs Direktion gegeben worden.[15] *Tristan* und der *Ring*, gar erst *Parsifal*, kamen erst später nach Ostpreußen. Die Erstaufführung des *Lohengrin* (zu Beginn der Spielzeit 1859/60) scheint keine tiefen Spuren hinterlassen zu haben; über *Rienzi*, *Tannhäuser* und die *Meistersinger* liegen jedoch noch heute Äußerungen Beteiligter vor: Woltersdorff selbst hat nachträglich über *Rienzi*, Köhler zeitnah über *Tannhäuser* und die *Meistersinger* geschrieben.

---

[14] Auf dieses Gastspiel geht eines der folgenden Kapitel detailliert ein.
[15] Woltersdorff brachte die Oper 1861 erneut auf die Bühne.



Theater der Königl. Haupt- und Residenzstadt Konigsberg.

Sonntag, den 2. Februar 1845. Abonnement suspendu.

Zum ersten Male:

Cola Rienzi,

der Letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Aufzügen, mit Tanz. Musik von Richard Wagner.
In Scene gesetzt von Herrn Regisseur Eichberger.

Sämmtliche Dekorationen und Kostumes sind neu angefertigt.

Personen:

Cola Rienzi, päpstlicher Notar. . . . . Hr. Eichberger.
Irene, seine Schwester . . . . . Fräul. Fricke.
Colonna, Haupt . . . . . Hr. Töppe.
Raimondo, päpstlicher Legat . . . . . Hr. Kloß.
Baroncelli, } römische Bürger . . . . . { Hr. Gregorovius.
Cecco del Vecchio, } { Hr. Neufeld.
Ein Friedensbote . . . . . Fräul. Kieth.
Gesandte der lombardischen Städte, Neapels und Baierns. Römische Nobili. Bürger und Bürgerinnen Roms. Friedensboten. Priester und Mönche aller Orden. Römische Trabanten. Gladiatoren. Lictoren.

Scene: Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Der im zweiten Akte vorkommende **Waffentanz** und die darauf folgende **Pantomime** ist von Herrn Balletmeister Selke arrangirt.

Die Dekorationen, und zwar:

Akt 1: Die Engelsburg zu Rom,
Akt 2: Saal im Kapitol, mit der Aussicht auf Rom,
Akt 3: Gegend vor Rom,
Akt 4: Straße in Rom mit der Lateran-Kirche,
Akt 5: Das brennende und zusammenstürzende Kapitol,

sind vom Dekorationsmaler Herrn Blum neu gemalt.

Textbücher à 3 Sgr. sind an der Kasse, bei den Zettelträgern und den Billeteurs zu haben.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.
Freibillets haben ohne Ausnahme keine Gültigkeit.
Stehplätze im Orchester werden nicht ausgegeben.

Anfang 6 Uhr. Ende gegen 10 Uhr. Kassenöffnung um 5 Uhr.

Montag, den 3. d. M., viertes Abonnement No. 13: Die gefährliche Tante, Lustspiel in 4 Akten von Albini. — Adele Müller: Fräul. Heinemann, erstes Debut. Hierauf: Jocosa, oder: Die Narreninsel, Carnevalsposse in 1 Akt von Naudäus Enigmaticus.
Dienstag, den 4. d. M., viertes Abonnement No. 14: Lumpacivagabundus, Zauberposse in 3 Aufzügen von Nestroy.

Die Theaterverwaltung.

Königsberger Erstaufführung des *Rienzi* am 2. Februar 1845
Theaterzettelsammlung der AdK Berlin (AdK *27094_1*) – Rechte bei der AdK

Am 2. Februar 1845[16], also noch in der ersten Spielzeit Woltersdorffs, als er das Königsberger Theater mit einem Komitee leitete, aber als Geldgeber bereits entscheidenden Einfluss hatte, wurde *Rienzi* erstaufgeführt.[17] Die Erfahrungen mit der Oper selbst, besonders aber mit den ungewöhnlichen Ansprüchen, die sie an die Ausführenden stellte, sprengten jeden Rahmen und wirkten nach, so dass Woltersdorff in der Mitte der fünfziger Jahre schrieb:

> Ein vermessenes Unternehmen, das nur die damals noch nicht hoch anzuschlagende Routine des Verfassers entschuldigen mag, war die Inscenesetzung des „Cola Rienzi" von Richard Wagner. So viel Mühe, bei bedeutenden Kosten für die Ausstattung, auf dieses Opern-Ungeheuer auch verwendet war, erwies es sich, den hiesigen Mitteln im Allgemeinen

[16] Kroll gibt (S. 120) unzutreffend „Anfang Januar 1845" als Termin der Erstaufführung an.
[17] Weitere Aufführungen am 5., 10. und 16. Februar.

> und speciell den damaligen Kräften der Oper so überragend, daß der Erfolg weder für das Publikum, noch für die Direktion sich erfreulich gestalten konnte. Nach viermaliger Vorführung erklärte der Darsteller des Cola Rienzi, Herr Eichberger, durch diese Parthie so angestrengt zu werden, daß wenn er dieselbe fortsingen solle, er es bezweifeln müsse, der Direktion noch ferner Dienste leisten zu können; und so ward denn das an Einzelheiten treffliche, aber in seinen Ansprüchen an die Bühne maaßlose Werk, vielleicht für immer *ad acta* gelegt (Woltersdorff 100f.).

Wenn Woltersdorff sinngemäß schreibt, *Rienzi* habe alle Beteiligten, die Direktion, die Künstler und das Königsberger Publikum überfordert, wundert es nicht, dass er zögerte, eine weitere Wagneroper auf die Bühne zu bringen. Als es 1853 dann doch zur Königsberger Erstaufführung des *Tannhäuser* kam, war dies vielleicht den ständigen Forderungen Louis Köhlers zu danken, denen Woltersdorff sich wohl nicht mehr entziehen konnte, möglicherweise aber auch einem Wunsch des preußischen Königshauses, da die Premiere zunächst auf den Geburtstag der Königin angesetzt war.

Zunächst zu Louis Köhler. Er schrieb 1852 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

> Hier in Königsberg, wo ich zufolge jenes unwiderstehlichen Triebes, der auch Gegner antreibt von Wagner zu sprechen, in meinen Kritiken in Feuilleton der Hartungschen Zeitung Richard Wagner oft umschreibend, erwähne, ists ein ziemlich schwer zu beackerndes Feld, doch auch geradezu kein unfruchtbares, denn der Musiksinn ist hier sehr rege, der Dilettantismus überaus thätig, und der Standpunkt der Intelligenz Königsbergs hat guten Ruf; so kommt es, daß Wagner hier auf mehreren zerstreuten Punkten einige begeisterte Freunde hat an Solchen, die nicht blos in den Clavierauszügen seiner „Opern" schnupperten, sondern die auch seine Schriften lasen … Vorerst giebt es hier aber weit mehr Spötter als Anhänger … Ob wir hier eine Wagnersche Oper hören werden, weiß ich nicht, und darf es wohl kaum wünschen, da ich für eine angemessene Aufführung in Sorge sein würde; mir scheint als ob unsere gesammte Opernsängerschaft … ohne bildende Unterweisung gar nicht in der Verfassung sich befindet, Wagner'sche Opern darzustellen (NZfM 36.1852.259).

Über die erste Königsberger Aufführung des *Tannhäuser* schreibt Woltersdorff nüchtern:

> Am 18. November 1853 ging der *Tannhäuser* von R. Wagner, mit höchster Sorgfalt seit Monaten vorbereitet zum erstenmal in Scene und erwies sich als ein Werk, dem eine dauernde Stellung auf dem hiesigen Repertoire gesichert bleibt (Woltersdorff 122).

Woltersdorff führt aber mit einem gewissen Stolz an, wie es im Sommer 1954 zu einer Extravorstellung des *Tannhäuser* kam:

> Am 15. Juni ward dem hiesigen Theater wieder die hohe Ehre des Besuchs Sr. Majestät des Königs zu Theil. Höchstdieselben befahlen eine Vorstellung der Oper *Tannhäuser* und geruhten über die Ausführung, welche durch Fräulein Wagner[18] als Elisabeth noch gehoben wurde, Sich sehr befriedigend auszusprechen (Woltersdorff 123).

Der Hintergrund des königlichen „Befehls" war vermutlich der, dass *Tannhäuser* im musikalisch konservativen Berlin bis dahin noch nicht auf die Bühne gekommen war[19] und der kunstliebende Friedrich Wilhelm IV. auf diese Art eine Aufführung in Königsberg leichter erwirken und damit die Oper kennen lernen konnte.

In der Tat wurde *Tannhäuser* ein anhaltender Publikumserfolg. In der ersten Spielzeit gab es 20 Vorstellungen, in der der nächsten (1854/55) sogar 26. Die Oper brachte es immer wieder zu Neueinstudierungen (1854/55, 1855/56, 1857/58, 1860/61, 1862/63). Es liegen leider keine Äußerun-

---

[18] Johanna Wagner (1826–1894), eine Nichte Richard Wagners, war 1845 die erste Elisabeth bei der Uraufführung des *Tannhäuser* in Dresden und trat mit dieser Rolle in den fünfziger Jahren an vielen Bühnen als Gast auf. – Am 30. August 1856 verlobte Johanna Wagner sich in Königsberg mit dem Appellationsgerichts-Referendar Alfred Jachmann (1823–1919), der kurz zuvor von den Ständen des Königsberger Landkreises „in zweiter Reihe zum Landrath gewählt" worden war (*Signale* 1856.425). 1859 kam es zur Heirat, und noch gegen Beendigung ihrer Karriere (1872) sang Johanna Jachmann-Wagner gelegentlich in Ostpreußen; so gab sie im Frühjahr 1866 in Cranz mehrere Konzerte (NBM 1866.271) und im Sommer 1867 eins (NBM 1867.262). – Näheres zu Alfred Jachmann s. Patrick Wagner: *Bauern, Junker und Beamte*. Lokale Herrschaft und Partizipation im Ostelbien des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2005. S. 215.

[19] Das Königliche Opernhaus Berlin wagte sich erst 1856 an das Werk.

gen Woltersdorffs darüber vor, wie er selbst die Attraktion der Oper auf das Königsberger Publikum erlebt und empfunden hat. Ganz gewiss war er nach dem Misserfolg des *Rienzi* höchst überrascht.

Königsberger Stadttheater.

Freitag, den 18. November 1853.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Große romantische Oper mit Tanz in 3 Akten von Richard Wagner.
(In Scene gesetzt von Herrn Regisseur Haffel. — Die Tänze und Gruppirungen sind von Herrn Balletmeister Reisinger arrangirt.)

Die Dekorationen,
im 1. Akt: Das Innere des Vennsberges bei Eisenach; im 2. Akt: Sängerhalle auf der Wartburg; im 1. und 3. Akt: Thal vor der Wartburg,
sind hiezu sämmtlich von Herrn Dekorationsmaler Geier neu gemalt.
Die Garderobe ist neu nach Pariser Kostümbildern angefertigt.

Der Chor und das Orchester sind bedeutend verstärkt.

Personen:

Herrmann, Landgraf von Thüringen	Hr. Fricke.	Ein junger Hirt	Fräul. Epple.
Tannhäuser	Hr. Bahrdt.	Thüringische Ritter	Hr. Reichhardt. / Hr. Pohl. / Hr. Stephani. / Hr. Freudenberg.
Wolfram von Eschinbach	Hr. E. Weiß.		
Walter von der Vogelweide	Hr. Stolzenberg.	Edelfrauen	Fräul. Göhe. / Fräul. Decker. / Fräul. Wabel. / Fräul. Baltrusch. / Fräul. Kranich. / Fräul. Kersand.
Biterolf	Hr. Schlüter.		
Heinrich der Schreiber	Hr. Witt.		
Reimar von Zweter	Hr. Rafalski.		
Elisabeth, Nichte des Landgrafen	Frau Schütz-Witt.		
Venus	Fräul. Haller.		

Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute. Edelfrauen. Edelknaben.
Aeltere und jüngere Pilger. Sirenen. Najaden. Nymphen. Bacchantinnen.
Thüringen, in und bei der Wartburg. Zu Anfange des 13. Jahrhunderts.

Die im 1. und 3. Akt vorkommenden Tänze werden ausgeführt von den Damen Idali, Brandstrup, Lipp und Haubner, den Herren Balletmeister Reisinger und Knaack und dem Corps de Ballet.

Zwischen der Ouverture und dem ersten Akt muß eine Pause von drei Minuten eintreten.

Textbücher à 3 Sgr. sind an der Kasse, bei den Zettelträgern und bei den Billeteurs zu haben.

Preise der Plätze:

Ein numerirter Sitz in den Fremdenlogen	1 Thlr.	Prosceniums-Logen zweiten Ranges	20 Sgr.	Ein Platz auf dem Amphitheater	7 Sgr.
Ein Platz in den Logen ersten Ranges	22½ Sgr.	Ein Platz in den Logen zweiten Ranges oder ein Stehplatz am Orchester	15 Sgr.	Ein Platz in den Logen dritten Ranges	6 Sgr.
Ein Sitzplatz auf der Estrade oder in den Sperrsitzen am Orchester	20 Sgr.	Ein Platz im Parterre	12 Sgr.	Ein Platz auf der Gallerie	4 Sgr.

Kassenöffnung 5 Uhr. Anfang 6 Uhr. Ende 9 Uhr.

Sonnabend, den 19. d. M., neu einstudirt: **Das Leben ein Traum,** Tragödie in 5 Akten, nach dem Spanischen von C. A. West.
(Sigismund: Herr von Linden, als Gast.)

Sonntag, den 20. d. M., im großen Theater, neu einstudirt: **Die Tochter des Regiments,** Oper in 2 Akten. Musik von Donizetti. (Marie: Fräulein Haller.) Vorher: **Junge Männer, alte Weiber,** Lustspiel in 2 Akten von Apel.
Zum Beschluß: **Ein orientalischer Traum,** Ballet-Divertissement in 1 Akt.

Im Saaltheater: **Der Majoratserbe,** Familien-Gemälde in 4 Akten von Amalie, Prinzessin von Sachsen.
Vorher: **Doktor Robin,** Schauspiel in 1 Akt von W. Friedrich. (Graf Paul, — Garrick: Herr von Linden, als Gast.)

Schultzsche Hofbuchdruckerei in Königsberg.

Aushangzettel zur Erstaufführung des *Tannhäuser* am 18.11.1853
Theaterzettelsammlung der Akademie der Künste Berlin (AdK *35090_1*) – Rechte bei der AdK

Es versteht sich, dass Köhler – sei es in der *Hartungschen Zeitung* oder in der *Neuen Zeitschrift für Mus*ik – mehrfach zufrieden auf die hohen Aufführungszahlen des *Tannhäuser* hinwies.[20]

Auch zur ersten Königsberger Aufführung der *Meistersinger* am 29. März 1870 liegt eine Besprechung Louis Köhlers vor, diesmal veröffentlicht in der *Neuen Berliner Musikzeitung.* Wenn man die Rezension vergleicht mit der in derselben Ausgabe erschienenen über die Erstaufführung in

[20] Mehrere Kritiken Louis Köhlers in der *Hartungschen Zeitung* zu Wagner, besonders zum *Tannhäuser*, sind im Wortlaut unter *Personen / Institutionen → Ludwig Köhler* zu finden.

Berlin, kann man ermessen, wie stark Wagner damals polarisierte und in welchem Maße die Musikkritik selbst Kombattant war.[21] Hier Köhlers Kritik:

> Die *Meistersinger von Nürnberg* gingen 29. März zum ersten Male über die Scene. Das Publikum erwies sich als eifrig und willig im Zuhören und spendete — außer solchen Szenen, in welchen ihm sprechende Musik noch befremdlich war — theils nur schwächer, theils aber lebhafter Beifall, wo ein solcher durch klare Ausführung, melodische Reize und scenische Wirkung irgend zu erwarten stand. Nach dem Vorspiel, dem ersten und zweiten Act, nach dem Quintett und am Schluss war der Beifall zunehmend. Dem dritten Act wird der Preis ertheilt. Wir sprechen solchen auch dem Kapellmeister Hillmann zu, der mit Recht die Ehre des Hervorrufs genoss. Eine kleine gegnerische Ansicht dem Beifall gegenüber machte sich merklich nur einmal etwas geltend, was wir bei der eigenthümlichen Musik, deren Fremdartigkeit nicht leicht überwunden wird, wohl erklärlich finden. Unsere Musiker sind voll von Enthusiasmus für das Werk, das zwar ungeheuer schwer, aber auch entsprechend grossartig und — was heutzutage viel bedeuten will — durchweg völlig original ist. Es fanden in einer Woche drei Aufführungen statt (NBM 24.1870.110).

[21] Über die Berliner Erstaufführung: „Und die Musik? Diese kleinbürgerlichen Vorgänge werden mit einem Orchester illustrirt, als gälte es, die wildesten Leidenschaften zu schildern; das geringfügigste muss durch die gährenden und wühlenden Instrumentalmassen hindurch gekämpft werden; so empfangen wir fast nichts als ein monotones, auf Stelzen gehendes Pathos. … Sollen wir nun unsre Ansicht über die Zukunft der Oper sagen, so glauben wir kaum, dass sich *Die Meistersinger* auf dem Repertoir erhalten werden, um so weniger, als wahrscheinlich sämmtliche Mitwirkende mit dem Verschwinden des Werkes zufrieden sein dürften.“ (NBM 24.1870.106).