



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

VII. Kapitel: Das romantische Theater

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



VII

Das romantische Theater

Im Anfang des Jahrhunderts waren, trotz des darniederliegenden politischen Lebens, „Nationaltheater“, wie wir sie im ersten Buche kennen gelernt haben, in nicht unbeträchtlicher Anzahl in deutschen Landen errichtet worden. Das Beispiel der Fürsten hatte die Städte gelockt und wieder zuerst in Österreich, wo in Linz, Brünn, Innsbruck, ja selbst in kleinen ungarischen Städten deutsche Nationaltheater entstanden, zu deren Leitung sich, wie in Wien, in der Regel Kavaliere darboten. Neben Hamburg schwangen sich die Städte Augsburg, Nürnberg, Breslau, Magdeburg auf, ihre Theater im gleichen Sinne, gewöhnlich durch Gründung von Aktiengesellschaften, stabil zu machen. Nur selten aber wollten diese Institute, deren Leitung meist mit der Kunst nur oberflächlich vertrauten Pächtern in Betrieb übergeben war, und die den großmütigen Gründern mancherlei anregende Unterhaltung verschaffen mochten, wirklich gedeihen. Der Gedanke gar, von diesen der Öffentlichkeit gewidmeten Kunstanstalten nicht nur keinen materiellen Vorteil zu ziehen, sie vielmehr durch Subventionen so zu stützen, daß sie ihren kulturellen Zweck erfüllen könnten, lag diesen Anhängern der Nationaltheater-Idee gänzlich fern. Der Enthusiasmus hielt darum selten länger vor als bis zur ersten, gewöhnlich bald eintretenden wirtschaftlichen Krise; dann überließ man das Theater, sich nach Möglichkeit schadlos haltend, dem ersten besten wagemütigen Spekulanten zur Ausbeutung.

Die hohen, auf den Bildungswert des Theaters gerichteten Erwartungen wurden durch solche Erfahrungen herabgestimmt und, ungeachtet jener schweren Zeiten, sehr bald die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung des Theaterwesens lebhaft empfunden und verhandelt. Man sah an einigen maßgebenden Stellen ganz richtig, daß der Zeitpunkt nicht veräußert werden durfte, der rasch um sich

greifenden Entwicklung feste Bahnen anzuweisen. Und in der That wäre es jetzt noch Zeit gewesen, die damals so lebhaft begründete Forderung zu befriedigen, die durch das ganze Jahrhundert immer wiederkehrte und darin gipfelte: das Theater als staatliche oder doch städtische Einrichtung den anderen öffentlichen Anstalten, wie Schulen, Universitäten, Sammlungen, gleichzustellen. Die politischen Ereignisse schoben damals diese Frage in den Hintergrund; auch wurde sie von den reformfeindlichen Elementen der Regierungen verschleppt, wie alles, was von den Plänen Steins eine Erstarkung volkstümlicher Institutionen versprach. Mit der Wiederherstellung der deutschen Staaten in dem aller wirklichen Einheit entbehrenden „Deutschen Bund“ war dann die Unmöglichkeit, diese Frage je noch lösen zu können, bereits außer Zweifel. Es konnte sich für die Zukunft immer nur um ein größeres oder geringeres Maß gewerblicher Freiheit handeln, das man dem Theater zuzugestehen oder versagen zu müssen glaubte; nie war im Zustand Deutschlands von 1815 bis 1870 im Ernst daran zu denken, die Utopie eines „Staatstheaters“ wahrzumachen. Da sie sich jedoch so hartnäckig erhielt und die dramaturgische Kritik des Jahrhunderts in so reichem Maße beeinflusste, kann zum richtigen Verständnis unserer theatralischen Entwicklung eine eingehende Darstellung dieser Verhältnisse nicht entbehrt werden.

Der Ehrgeiz Jfflands, das ihm anvertraute preußische Nationaltheater in Berlin zu einer führenden Stellung in Deutschland zu bringen, war bis zu den Katastrophen von 1805 und 1806 von bestem Glück begünstigt gewesen. Wirtschaftlich und künstlerisch konnte man von einer Blüte der Bühne reden; denn Jffland begriff, trotz seiner persönlichen Voreingenommenheit für das bürgerliche Genre, die Aufgabe seines Amtes unleugbar im großen Stil. Das literarische Genre fand an der Berliner Bühne noch die regste Förderung in ganz Deutschland. Der hervorragend praktische Theatersinn Jfflands maß die Mittel richtig ab, der immer noch im Schatten stehenden deutschen Kunst den Anteil der guten Gesellschaft zu gewinnen. Dazu gehörte vor allem eine würdige Ausstattung, die die Anziehungskraft der glänzenden italienischen Oper wettzumachen imstande war. Das prangende Gewand, das er den neuen klassischen Dramen bereitete, forderte sogar schon frühzeitig Stimmen des Tadels heraus: er kompromittierte durch diese Prachtentfaltung die edle Einfachheit deutscher Dichtung. Und als dann Ebbe in den königlichen Kassen eintrat und während der französischen Besetzung Berlins der Besuch des Theaters erheblich zurückging, sah er sich aus diesen Gründen genötigt, mit diesem System zu brechen. Gerade in diesen schweren Jahren aber gelang ihm das unmöglich Scheinende: das junge Institut sieghaft durch alle Nöte und Kämpfe, die ihm die französische

Herrschaft bereitete, hindurchzuführen. Das war fraglos eine nationale Tat, die ihm sein König auch hoch anrechnete und diesen geneigt machte, das Theater für die Folge unter einem höheren Gesichtspunkt des staatlichen Interesses zu betrachten. In Wilhelm von Humboldt fand Friedrich Wilhelm III. den Berater, der die strengen Ziele einer künstlerischen Kultur, wie er sie mit Goethe und Schiller vereinbart hatte, nun in einem größeren Staatswesen zur Durchführung gebracht sehen wollte.

Am 16. Dezember 1808 erging von Königsberg ein königliches Publikandum, das die Theater den Anstalten zuzählte, die Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und sie deshalb, gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste, der Sektion des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus unterordnete. Es war vielleicht nicht nur der einzig mögliche, sondern auch der relativ glücklichste Augenblick für eine so weittragende Reform. Durch den Krieg war eine große Anzahl von Theatern so gut wie bankrott, andere spielten überhaupt nur mit französischer Unterstützung weiter; die zivilrechtliche Ablösung vergebener Konzessionen und privater Vermögensrechte wäre damals leicht durchzuführen gewesen. Hier jedoch zeigte Pfland sich unfähig, die höhere Aufgabe zu begreifen; er vereitelte diese wichtige Maßnahme, indem er mit aller Energie darauf bestand, das Berliner Theater in der engeren Abhängigkeit vom Hofe erhalten zu sehen. Von seiner Umwandlung in eine Staatsanstalt wollte er nichts wissen. Traute der gewiegte Praktiker den schönen Vorfähen der Staatsreformatoren nicht, oder hielt er, wie Devrient meint, nur wirklich die Zeit für eine solche Reform noch nicht gekommen? Die letzte Frage hätte nur der Erfolg beantworten können; doch kam es gar nicht zu dem praktischen Versuch. Schon nach zwei Jahren, am 27. Oktober 1810, entkleidete die veränderte Bestimmung der Verfassung das Theater wieder der Würde, die es noch gar nicht hatte geltend machen können, und rangierte es unter die öffentlichen Anstalten „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen“. Die Aufsicht wurde der Polizei übertragen; mit Ausnahme der „Theater in den Residenzen, welche in Absicht auf ihre Direktion vom Hofe resortieren“ sollten. Dem Kultusminister ward nur „anheimgestellt, falls er in Absicht auf das Theater Bemerkungen zu machen habe“, solche dem Staatskanzler oder dem Polizeichef mitzuteilen.

Die Art und Weise, wie das preußische Kultusministerium und die entsprechenden Behörden der anderen deutschen Staaten in den kommenden Jahren, namentlich in den nächsten nach dem Pariser Frieden, „solche Bemerkungen in Absicht auf das Theater“ zur Geltung gebracht haben, vereinfacht die nachträglich oft aufgeworfene

Frage wesentlich, ob die damalige Vereitelung der Reform zu beklagen ist: das Theater wäre unter der Fürsorge der diese Ressorts bekleidenden Staatsretter gewiß in keinem Sinne besser gefahren. Jffland hatte also wohl, wenn auch nicht die künstlerische Moral, so doch die Klugheit auf seiner Seite, als er der staatlichen Verwaltung mißtraute und lieber Hofbeamter bleiben wollte. Das Publikandum von 1808 wäre nur im Rahmen der damals angebahnten Verfassungsreform von 1809 von kultureller Bedeutung gewesen; unter der Herrschaft der Reaktion war, was es in Aussicht stellte, geschenkt wie gehenkt.

Die Verfügung von 1810 wurde durch die am 11. September erlassene „Gewerbeordnung“ ergänzt: zum Betrieb eines Theaters bedurfte der Bewerber eines Gewerbebescheins, der ihm nach Befürwortung des „allgemeinen Polizeidepartements“ erteilt wurde und auf bestimmte Zeit und nur für den Ort seiner Gültigkeit ausgestellt war. Der Nachweis irgendwelcher Befähigung wurde nicht gefordert; die Erteilung des „Privilegiums“ stand im freien Ermessen der Polizeiverwaltung. Bis in die Mitte der vierziger Jahre blieb diese Bestimmung, die auch von den anderen deutschen Staaten mit unwesentlichen Änderungen angenommen wurde, in Geltung. Während dieses Zeitraums fiel die dereinst dem Nationaltheater zugedachte Aufgabe völlig den Hoftheatern zu, die annähernd überall die Organisation des Berliner Instituts empfangen oder beibehielten. Wo später konstitutionelle Verfassungen durchgeführt wurden, bewilligten die Landtage gewöhnlich die für die Hoftheater angemessenen Subventionssummen als zu den Zivillisten der Fürsten gehörig. Man erkannte damit zwar eine Art staatlicher Verpflichtung dem Theater gegenüber an, gab im übrigen aber jedes Bestimmungsrecht über die Gestaltung dieser Institute unbedenklich aus der Hand.

Nur in Württemberg ist einmal der Versuch gemacht worden, das Theater als wirkliche Staatsanstalt zu führen; die schwäbischen Stände übernahmen das Stuttgarter Hoftheater 1816 auf den allgemeinen Etat. Auch dort blieb man jedoch auf halbem Wege stehen: statt auch eine dem Staat unterstellte Leitung einzusetzen, ließ man dem nur dem Hof verantwortlichen Intendanten alle Machtbefugnis. Und als dieser nach drei Jahren den Ständen eine Rechnung über einen Fehlbetrag von 115000 Gulden präsentierte, zogen sich die Landesvertreter schleunigst aus dem unsicheren Geschäft wieder zurück, bewilligten jedoch dem König für sein Hoftheater einen jährlichen Zuschuß zur Zivilliste von 50000 Gulden. Aus einem anderen der damaligen Landtage erzählt Riehl einen die Zeit gut beleuchtenden Zug. Ein Nassauer Abgeordneter erklärte in der Kammer, für einen Staatszuschuß zum Wiesbadener Theater könne er nicht stim-

men, auch nicht, weil es sich um die Erhaltung einer Kunst- und Bildungsanstalt handeln sollte; Wiesbaden besitze ja schon am meisten Kunst und Bildung im ganzen Lande. Er werde für einen Staatszuschuß zu haben sein, wenn man das Theater dorthin verlege, wo am wenigsten „Kunst und Bildung“ sei — auf den Westerwald! Der brave Volkstribun hatte ja nicht ganz unrecht in seiner bitteren Empfindung: daß die Volkskraft immer nur dazu dienen sollte, die menus de plaisir der Hofhaltungen zu bereichern, während doch sonst lediglich der Polizeibüffel das Interesse der Regierungen für künstlerische Kultur bewies.

So war die Entwicklungslinie des Theaters nunmehr weiter durch die Stellung fest umschrieben, die man dieser Anstalt in den neuen Verfassungen gegeben hatte: an den Hoftheatern war die Kunstpflege den persönlichen Neigungen der Fürsten anheimgestellt; in den Nichtresidenzen überließ man das Theater der freien Spekulation. In dem einen wie im anderen Falle entschied Willkür über sein Geschick, denn eine das künstlerische Gedeihen irgendwie verbürgende Verpflichtung hatte das Gesetz nicht vorgesehen. Erkannte ein Theaterleiter eine solche, so tat er es aus eigener Initiative und nicht selten auf eigene Gefahr, ob ihm diese nun als Bankrott oder als Ungnade des Fürsten drohte. Es mußte immer und überall viel zusammenkommen, wenn solch ein veredeltes persönliches Wollen einmal durchaus glücken sollte: ästhetische und technische Fähigkeiten, ein lauterer, dem in der Sache liegenden Ideal zugeworener Charakter, sicherer Rückhalt in den wirtschaftlichen Verhältnissen oder in der Gunst der Auftraggeber und endlich die seltene Fähigkeit, im stürmischen Meer einer durchaus verwirrten öffentlichen Meinung festen Kurs zu halten.

Die Hoffnungen, die man in diesem Sinn auf die Hoftheater setzte, schlugen bald in eine erbitterte Enttäuschung um. Als die Fürsten nach den Befreiungskriegen ihre Anschauungen über die Volksemanzipation berichtigten, starb in dieser Region der für das Nationaltheater begeisterte Idealismus rasch ab. Man hielt ja daran fest, daß das Theater eine wichtige Rolle zur Bildung des öffentlichen Geistes durchzuführen habe, aber diese wollte man fürderhin nicht mehr Leuten anvertrauen, die, wie alle Künstler und Literaten, mehr oder weniger dem revolutionären Geist anhängen. Das Amt eines Theaterleiters forderte künftighin erprobtere Stützen des Staates: Mut und Entschlossenheit, die Ordnung im Dienst aufrecht erhalten und den stets unberechenbaren Neigungen des Publikums fest entgegenzutreten zu können. Dazu taugten nur Männer, die im Beamtentum, oder besser noch in der Armee herangebildet waren, die in ähnlichen Verhältnissen Geschicklichkeit und Treue erprobt

hatten. Grillparzer, der als Beamter in Osterreich frühzeitig Erfahrungen in dieser Staatsmoral gesammelt hatte, erläutert sie zutreffend: „Der Einsichtige und Wissenschaftliche ist oft unpraktisch und unschlüssig; nur der Tor und der Aufgeblasene ist zugreifend und rasch. Da aber im Staat die wichtigsten Geschäfte vorwärts gebracht werden müssen, so schicken sich die Vornehmen am besten dazu. Ihre Unfähigkeit zu denken, nennen die deutschen Großen Takt, und gewissenlosen Leichtsinn: Entschlossenheit“. Das umschreibt das Gesetz, das fast überall nun bei der Wahl von Theaterleitern beobachtet wurde, ziemlich zutreffend.

Zudem war es von alters her Überlieferung in den Dynastien, sich bis zu einem gewissen Grade in höchst eigener Person mit den amüsanten Theaterangelegenheiten zu befassen; es kamen da Wünsche, Zu- und Abneigungen in Frage, die erfahrungsgemäß ein Bürgerlicher überhaupt nicht mit der nötigen Feinsühligkeit zu behandeln versteht. So hatte der preußische Minister Graf von der Schulenburg Iffland gegenüber schon Anlaß gefunden, sich zu beklagen, daß zu wenig hübsche Frauen und Mädchen am Berliner Theater angestellt wären und um Abhilfe dieses Übelstandes ersucht, der gewiß nur der bürgerlichen Untertanenbeschränktheit Ifflands zur Last zu legen war. „Es fragt sich dann nur, Erzellenz, was aus dem Theater für ein Haus wird!“ — war des sonst doch leidlich diplomatischen Iffland Antwort gewesen.

Das ging wirklich nicht mehr; solche Einfalt war allenfalls nachzusehen gewesen, als die königliche Bühne durchzuhauen war durch die „schwere Not der Zeit“, als die Franzosen in Berlin die Herren spielten; aber nun war man doch wieder selber Herr im Hause und es sollte alles wieder seinen glanzvollen Gang gehen wie dreißig Jahre früher, wo ein maître de plaisir für die allerhöchsten Amusements gesorgt hatte. Die Kurzsichtigkeit, einen bürgerlichen Direktor, einen Sachmann gar, an die Spitze der königlichen Institute zu stellen, wurde künftighin in Berlin nicht wieder begangen und auch sonst an fast allen Hoftheatern grundsätzlich vermieden. Der in irgend einer Kunst dilettierende Kammerherr, der schöngeistige Offizier, der lieber Leimfarbe als Pulver riechen mochte, das waren für das künftig herrschende System die geborenen Theaterfeldherren. Indessen sei nur gleich die Einschränkung ausgesprochen: daß sich auch unter sachmännischen Leitungen das Theater, nachdem ihm einmal der Charakter als „Bequemlichkeits- und Vergnügungsanstalt“ von staatswegen aufgedrückt war, schwerlich anders entwickelt hätte. Das Gute, was hier und dort einmal unter künstlerischer Leitung von Sachleuten ins Leben trat, ist stets nur äußerst kurzlebig gewesen; in der Zeit der Reaktion taugte ein seiner sittlichen Aufgabe be-

wußter Charakter sicherlich am schlechtesten für die Ansprüche, die diese höfischen Vergnügungsanstalten erhoben.

Nach zwei Seiten hin hat das Institut der Kavalier-Intendanz dem Theater nicht gutzumachenden Schaden verursacht: es hat die Bühne der strebenden, aufrechten Dichtung entfremdet und hat den Schauspielerstand, statt ihn zur Selbsterziehung anzuleiten und ihn als eine kräftige Genossenschaft wachsen zu lassen, in eine bedientenhafte Stellung gedrängt; in ein Ressentiment voll Ironie und Respektlosigkeit gegen den im Grunde unfähigen Führer, der General sein wollte und selbst keine Glinte abschießen konnte. Dann führte die Intendantenwirtschaft dem Theater ein sehr übles Element in ihrem Bürokratismus zu. Nach außen hin erschien ja eine stattliche Entwicklung vollzogen: gegen den Zustand vor nur fünfzig Jahren bei irgendeinem der Prinzipale, wo der farbensinnige Heldenspieler zugleich die Kulissen malte, Frau und Töchter des Direktors die Garderobe besorgten, wo der Chef, wie der alte Döbbelin, die Einnahme der Abendkasse fein säuberlich ins Schnupftuch band und damit in die Brasserie zog: von dieser Idylle zu den königlichen Theatern in Berlin, Dresden, München, mit ihrem Drohnenstaat von Beamten, das bedeutete gewiß einen gewaltigen Wandel! Noch Jffland hatte von einer schlichten Stube aus, wo ihm ein paar Schreiber zur Verfügung standen, sechzehn Jahre lang das damals vornehmste deutsche Theater geleitet; fünfzehn Jahre später brauchte die Beamtenschaft des Theaters ein eigenes geräumiges Haus. Allerdings pflegte Jffland sein Tagwerk um fünf Uhr in der Frühe zu beginnen und spät nachts erst zu beenden; auch war er noch der Meinung gewesen, daß der Theaterleitung wesentlicher Teil vom Regietisch aus zu besorgen sei, nicht aus einem vierfach verbarrickadierten Kabinett, in dem der Intendant wöchentlich eine „Sprechstunde“ für die künstlerischen und geschäftlichen Fragen seiner Angestellten übrig hat. Bald jedoch war an allen Hoftheatern der — gewöhnlich sogar nur der Subalternenlaufbahn entsprossene — „Bureau-, Hof- oder Rechnungsrat“ ein weit einflußreicherer Berater seiner „Chefs“ als der nur mit beschränktem Sachverstand ausgerüstete Regisseur.

In Berlin, unter dem Grafen Moriz von Brühl, der 1815 die Intendanz übernahm, trat dieser Bürokratismus gleich in schroffen Formen zutage. Wenn Hardenbergs Wort: „Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und sagen Sie mir dann, was es kostet“, so erfüllt werden sollte, lag die Ironie nicht weit. Bei dem geringen Maß von Pressefreiheit — unter dem fortschreitenden reaktionären Gebahren der Regierungen immer mehr noch eingeschränkt — kam das Theater bald zur Stellung eines politischen

Prügelknaben. An die wirklichen Machthaber traute man sich nicht heran; da schien so ein unseliger Hoftheaterintendant wie dazu bestimmt, den ganzen aufgesammelten Groll der demokratischen Opposition auf sich zu nehmen: hier wenigstens war die schärfste Kritik möglich, ohne ihre Urheber in gefährliche Berührung mit den Hochverratsparagraphen zu bringen. Wie das Theater zur Förderung der politischen Illusionen diene, diene es auch, politischen Unwillen gefahrlos abzuladen. Im Volkswitz fand die am Bureaukratismus geübte Kritik ein lebhaftes Echo; man behauptete damals, es wären besondere Inspektoren für die „rechten“ und für die „linken“ Stiefel am Hoftheater angestellt worden. Die Regisseure sanken, in ihren Absichten stets durchkreuzt, ohne Autorität, von jedem Bureauarbeiter geringschätzig behandelt, unter diesem Regime bald auch zu mißliebigen Exekutivbeamten herab, die allen Einfluß auf die Schauspieler einbüßten oder, wenn sie ihr künstlerisches Temperament nicht beugen lassen wollten, sich in fortwährende Konflikte mit der Beamtschaft verwickelt sahen. Pius Alexander Wolff und Ludwig Devrient, die beiden bedeutendsten Künstler unter Brühl, die diesem Amt sich unterzogen, schüttelten es nach wenigen Jahren, angeekelt und durch die unablässigen Reibungen in ihrer Gesundheit erschüttert, wieder ab. Wie hier, so ging es an den meisten Hofbühnen: in die Regieämter strebte schließlich nur noch die gehorsame Mittelmäßigkeit.

Am schlimmsten waren unter diesem Regime die Dichter dran, die vom deutschen, vom preußischen Bureaukratismus besonders, doch überhaupt nur als Leute von verfehltem Beruf angesehen wurden. Die Annahme eines Stückes war immer eine von unzähligen Intrigen abhängige umständliche Staatsaktion und mußte als eine Huld empfangen werden, die um so höher zu bemessen war, je mehr literarischen Wert die Arbeit ansprach: denn je ernsthafter der Dichter, desto verdächtiger erschien er.

Unwürdiger noch ging es an den Stadttheatern zu, die als kaufmännische Objekte dem Pachtvertrieb anheimgefallen waren. Da keinerlei Befähigungsnachweis verlangt wurde, nur Geld oder Kredit den Ausschlag bei der Erteilung der Konzession gab, kamen nur selten Sachmänner in die Leitung, dafür um so mehr schon halb bankrotte Kaufleute, Kommissionäre, Agenten, Pferdehändler und besonders Gastwirte, die gewandt die sich anbietende Spekulation an sich zu reißen verstanden. Es war noch der günstigere Fall, wenn dilettantische Eitelkeit diese halbverdunkelten Existenzen dem Theater zutrieb, der günstigste, wenn ein solcher Direktor die eigentliche Leitung einem tüchtigen Regisseur überließ und sich mit dem Nimbus seiner wichtigen öffentlichen Stellung begnügte. Konnte ein solcher oft künstlerisch freier schalten als seine Kollegen an den Hoftheatern,

so hatte er dafür fast immer mit der Unzulänglichkeit der Mittel zu kämpfen, die aufzubessern der Erwerbsinn des Unternehmers sich selten bequeme. In nur wenigen Fällen waren die Nationaltheater von ständischen Korporationen oder Aktiengesellschaften übernommen worden, die unter städtischer Kontrolle standen. Bei dieser Organisationsform besorgt die Stadt die wirtschaftliche Verwaltung, während ein angestellter Sachmann die künstlerische Leitung versieht. Diese Einrichtung entsprach also etwa den Grundsätzen der angebahnten kommunalen Selbstverwaltung und dem nicht zur Anwendung gelangten Theaterstatut der Humboldt-Steinischen Reform; sie wurde darum in der Folge immer wieder sehr empfohlen. Auch war sie zweifellos der relativ glücklichste Ausweg aus der durch die Gesetzgebung bewirkten theaterwirtschaftlichen Anarchie; nur daß auch hier alles Gelingen von den künstlerisch-sittlichen Qualitäten der Kommissionen, von Charakter und Fähigkeiten der angestellten Leiter abhing und davon, ob zwischen diesen beiden Gewalten für die Dauer Harmonie herzustellen war. Ein gesunder Zustand war und ist auch hier immer die seltene Ausnahme. Wo Majoritäten in Sachen der Kunst zu entscheiden haben, kommt es gewöhnlich, statt zu freien Kunsttaten, nur zu Kompromissen. In den Kommissionen machen sich gerade dem Theater gegenüber — das man doch selten ernsthaft und ethisch nimmt, wie etwa die Politik — persönliche Eitelkeit, dilettantisches Interesse der einen, kunstfeindlicher Spekulationstrieb der anderen geltend, samt all den kleinlichen Menschlichkeiten, die nun einmal selbst im winzigsten parlamentarischen Gebilde wuchern. Auch hier gibt es Faktionen und Nebenregierungen, die sich bekämpfen; und nicht selten ist bei ausbrechenden Krisen oder Obstruktionen der angestellte künstlerische Leiter das Opfer; sei es nun, daß er sich allzuwillig den Kompromissen unterordnet und so die Sache der Kunst verrät, oder daß er seinen künstlerischen Eigensinn durch zeitige Enthebung von seinem Amte zu büßen hat. Dieser Organisation fehlt die dritte, höhere Instanz, wie sie Humboldt in der Behörde des Kultusministeriums vorgesehen hatte.

Die überwiegend traurigen Erfahrungen, die an den aus der neuen Theatergewerbeordnung herausgewachsenen Instituten gemacht wurden, haben für lange Zeit die Frage nach einer glücklicheren Regelung dieser Verhältnisse im Fluß erhalten. Dabei hat die theoretische Dramaturgie immer ein wenig die Rolle des Don Quixote gespielt. Ein Blick auf die anderen europäischen Staaten, auf die besonders, die sich einer besseren Zentralisation als Deutschland erfreuten, lehrt, daß der Theatergesetzgebung wohl überhaupt nicht jene ausschlaggebende Bedeutung zukommt, die man ihr, von illusorischen Wünschen für eine künstlerische Kultur getragen, beimißt;

daß sie mehr ein Symptom als eine Gewähr ist. Gegenwärtig herrscht Theaterunfreiheit, das heißt ein freilich die verschiedenste Handhabung zulassendes Privilegiensystem im absoluten Rußland, in den Verfassungsstaaten Oesterreich und Schweden-Norwegen, in einer gemilderten Form auch in England; dagegen besteht eine kaum mehr beschränkte Theaterfreiheit im Deutschen Reich, in Frankreich, Italien und Belgien. In welchem dieser Länder wollte man sich getrauen, gegründete Rückschlüsse auf den inneren Zusammenhang ihrer Theaterverfassungen und ihrer Theaterkulturen zu ziehen? Die Rassenbegabungen und der Charakter der sozialen Entwicklung hat in diesen Staaten das Theater weit mehr bestimmt als alle oft wechselnden Versuche der Gesetzgebung. Es entspricht indes bekanntlich deutscher Gepflogenheit, den „Kaiser Staat“ für alle Mängel, an denen wir leiden, verantwortlich zu machen, und so konnten bei den großen Hoffnungen, die wir immer auf das Theater setzten, die Kämpfe für und gegen die Theaterfreiheit nicht ausbleiben.

Der erste Staat, der mit dem alten Privilegiensystem brach, war Frankreich, wo die Revolution ihm ein Ende machte. Das Dekret des Konvents vom 13/19. Januar 1791 gab volle Theatergewerbe-freiheit. Wie die aussah, erläutert ein Erlaß derselben Regierung vom 2. August 1793, der verfügte, daß jedes als voll angesehene Theater dreimal in der Woche je eins der Dramen: ‚Brutus‘, ‚Wilhelm Tell‘, ‚Cajus Gracchus‘, oder ähnliche, die Revolution verherrlichende aufzuführen hatte. Das Dekret Napoleons vom 8. Juni 1806 hob dann die Theaterfreiheit wieder auf und ein Jahr später ordnete der Kaiser die Schließung einer ganzen Reihe der Pariser Theater an, ohne den dadurch Betroffenen eine Entschädigung zuzugestehen. Während der Restauration teilte man wieder höchst liberal Privilegien aus und rief so die Boulevard-Theater ins Leben. Das zweite Kaiserreich gab sogar volle Theaterfreiheit, erließ dafür aber eine strenge Konzessionsordnung für das Genre der Caféschantants. In der letzten Republik hat sich abermals eine andauernde Bewegung gegen die Theaterfreiheit geltend gemacht. Das alles hat jedoch die französische Theaterkunst nur ganz unwesentlich beeinflusst; um so mächtiger spiegelte sich dafür immer in Frankreichs Bühnenkunst jeder Wandel in der sozialen Herrschaft, gleichviel, ob das Theater gerade frei oder gefesselt war. Die Maßnahmen, diese sozial bedeutsamen Äußerungen der Schaubühne zu beeinflussen, lagen darum den Regierungen immer viel näher, als für das wirtschaftliche und künstlerische Gedeihen der Theater durch die Gesetzgebung zu sorgen. Die einzige triftige Theaterfrage für die Regierungen ist allezeit die Theaterzensur.

Bei der Betrachtung der Theaterzensur erscheint die Geschichte

wieder einmal als die große Meisterin der Ironie. Denn ursprünglich sollte dieses so viel verwünschte System überall dazu dienen, die künstlerisch-nationalen Ziele der Theater sicher zu stellen: so schon in Griechenland, wo Lykurg jede Abweichung vom Wortlaut der Dichter unter Strafe stellte, wo später, den künstlerischen Charakter des Theaters gegen die Übergriffe der sozialpolitischen Komödie zu schützen, die Darstellung in der Zeit lebender Personen verboten wurde. Die Römer dagegen kannten keine Theaterzensur; sie faßten diese Künste ganz brutal auf. Überflüssig war die Zensur ferner im Mittelalter, so lange die Geistlichen selbst Dichter und Spielleiter waren. Erst nach der uns bekannten Wandlung der Mysterien in Volksspiele erschien sie nötig und wurde in ihrer frühesten modernen Form im Jahre 1477 vom französischen Parlament verfügt. Nun folgten immer neue Schutzmaßregeln gegen Übergriffe der Bühne, bis Ludwig XIV. endlich im Jahre 1706 eine förmliche Zensurbehörde ins Leben rief, die von Robespierre aufgehoben, vom Konvent nach zwei Jahren aber schon wieder eingesetzt wurde. In England gab es schon unter Elisabeth eine Zensur, die jedoch bald in Verfall geriet, weil sie in Ermangelung eines Theaters überflüssig wurde; Walpole stellte sie im Jahre 1737 für London und die königlichen Residenzen wieder her und „formell“ besteht sie dort auch heute noch. In Deutschland war für die Theaterzensur erst ziemlich spät Bedürfnis; so lange die Volksschauspiele blühten, übten die Städte Hausrecht, wenn die Belustigungen in Unfug ausarteten; in den Schulkomödien die Rektoren. Als die Berufstheater der wandernden Komödianten aufstamen, kümmerten sich Fürsten und Staat, wie wir wissen, nicht sonderlich um deren Treiben, und erst Maria Theresia sahen wir — im lykurgischen Sinne — die Zensur wieder einführen, worin ihr gegen das Ende des Jahrhunderts die anderen Staaten allmählich folgten. Nach seiner Verwaltungslehre wollte auch Freiherr vom Stein die Theaterzensur beibehalten wissen. Dies in kürzesten Linien die Geschichte dieses Instituts.

Die Theaterzensur der modernen Staaten weist zwei Richtungen auf. In Oesterreich und in den früheren italienischen Staaten sollte die Zensur direkt verhüten, daß gewisse politische, religiöse und soziale Einrichtungen auf der Bühne beleuchtet würden. Das Register der verbotenen Stoffe war reichlich lang, und man fragt etwas betroffen, was der dramatischen Kunst übrig geblieben ist, wenn alle Staatsinstitutionen, das Königtum, die Behörden, das Parlament, die Gesetze, Religion und Konfessionen, Anstand, sogar ganz allgemein Moral und Grundsätze der gesellschaftlichen Ordnung, die Ehe sowie endlich Vorgänge aus dem Leben Gegenwärtiger nicht berührt werden durften. Ohne Leisten, Leder, Zwecken, Pech und Draht

kann man nicht gut einen Stiefel machen; ungefähr aber verbot doch dieses System so ziemlich alles, was wesentlich Stoff zum Drama ist. Ein solches Ungetüm war mit der Zeit aus der weisen Absicht der österreichischen Kaiserin herausgewachsen, und im Einklang mit diesem Gesetz machte, 1794, in ihrem Aufruf an die deutschen Schriftsteller, die Wiener Oberdirektion bekannt, daß sie erstens nie ein Stück annehmen werde, „das den guten Sitten zuwider ist, welche durch das Theater gefördert, nicht umgestürzt werden müssen“ und zweitens würde „sie jedes Schauspiel verwerfen, das anstößige politische Grundsätze predigt und auch nur von ferne dahin ziele, die heiligen Bande zu zerreißen, welche die Bürger an den Staat binden“. „Denn“, so fügt die erleuchtete Behörde hinzu, „in diesen Zeitläufen ist hierin die größte Sorgfalt zu empfehlen“.

Das andere, das französische System, das auch in Preußen wie später endlich auch in Österreich Anwendung fand, will nicht den Inhalt eines Dramas, sondern seine „mögliche Wirkung auf das Publikum“ ins Auge gefaßt wissen. An sich schließt das in Preußen geltende Zensursystem außer den durch das Strafgesetz schon bedrohten Delikten — wie Beleidigung, Aufforderung zum Hochverrat, Beschimpfung einer anerkannten Religionsgesellschaft, die Vornahme unzüchtiger Handlungen — ausdrücklich nur die Darstellung auf der Bühne von Mitgliedern des königlichen Hauses und der aus den biblischen Geschichten entnommenen Stoffe aus. Da jedoch das französisch-preußische System der Aufsichtsbehörde das Recht einräumt, schon die „mutmaßliche“ Wirkung zu bemessen und im Sinne dieses Bemessens „präventiv“ zu verfahren, stellte sich dieses System immer dann als das schlimmere heraus, wenn die Zensoren, unter irgendwelchem Wind des politischen Wetters, kurzsichtig, ängstlich oder böswillig waren. Wenn dann gar der heute zu hohen Ehren gekommene juristische Begriff des „groben Unfugs“ den „präventiven“ Verboten einer Aufführung oder der Verstümmelung des Textes zur einzigen Begründung dienen darf, dann entbindet natürlich der präventive Charakter des Gesetzes die Zensoren jeder eingehenden Motivierung der Verbote grundsätzlich und von Rechts wegen. Ist die Zensur des Gegenständlichen im ersten System eine Kugelfete, die dem Theater jede freie Bewegung wehrt, so ist die Präventivzensur ein Damoklesschwert, das verhängnisvoll über jedem Drama schwebt. Die Theaterleiter sehen jedoch das zweite Übel als das kleinere an, ja wohl selbst als eine Wohltat, weil die nicht erteilte Erlaubnis einer beabsichtigten Aufführung immer noch nicht den Schaden anrichtet wie das plötzliche Verbot eines bereits einstudierten und gespielten Stückes.

Die Hoftheater waren der Zensur nicht unterstellt; von den Lei-

tern, die man ihnen gab, verstand es sich von selbst, daß sie päpstlicher noch als der Papst verfahren würden, zumal ihnen ihr Publikum neben den öffentlichen noch hundert private Rücksichten auferlegte: die Personen der fürstlichen Häuser selbst, der Adel, das Beamtentum und namentlich die zartbesaiteten Gemüter des weiblichen Familienanhangs dieser Stände machten ihnen eine besondere Rigorosität zur Pflicht. Das Wiener Burgtheater heißt deshalb heute noch im Volksmund „das Komtessentheater“. Bevor jedoch dieses würdige Institut aus eigener Schamhaftigkeit sich diesen vornehmen Titel verdiente, hatte es eine strenge Schule durchzumachen. Gerade in Wien wuchsen die wunderlichsten Blüten, die im reichen Herbarium der Zensurdummheiten aller Zeiten zu finden sind. Zeitweilig war der Wiener Schauspieler gehalten, „bei eigener Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigene Klugheit für bedenklich erkenne“, abzuändern. Das Wort „beten“ durfte auf der Bühne nicht ausgesprochen, Geistliche durften auf ihr nicht dargestellt werden; anstatt „Gott“ war „Himmel“ zu sagen und selbst nur die Orgel auf den unheiligen Brettern zu spielen, war verboten. Ein guter Teil dieser Vorschriften ging übrigens an die meisten süddeutschen Theater über. Als im Jahre 1819 endlich die Regisseure des Burgtheaters den Nathan Lessings zu ihrem Benefiz geben durften, erschien der Patriarch als „Komthur der Hospitaliter“ und der Klosterbruder als dessen „Diener“. In Schillers Jungfrau, die als schlichte „Johanna d'Arc“ burgtheaterfähig wurde, duldete man das zweideutige Verhältnis des Dauphins zu seiner schönen Agnes nicht; die Geliebte mußte des Königs angetraute Gattin sein; Graf Dunois durfte sich nicht als einen Sohn der Liebe rühmen, er wurde in alle Ehren eines legalen Veters des Königs eingesetzt. Ja selbst gegen die unmütterlichen Gefühle der Königin Isabeau protestierte der auf harmonische Familienverhältnisse bedachte Zensor und wandelte die Mutter in eine Schwester des Dauphins um. Näher hätte wohl gelegen, sie zur Tante des Königs zu machen, doch diesen Verwandtschaftsgrad hatte man schon in ‚Kabale und Liebe‘ verbraucht, wo aus dem Präsidentenvater ein „Onkel“ des Ferdinand wurde. Wie erschütternd muß Ferdinands Drohung im Finale des zweiten Akts gewirkt haben: „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, wohin das Wort ‚Onkel‘ niemals gedrungen ist; rühren Sie nicht an diese!“ In solcher Entstellung kamen mehr oder weniger alle deutschen Klassiker sehr verspätet auf die Bühne des Burgtheaters, nachdem man sie häufig doch schon den Volksbühnen überlassen hatte, wo sie nicht minder grausame Verstümmelungen hatten erdulden müssen. Doch haben wir keinen Anlaß, heute vornehm auf die Zeiten solcher Barbarei herabzusehen; hundert Jahre später hat die preußische Zensur

häufig genug gezeigt, daß die Entwicklung zum Rechtsstaat und das Streben nach künstlerischer Kultur an ihr spurlos vorübergeschritten sind. In der Begründung des Verbots von Paul Heysses ‚Maria von Magdala‘ nannte, 1903, das preußische Oberverwaltungsgericht die in dem Drama verwendeten erotischen Motive „die niedrigsten, verwerflichsten menschlichen Triebe“ . . .

Unter den reaktionären Maßnahmen hatte die josephinische Schöpfung des Wiener Nationaltheaters mehr und mehr von ihren idealen Zielen sich entfernt. Aber auch die wirtschaftliche Frage war hier allmählich ausschlaggebend geworden. Als Joseph das Ballett aus dem Nationaltheater verbannte, glaubte weiser Rat warnen zu sollen, da das Publikum doch zu sehr an diese „Zerstreuung“ gewöhnt sei; Joseph aber hatte geantwortet: „Nur so zu, sie werden schon kommen“. Sie waren aber nicht gekommen, und das Defizit war von Jahr zu Jahr gewachsen. Unter des Reformkaisers Nachfolger zeigten sich die inneren Verhältnisse des Theaters derart zerüttet, daß dem Hof die Lust verging, sich direkt weiter mit der deutschen Nationalbühne zu befassen. Jahrelang allerdings schwankte man, die moralische Erbschaft Josephs durch entstellende Maßnahmen zu gefährden, aber endlich, im Jahre 1794, verpachtete man doch das Theater an den Hofbankier und K. K. Truchseß Freiherrn von Braun. Dieser hob die Josephinische Verfassung auf, stellte feste Regisseure an und berief August von Kozebue zum Dramaturgen. Der vielgewandte Kozebue räumte jedoch, von den Schauspielern in einem Kesseltreiben zur Strecke gebracht, schnell wieder das Feld, worauf Braun die Dramaturgenstelle an den Mann vergab, der im weiteren Verlauf der größte Wohltäter und der eigentliche Begründer des Burgtheaters in seiner heutigen Bedeutung werden sollte, an Joseph Schreyvogel, der sich als Bearbeiter dramatischer Werke West nannte. Vorläufig freilich mußte auch Schreyvogel nochmals zurücktreten, als Braun selbst, im Jahre 1807, die Direktion niederlegte und ein Konsortium adeliger Herren an seine Stelle trat. Die Spitze dieser „Kavaliersdirektion“ bildete der Fürst von Eszterhazy, Fürst Lobkowitz als Leiter der Oper und Graf von Palfy als der des Schauspiels. Brockmann, Koch und Lange waren die Regisseure. Natürlich zeigten die hohen Herren wenig Ausdauer; bald blieb von ihnen nur Graf Palfy am Steuer, der zum Burg- und Kärnthnerthortheater auch das Theater an der Wien übernahm und so, von 1814 ab, die drei Haupttheater Wiens unter seinem Szepter vereinigte.

Palfy berief Schreyvogel aufs neue als artistischen Sekretär und Dramaturgen in seine fruchtbare Tätigkeit. Schon 1817 indes unterlag auch diese Direktion den Schwierigkeiten einer Dreitheaterwirtschaft. Das Burgtheater und das Kärnthnerthortheater mußten

wieder auf den Hofhalt übernommen werden und empfangen nun die endgültige Organisation — namentlich das Burgtheater — die diesen Instituten im wesentlichen heute noch eignet: der Oberstkammerherr von Wrba wurde oberster Direktor, ein Hofrat Süljod amtierender, d. h. technischer Direktor und Schreyvogel behielt als Sekretär und Dramaturg die Führung der künstlerischen Geschäfte. Ein Unheil, das über die deutsche Oper in Wien hereinbrach, sollte dann dem Burgtheater vollends zum Segen werden: als im Jahre 1820 das Defizit wieder bedenklich angewachsen war, hielt der Kaiser, Franz I., „in Zeiten, wo die Untertanen unter dem Druck der Steuern seufzen“, es nicht mehr für angemessen, die notwendigen Zuschüsse aus Staatsmitteln zu zahlen und entschloß sich, das Operntheater dem Italiener Dominik Barbeja zu verpachten, der gleichzeitig mehrere italienische Opernunternehmen — und auch eine blühende Spielbank in seiner Heimat unterhielt; also einem Mann von vielen Graden. Die Entwicklung der deutschen Musikpflege ohne Zweifel schwer erschütternd, war diese Abtrennung des Operntheaters vom Nationaltheater für dieses doch von unschätzbarem Vorteil; nur so kam das Burgtheater endlich zu wirtschaftlicher und künstlerischer Selbständigkeit. Eduard Devrient sagt von diesem kulturgeschichtlich bedeutsamen Vorgang: „Zum erstenmal war es damit in Deutschland erreicht, eine Bühne ganz dem Kern der Dramatik — der Kunst: Menschen und menschliche Taten und Schicksale dem Geiste und der Wahrheit nach darzustellen — angewiesen zu sehen“. Die Verwaltung konnte ihre Kräfte nun auf das eine Gebiet konzentrieren; die nur zweifelhaften Vorteile bietende Doppeltätigkeit der Künstler als Schauspieler und Opersänger hörte auf. Vor allem aber nahmen hier nun einmal die Reibungen ein Ende, die an fast allen anderen Hoftheatern durch das Zusammenkoppeln von Oper und Schauspiel, bis in die Gegenwart, die Zustände verwirrten.

In München, wohin der Kurfürst Karl Theodor, bei seiner Übersiedlung vom Neckar an die Isar, etwas von dem hochgemuteten Theatergeist der Mannheimer Schule verpflanzt hatte, war 1797 der Dichter des ‚Otto von Wittelbach‘, Freiherr von Babo, Intendant geworden und hatte sich den Mannheimer Heinrich Beck als Direktor an die Seite berufen. Als dieser nach einem Jahre schon starb, trat der Regisseur Heigel an seine Stelle, der das Theater zu anerkannter Tüchtigkeit emporarbeitete. Babos Nachfolger wurde von La Motte, ein Intendant, wie er selten zu finden ist; denn von ihm wird gerühmt, „daß er jede bedeutende Vorstellung von Anfang bis zu Ende selbst angeordnet und ein glückliches Erfindungstalent für phantastische Aufgaben der Bühnenkunst besessen“ habe. Von 1824 bis 1833 stand Freiherr von Poßl an dieser Stelle, wieder ein künstlerisch begabter

Edelmann, der fleißig Opern komponierte. Von ihm ist die früheste Idee des nachmaligen „Deutschen Bühnenvereins“ ausgegangen: die Vorstände der deutschen Theater sollten sich vereinigen, jährlich sechs Opern bei geeigneten Komponisten fest zu bestellen, um so der deutschen Musik aufzuhelfen. Der Verdacht liegt freilich nicht fern, daß der Intendant da ein bißchen mit der Seele des Monsieur Joffe bei Molière dachte — nämlich an seine eigenen Opern.

Auch in Stuttgart war 1801, unter Herzog Friedrich, das Theater als Hoftheater mit Intendantzleitung wiederhergestellt worden. Als der Herzog die Königswürde empfing, wünschte er seiner Bühne einen diesem Rang entsprechenden Aufschwung, den der neue Intendant, Baron von Wächter, herbeiführen sollte. Den lockten die Lorbeern Dalbergs und er begründete eine ganz absonderliche Theaterschule: aus dem Landeswaisenhaus entnahm er summarisch fünfzig bis sechzig Waisenkinder, die er zu Sängern und Schauspielern ausbilden ließ. Kein Geringerer als Eclair wurde zum Leiter dieser „Akademie“ berufen, die natürlich als ein echter Schwabenstreich scheiterte. Immerhin dauerte es sechs Jahre, bis man im Geburtslande Schillers zu der Einsicht kam, daß zwischen Melpomenes Tempeldienst und einer Zuchtanstalt für Musterrindvieh dennoch gewisse Unterschiede obwalten.

Das günstigste, was unter der Hoftheater-Ägide die deutsche Kunst sich zu erobern vermochte, war fast immer nur ein reicheres sonntägliches Gewand für das Aschenbrödel des deutschen Dramas. So statete auch in Darmstadt der Großherzog 1809 sein Theater auf das glänzendste aus und nahm, namentlich der großen Oper zuneigend, persönlich intimen Anteil an dessen Leitung. In Kassel war unter „König Lustig“ das deutsche Schauspiel aufgehoben worden und dafür eine glänzende französische Oper und ein ebensolches Schauspiel, nebst einem verschwenderischen Ballett eingerichtet worden. Die Verhältnisse hatten das erlaubt. Nach der Heimkehr des Kurfürsten aber formierte man aus den beaux restes ein Hoftheater nach der üblich gewordenen Schablone. Zu einer gewissen Bedeutung gelangte das Kasseler Theater, als 1821, unter der Intendantz des Oberpolizeidirektors Manger, Ludwig Spohr als Direktor der Oper berufen wurde.

Verhältnismäßig spät kam die alte Theaterstadt Dresden zu einem deutschen Hoftheater. Mit dem Jahre 1816 hörten die Wanderfahrten der sächsischen Hofkomödianten nach Leipzig auf, da dort ein eigenes Theater begründet worden war; von da ab befestigte sich in Dresden die Organisation, die das deutsche Schauspiel mit der Kapelle und der italienischen Oper unter eine königliche Direktion vereinigte. Die deutschen Darsteller hatten von nun an auch

für deutsche Opern zu sorgen; diese neben den italienischen emporzubringen, wurde von Prag Karl Maria von Weber berufen, der seine Mission, obwohl unter hemmenden Einflüssen, in kurzen Jahren doch so erfolgreich durchführte, daß von ihm und von Dresden aus die deutsche Opernkunst ihre neue Entwicklung nahm. Der erste Generaldirektor des Dresdener Hoftheaters war Graf Dietrich von Eckstädt; der dramaturgische Herrscher aber der früher schon erwähnte Theatersekretär Winkler, genannt Theodor Hell. Dietrich wurde 1819 durch den Kammerherrn von Könnert abgelöst, der vom Grafen Brühl in Berlin die bureaukratische Theaterverwaltung abgesehen hatte und nun nachahmte; seine Erbschaft wußte dann der 1824 ans Ruder gelangende Hofmarschall von Lüttichau würdig zu wahren. Lüttichau war vorher Oberforstmeister gewesen; doch mochte ihm auf der Jagd in der sächsischen Schweiz dramatisches Hochwild selten vor die Büchse gekommen sein. Er glaubte daher gut zu fahren, wenn er sich die anerkannteste Autorität der Zeit als dramaturgischen Beirat wählte: Ludwig Tieck. Tiecks praktische Wirksamkeit war in Dresden selbst nur gering; doch lag das weniger an seinem romantischen Eigensinn als vielmehr daran, daß unter jeglicher Hoftheaterorganisation nach preußischem Muster für das Wirken eines Dramaturgen überhaupt kein Raum ist. Das Elend war ja eben, daß sich nie und nirgends am deutschen Theater ein künstlerischer Geist selbständig mit den öffentlichen Zuständen auseinandersetzen und an ihnen seine Theorie berichtigen konnte. Zudem beging Tieck, wie nach ihm noch manche seiner Kollegen, wie vor ihm schon Lessing, den naiven Fehler, das öffentlich kritisieren zu wollen, was er selbst zu gestalten berufen war. Das gab natürlich Anlaß zu zerstörenden Reibungen zwischen allen Faktoren.

Unter den ständischen und städtischen Instituten, die sich zu jener Zeit befestigten, steht das Prager Deutsche Landestheater oben an. Der tüchtige Regisseur Johann Karl Liebich bekam dort die Leitung im Jahre 1798 und hob die Bühne zu „epochemachender“ Bedeutung, als er, 1806, die italienische Oper auflöste und an ihre Stelle die deutsche setzte, die erste in größerem Stil. Auf gesicherter wirtschaftlicher Grundlage entwickelte sich in Prag noch einmal ein patriarchalisches Künstlerverhältnis von liebenswürdigem, gesundem Geist. Die deutsche Bevölkerung der Stadt hielt das Theater wert als einen der wichtigsten Dämme gegen das Vordringen der tschechischen Nationalität. Nach Liebichs Tod jedoch stellte sich sofort ein Rückschritt ein. Seine Witwe war in die Pacht eingetreten und 1825 schon konnte auf der Prager Bühne, die bahnbrechend für deutsche klassische Kunst vorangegangen war, die Familie Kavel in Pantomimen und „Tänzen auf dem gespannten Seil“ bewundert werden.

So hat man bei der Betrachtung des deutschen Theaters, unter welcher Form der Administration man es auch antreffe, recht oft Gelegenheit, sich der Richtigkeit des Canning'schen Wortes zu erinnern: men, not measures — in das er kühn das immer gebräuchliche und immer lieber geglaubte: measures, not men umwandelte.

In Breslau war 1797 ein Nationaltheater auf Aktien gegründet und einem Komitee die Leitung übertragen worden. Professor Rhode und später Regierungsrat Streit erhoben das Institut zu literarischer Bedeutung; der Historiker Raumer nahm Anteil an ihm und in dem Lebenskünstler Karl Schall besaß es einen geschickten Hausdichter, wenn auch nicht gerade einen von vornehmem Geschmaç. Dort entwickelte sich der genialste Schauspieler dieser Periode, Ludwig Devrient. Wirtschaftliche Schwierigkeiten suchte man 1813 durch Aufhebung der Oper zu bewältigen, ohne daß es gelingen wollte. Immerhin behauptete das Theater sich gegen den stets oberflächlicher werdenden Geist des Publikums auf einer achtbaren künstlerischen Stufe, bis man, der Mode der Zeit folgend, ihm in dem Baron von Soskade einen wirklichen, cavalieren Intendanten fand. Von da ab ging es in rapidem Tempo abwärts. Zum Verfall des Breslauer Nationaltheaters trug ein Mann wesentlich bei, der sonst dem deutschen Theater auch manche Förderung gebracht hat, der, einer der anregendsten Geister der Zeit, noch heute vom bunten Schimmer seines reichen Lebens verklärt erscheint: Karl von Holtei. Dieser lebenswürdige Literaturvagabund war ein rhapsodisches Genie ersten Ranges, eine Romantikererscheinung von fesselndem Reiz, Poet, Romandichter, Vorleser, Schauspieler und Lebenskünstler in einer Person und immer gleich erfolgreich in allen diesen Rollen. Nur der ernsthaften Maschinerie eines Theaters durfte er nicht zu nahe kommen; dann gab es fast regelmäßig ein Unglück. Als Theaterleiter fehlte ihm Ernst und Ausdauer; auch als Regisseur und Dramaturg lebte er nur von bestechenden Improvisationen. In Breslau wurde ihm eine der Episoden der in seinen ‚Dierzig Jahren‘ so lebendig beschriebenen „Theaterromantik“ verhängnisvoll. Er unterhielt mit der Gattin eines Kunstreiters, Tournière, ein zärtliches Verhältnis, und um sich dem Manne, dem er so viel verdankte, erkenntlich zu zeigen, plante er eine große equilibristische Pantomime der Kunstreitergesellschaft auf dem Breslauer Stadttheater, in der auch das gesamte Personal der Bühne mitwirken sollte. Selbst seine Frau, die schöne und hochbegabte Luise Roger, wollte er neben seiner Geliebten, der Madame Tournière, der der Triumph galt, glänzen lassen. Das Breslauer Kunstpersonal widersezte sich dieser Zumutung und es gab einen heftigen Theaterskandal, in dem Holtei eine recht traurige Rolle spielte. Von diesem Vorfall ab gewannen die bis dahin

leidlich im Zaum gehaltenen Pöbelemente der Stadt die Oberhand; die Offiziere der Garnison, die Studenten führten wüste Exzesse aus, die nicht nur den leider zu phantasievollen Dramaturgen stürzten, sondern auch den Boden der Theater Einrichtung so vollständig unterwühlten, daß nach kurzer Zeit das ganze Gebäude zusammenbrach. Von 1824 ab begann für Breslau die Ära der Verpachtungen, die das Theatertreiben der zweitgrößten Stadt der preussischen Monarchie bis zu den jüngsten Tagen so traurig kennzeichnet: ein fortwährender Wechsel von Ausbeutung und Bankrott. Diese Episode ist hier nicht ohne Absicht neben die trüben Bilder der Hoftheatermisere gestellt; sie zeigt, wie auch ein Künstlergeist der romantischen Schule am Steuer eines Theaters sich gänzlich unfähig bewies.

Auf ähnlicher Grundlage wie das Breslauer wurde das Braunschweigische Theater von August Klingemann reorganisiert, von ihm auch in künstlerischem Geist geleitet, bis es, 1826, unter Herrn von Oyenhausen zum Hoftheater avancierte. Umgekehrt übernahm 1839 die Stadt Mannheim die Verwaltung des bis dahin immer noch unter einem Hofbeamten stehenden altehrwürdigen Hof- und Nationaltheaters in eigene Regie. Es behielt eine kleine Staatssubvention; für den weitaus größeren Zuschuß aber sorgte die Stadt und in dieser Form war ihm, wie an früherer Stelle schon erwähnt, eine dauernde Wohlfahrt beschieden.

Die Schicksale der Stadttheater unter Privatpächtern können nur an ein paar typischen Beispielen betrachtet werden. Leipzig verdankt sein eigenes Theater dem zähen Eifer eines Privatmanns, dessen Laufbahn in mancher Hinsicht bezeichnend für das Theaterleben bis zur Mitte des Jahrhunderts ist, dem Dr. jur. Theodor Küstner. Dieser Sohn der Stadt setzte, von einigen angesehenen Bürgern unterstützt, den Umbau des alten Komödienhauses durch, verschaffte sich — „ein Titel muß sie erst vertraulich machen“ — den Koburgischen Hofrat und wurde des Leipziger Stadttheaters erster Direktor. Er sah in der Theateradministration seinen Beruf, in dem er ein reiches Genügen und schließlich auch die höchste Befriedigung des Ehrgeizes fand, da er seine Laufbahn als Generalintendant der preussischen königlichen Schauspiele beschloß. Sein Bericht über die vierunddreißig Jahre seiner Theaterleitung ist eines der wichtigsten Dokumente für die Theatergeschichte und zugleich für die Psychologie des Theatervorstands, wie jene Zeit ihn verlangte. Küstner war unter den vielen einer der ersten, die ihren Beruf richtig begriffen: rückhaltlose Verehrer und stets gelehrige Schüler des Erfolgs zu sein. Beides war er bis zur Gewissenhaftigkeit, bis zum Pedantismus; und darin lag ein Fortschritt gegen den Leichtsinn, der die meisten seiner Fach-

genossen an ihren Aufgaben scheitern ließ. Seiner gänzlich neutralen Seele war alles, was nur auf das Publikum Eindruck machte, wichtig, wert und Achtung gebietend; in allem entdeckte er eine würdige Seite: im Schillerschen Drama wie im Ballettvaudeville mit getanzten Gedanken. Er anerkannte die Vorzüge eines guten Ensembles, fand aber auch in der Arroganz eines Operntenors eine Art sittlicher Notwendigkeit. Er schätzte es sich als Tugend, keinerlei Vorliebe zu haben und seinen Geschmack und seine Überzeugungen stets mit dem Wechsel der öffentlichen Neigungen im Einklang halten zu können. Nur Ordnung mußte in seinem Theaterbetrieb herrschen; Ordnung aber hieß für ihn, wenn im Hauptbuch günstige Zahlen des Abschlusses für die Richtigkeit der getroffenen Maßnahmen sprachen.

In Leipzig, wo die Nähe Weimars und Jenas, die Gastspiele des Goethe-Theaters klassische und romantische Stimmung aufrecht erhielten, waren Schiller und die Spanier die Lieblinge Küstners, denn ihre Dramen brachten gute Einnahmen; in München dann bevorzugte er Raupach und Koberue als Hauspoeten. Er rühmt sich dreißig Raupachiaden zuerst auf seinen Bühnen aufgeführt und vier- undvierzig Stücke Koberues zur Läuterung des öffentlichen Geschmacks der Szene erhalten zu haben. In Berlin setzte er den Genius der Charlotte Birch-Pfeiffer auf den theatralischen Thron und sorgte dafür, der Kultur der Meyerbeerschen Opern den fruchtbarsten Boden zu bereiten. Er war der Musterintendant an sich — auch darin, daß er unverständliche Neuerungen, die querköpfige Literaten, wie zum Beispiel Hebbel, auf die Bühne bringen wollten, keineswegs rundweg abwies, sondern ihnen gern die Ehre einer Versuchsaufführung gönnte. Nur daß sie dann, wenn die Einnahmeziffern die runde Ordnung im Hauptbuch zu stören drohten, schleunigst als abgetane Experimente in das Archiv wanderten. Als ein Talent der Organisation aber steht er fast unerreicht da. Schon in Leipzig bewährte er sich so mit bestem Erfolg und in vornehmer Uneigennützigkeit für den eigenen finanziellen Vorteil. Der Magistrat dieser Stadt hatte, von der ersten Stunde des Bestehens seines Stadttheaters an, dem weisen Grundsatz gehuldigt, daß dieses Institut den städtischen Säckel zu spiden habe und diesen keineswegs etwas kosten dürfe: Küstner mußte 2500 Taler Pacht zahlen und außerdem noch 500 Taler für die jährliche Erneuerung der Konzession. Von dieser Gepflogenheit ist die Leipziger Stadtverwaltung auch nie abgegangen: sie hat, bis über das Jahrhundertende hinaus, ihr Theater, das unter Umständen ja wirklich eine gut milchende Kuh ist, stets für hohes Geld verpachtet und stoisch die öffentliche Meinung sich entrüsten lassen, wenn die Direktoren, unter Berufung auf die ihnen auferlegten Lasten, zumeist in erbärmliche Kunstkrämerei verfielen.

Als Küstner der nicht unbeträchtlichen Opfer für Leipzig müde wurde, ließ man ihn gehen und zog es vor, sich wieder von dem sächsischen Hoftheater gastweise bedienen zu lassen. Erst als die Leipziger Filiale der Dresdner Hoftheaterkasse keinen Vorteil mehr brachte und die Intendanz das Verhältnis löste, suchte man wieder neue Pächter. Verdienstvoll stellte sich Küstner noch während seiner Leipziger Zeit an die Seite des großen Schröder, indem auch er eine Pensionsanstalt ins Leben rief, wie Schröder sie für das Hamburger Theater geschaffen hatte. An beiden Bühnen hat diese wohlthätige Einrichtung, trotz aller Mißstände des Pacht-systems, doch immer noch eine gewisse Stetigkeit im Bestande der künstlerischen Kräfte bewirkt.

In Hamburg suchte noch einmal, ehe auch dieses erste deutsche Nationaltheater völlig dem Spekulations-system anheimfiel, Schröder das alte Ansehen an seine Fahne zu heften; aber diese, seine dritte Direktionsperiode war der Versuch eines querköpfig gewordenen Alten. Er wollte, als er 1811 das unfähige Direktorenkollegium abgelöst hatte, das Publikum mit Gewalt wieder zu einfacher Diät zwingen und bearbeitete, zwecks dieser Kur, nicht weniger als vierundsechzig englische Stücke aus der guten alten Zeit. „Wenn er sie uns vorlas“, sagte der Schauspieler Jacobi, „waren sie alle gut, aber in unserer Mache gingen sie alle zum Teufel“. Ob aber gut oder schlecht, sie langweilten das Publikum, das ohnehin durch die französische Obrigkeit während der Zeit der Okkupation zu dramatischen Wasser-suppen angehalten worden war. Denn in Hamburg hatten die französischen Machthaber die Zügel, die man andernorts, was Vergnügungen anbetraf, gern locker ließ, fest anziehen müssen. Ein Konflikt mit dem Marschall Davoust, in den wegen einer Capalie Schröder selbst verwickelt und insolgedessen er sogar verhaftet wurde, brach endlich die unverwüßliche Energie des Meisters. Zu Ostern 1812 legte er die Direktion nieder und zog sich aufs wohlverdiente Altenteil zurück. Er starb am 2. September 1816. Sein Nachfolger in der Theaterleitung war Jakob Herzfeld, der schon zu Schröder in einem Teilhaberverhältnis gestanden hatte und dann nach drei Jahren wiederum einen Mitdirektor in dem gewissenhaften aber pedantischen Friedrich Ludwig Schmidt annahm.

In Frankfurt am Main war das von 1789 bis 1792 bestehende und mit Mainz verbundene Kurfürstliche Nationaltheater durch Cusine aufgelöst worden. Ein Aktientheater trat an seine Stelle, das von angestellten Direktoren geleitet wurde.

* * *

Die Betrachtung der inneren Schicksale der deutschen Bühnen, ferner der einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten, ist in gewissem

Maße abhängig von dem im gleichen Zeitraum, also bis 1830 etwa, sich abspielenden Bestrebungen, das alte Volkstheater, wie es noch rudimentär hier und da bestand, neu zu beleben. Gerade die durch die Hoftheaterwirtschaft herabgestimmte Hoffnung auf eine „nationale“ Bühne, die der wirkliche Ausdruck emporringender Volkskraft gewesen wäre, wendete sich zu dieser Zeit den Überbleibseln zu, die unberührt von den erzieherischen und als fehlgeschlagen zu betrachtenden Maßnahmen der dramaturgischen Politiker geblieben waren. Da kam vor allem Wien in Frage. Die Kriegsunruhen und die proletarischen Nöte hatten die immer bereite Faschingslaune des Wiener Volkes nicht zu brechen vermocht. Im Gegenteil: die Emanzipation hatte aus der Politik Anlaß genug geschöpft, dem Hang zur unverwüßlichen guten Laune, zur Walzereligie, zur grotesken Komik nun auch noch die Lust an der Satire und die Neigung zur Parodie zu gesellen. Die Burleske war zur „Volksposse“ geworden, die in ihrer Weise das Leben der Zeit sittlich beleuchtete, indem sie den alten Hanswurst vom frechen Spaßmacher zum schlichtenden und richtenden Vertreter des Volkshumors avancieren ließ. Das Wiener Leopoldstädter Theater hatte durch Neubearbeitungen der alten Hafnerschen Possen, durch neue von Hensler und Bäuerle, durch die trefflichen volkstümlichen Kompositionen von Wenzel Müller, namentlich aber durch den Komiker Laroche seine unverwüßliche Lebenskraft behauptet. Andere Volksbühnen waren nach diesem Muster entstanden: das 1788 von Karl Mayer eröffnete Josephstädter Theater und das Emanuel Schikaneders in der Wiedener Vorstadt, das ursprünglich im Starhembergischen Freihaus seine Bühne aufgeschlagen hatte, bis es durch Mozarts Zauberflöte in solche Glücksumstände versetzt worden war, daß Schikaneder den Bau des eigenen Theaters an der Wieden unternehmen konnte.

In den ersten Jahrzehnten war das Wiedener Theater hauptsächlich die Bühne für Ritter-, Zauber- und Ausstattungstücke, für volkstümliche Opern und Balletts. Von 1807 ab war es dann unter dem Grafen Palffy mit den Hoftheatern vereinigt gewesen, bis es, nach dem lange sich hinziehenden Konkursverfahren über das Palffysche Vermögen, endlich 1829 einen neuen und selbständigen Pächter in dem Komiker Carl fand, der es mit Staberliaden, Spektakelstücken und zu solchen verarbeiteten Tragödien zu einem blühenden Geschäft zu machen verstand. Seine Glanzperiode hatte es durch das vielbewunderte Kinderballett unter Horschelts Leitung. Aber auch Schillers ‚Räuber‘ erschienen hier, freilich um dreißig Jahre verspätet, ‚Wilhelm Tell‘ und endlich Grillparzers Erstling ‚Die Ahnfrau‘. Inzwischen hatte auch das ältere Wiener Volkstheater in der Leopoldstadt eine fast stetig steigende Entwicklung zum origi-

nellen Genre durchlaufen, die ihren Gipfelpunkt in der Ära von Ferdinand Raimund fand.

Es ist nicht leicht, sich den Charakter jener denkwürdigen Epoche zu rekonstruieren: angesichts des literarischen Ruhms, der Raimund eigentlich in die Geschichte des Dramas verweist, hat man diese Periode immer in einen engeren Zusammenhang mit dem Kunstdrama und dem Kunsttheater darzustellen versucht. Das ist eine Auffassung, der mancherlei Einschränkungen sich aufdrängen. Die Bedingungen für die Erscheinung Raimunds waren zunächst ganz lokaler Natur; woraus sich allein schon erklärt, weshalb Raimunds Kunst wo anders nicht nachzuahmen war. Wenn oben des *Avancements* des Hanswurst zum Sittenrichter und politischen Satiriker Erwähnung getan wurde, so sehen wir den alten Liebling der Volksbühne hier nun in der vorübergehenden Verkleidung romantischer Sentimentalität. Durch einen Inszenator mit einem reichsten Herzen emporgehoben, erlangte er hier beinahe — aber eben nur beinahe — die Bedeutung eines „literarischen Reformators“ des Theaters. Die Romantik vermählte sich in einer besonderen Nuance mit dem derben, theatralischen Volkshumor und es gab einen Honigmond dieser Ehe, der vom kurzen Schimmer eines lyrischen Glücks umspielt war. Nur hatte dieser Bund keine gesunde Geschlechtsfolge; dazu war das Paar zu ungleich. Entging es doch, wenn es sich auf der Bühne zeigte, selten der Verhöhnung; denn die Literaturgeschichte verfährt ziemlich illusorisch, wenn sie einen wirklichen Sieg der durch Raimund veredelten Volksposse verkündet. Diese hatte vielmehr gegen den Übermut und die Roheit der herkömmlichen burlesken Clownsposse stets den schwersten Stand. Raimunds Absicht kam unter den unverfälschten Nachtretern der alten Staberlkomödie immer nur bedingt zur Wirkung. Selbst die naiven Wiener waren nie naiv genug, die bunte Scheinwelt, in die Raimund die von ihm tiefer als von irgendeinem Volkstheaterdichter empfundenen Bedrängnisse und Fragen der Zeit einleidete, in ihrem sinnbildlichen Wert zu verstehen. Es war ein Stück lieblichen aber auch bitteren Selbstbetrugs in dem Wirken des Leopoldstädter Dramaturgen, und dessen unheilbare Hypochondrie entsprang gewiß nicht zuletzt der sich ihm immer wieder aufdrängenden Einsicht, daß ihm die Hebung des Volkstheaters auf die Dauer doch nicht gelingen könne. Ferner erscheint, wenn Raimund literarisch betrachtet wird, immer mehr zweifelhaft, wie weit Begrenzung des Könnens und wie weit weise, dramaturgische Beschränkung den Zwittercharakter seiner Schöpfungen bedingte.

Seine Wirksamkeit ist vor allem untrennbar von seiner Bedeutung als Schauspieler. Er war zunächst ein alle vor ihm und mit

ihm wirkenden Kräfte in seinem Genre weit übertreffendes schauspielerisches Genie; seinem gemühtiefen darstellerischen Vermögen entlieh er die Schwingen zum dramatischen Dichten. Die lokale und die persönliche Beziehung zu seinem Publikum war die unentbehrliche Voraussetzung für das Lebendigwerden seiner Empfindung, deren Hauptausdruck immer die mit Wehmut durchtränkte komische Darlegung eines Seelenzustands — seines eigenen — war. Der Romandichter Karl Spindler meint: „Raimunds Humor ist hinreißend; sein vertrauter Verkehr mit dem Publikum ist die genialste Kühnheit, deren sich nur so ein Bühnenmeister wie er bedienen darf. Es ist dies ein Heraustreten aus den Schranken des Alltäglichen; er zieht das Publikum mit sich ins Reich des idealen Humors“. Und wirklich scheint in ihm noch einmal eine Art improvisierender Volkskomödienkunst, wie sie das Mittelalter kannte, deren poetische Bedeutsamkeit von den Persönlichkeiten gar nicht zu trennen ist, aufgestanden. Man nimmt ihn zu einseitig und übertreibt doch zugleich, wenn man sein poetisches Schaffen als das eines Sozialethikers neben die dichterisch reifen Erzeugnisse der Zeit stellt. Seine Vorgänger am Wiener Volkstheater überragt er natürlich um Haupteslänge und auch neben der rührseligen Poeterei der Houwald und Genossen steht seine Dichtung in ihrer frischen Naivität und mit ihrem oft — nicht immer — echten Schmerz in vollen Ehren da; aber an den Großen der Dichtung soll man ihn nicht messen, um sein Bild nicht zu verzerren. Wo bleibt Raimunds Schilderung der Volksseele, wo das soziale Pathos, wenn man seine Märchen neben die „Volksstücke“ ‚Kabale und Liebe‘ und ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ stellt. Eine Poesie von so realer und gleichzeitig so feiner psychologischer Struktur konnte das Volkstheater in der Wiener Leopoldstadt freilich gar nicht gebrauchen; das Bedürfnis war von Haus aus ein viel gröberes, die Phantasie des Publikums durch die ihr jahrzehntelang gebotene überpfefferte Kost derart begehrlieh, daß ein Dramatiker, der auf sie wirken wollte, in der gewohnten Sprache sprechen mußte. Raimund stand ursprünglich mit seinem Publikum auf gleichem Boden; aber er suchte es emporzuheben, soweit er konnte. Er strebte das rohe Element zu einer höheren Kunstform zu gestalten. Und darin liegt sein großes ethisches Verdienst. Das soll man jedoch nicht verwechseln mit der Resignation eines hochgeborenen Dichters, der aus Liebe zu seinem Volk sich dessen naiveren Bedürfnissen anpaßt — zu ihm hinuntersteigt.

Hält man diese Unterscheidung nicht ein, so wird man leicht den bildenden Einfluß Raimunds auf sein Publikum überschätzen. Die Tatsache ist leider, daß er dauernd das Niveau der Volksbühne weder sittlich noch künstlerisch zu heben imstande war. Das Publikum dieser

Theater war in Wirklichkeit keineswegs so harmlos, wie Devrient es darstellt; das Parterre des Leopoldstädter Theaters war ein ziemlich berühmtes Lokal, das den Einheimischen und den Fremden als die Mädchenbörse des damals schon recht lustigen Wiens, das 1825 bereits viertausend öffentlich beglaubigte Liebeshändlerinnen beherbergte, bekannt war. Seine Besucher trugen nicht das geringste Verlangen, sich durch die Darstellungen sittlich gehoben zu fühlen, und das geschichtliche Bild der durch Raimunds ‚Jugend‘ verklärten Therese Krones, die mit Vorliebe in obszönen Männerkostümen ihre Reize zur Schau stellte, ist ein wesentlich anderes als das in der romantischen Überlieferung bewahrte. Darum trugen auch Meisls Volksstücke, mit ihren unverhüllten geschlechtlichen Schamlosigkeiten, die zotigen Parodien anderer Konkurrenz Bühnen, die Staberliaden Carls immer wieder den Sieg über Raimund davon. Ja, seine Stücke selbst mußten der parodierenden Lust dieser Konkurrenten herhalten: kaum war, 1827, ‚Moijasurs Zaubersluch‘ im Theater an der Wien gegeben worden, so brachten das Leopoldstädter und das Josephstädter Theater Travestien dieses dramatischen Märchens. An solchen Zügen ist der eigentliche Charakter des Wiener Volkstheaters jener Zeit zu berichtigen. Den vollsten Erfolg hatte das letzte und wohl auch das reifste Werk Raimunds, ‚Der Verschwender‘, im Jahre 1834; aber selbst dieser bedeutete keinen nachhaltigen Triumph der poetischen Richtung, denn gleichzeitig eroberte Nestroys weit größere Muse den Boden des Volkstheaters in seiner ganzen Breite und beherrschte ihn für die nächsten Jahrzehnte dann fast unbeschränkt.

Ähnlich war es um Raimunds Wirkung als Schauspieler bestellt. Das Publikum stand wohl stets in gewissem Grade unter dem Banne seines poetischen Humors; aber es atmete immer befreit von einem ihm im Grunde doch lästigen Zwang besseren Empfindens auf, wenn der realistisch derbe Ignaz Schuster ihm dann seine leichtverdaulichen Lazzi ins Gesicht warf. Costenoble, der ein wärmster Verehrer des Schauspielers Raimund war, ihn spielen sah, wenn und wo er nur konnte, meint auch, daß das Publikum ihm immer nur bedingungsweise gehuldigt habe: „Keinen Applaus hört man selten, ob auch Raimund das höchste liefern möge. Stets glaubt das Publikum ihm zu viel Ehre zu erzeigen und meint Recht zu tun, wenn es Ignaz Schuster höher stellt“. Von Raimunds Dichteranteil und Spiel im ‚Diamant des Geisterkönigs‘ referiert er: „Was für einen natürlichen und herzenswahren Florian gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein wichtiger Lokaleinfall, den man sittenlos oder trivial nennen möchte. Raimund-Florian und Krones-Mariandl, — welche eine Harmonie

zwischen beiden, der ewig wahren Natur abgelauscht; und dennoch . . . erkannten die mit Taub- und Blindheit Geschlagenen nicht, was sie von diesem Künstlerpaar empfangen". Nach dem Valentin Raimunds (im ‚Verschwender‘) endlich: „So wie Raimund ist kein jetzt lebender Schauspieler ins menschliche Herz gedrungen und keiner hat das Vermögen, das Aufgefakte in so hoher Vollendung wiederzugeben. Was ist Löwes Glut und Glut, — was alle Kornsche Feinheit und Etikette und vornehme Grazie, — was ist Wilhelmis oft übersprudelnder Humor und was bin endlich ich selbst mit meinem Streben, das zu wollen, was Raimund so herrlich vollbracht hat und noch vollbringen wird!“ Das ist aus der Seele eines Burgschauspielers, eines Angehörigen des vornehmsten „Kunsttheaters“, ein Zeugnis für Raimunds Künstlerschaft, das Duzende gelehrter Rezensionen überwiegt. Auch eines Urteils von Ludwig Devrient soll hier gedacht werden, als er von Raimund den ‚Bauer als Millionär‘ gesehen: „Der Mann ist so wahr, daß ein so miserabler Mensch wie ich ordentlich mitfriert und leidet“.

Und trotzdem konnte eine solche Kunst, sogar auf ihrem eigenen Boden, bald bis zur Vergessenheit verfallen; namentlich, als zu den groben Parodien des Theaters an der Wien nun auch noch Travestien der klassischen Dichtungen in Schwang kamen. Die „Haupthek“ dieser Epoche war der von C. M. Heigel nach Schillers Ballade bearbeitete ‚Kampf mit dem Drachen‘, worin Wilhelm Kunst, ein ursprünglich genialisches und mit reichsten Mitteln ausgestattetes, aber nun zur unfreiwilligen Parodie seiner selbst herabgesunkenes Talent Triumphe feierte. Darin der Hauptmoment, wenn Kunst zu Pferde gegen den riesigen, feuerschnaubenden Pappdrachen anritt. Kunst war ein Schüler Eblairs, den wir sogleich kennen lernen werden, und repräsentiert die Karikatur des damaligen pathetischen Heldenstils.

Das Echo des rauschenden Lebens an den Wiener Volkstheatern drang indes zu dieser Zeit durch ganz Deutschland und ließ neue Hoffnungen aufleben, daß neben dem verzopfenden Hoftheater denoch eine neue Blüte volkstümlicher Kunst möglich wäre. Der erste Versuch dieser Art war schon 1811 in München gemacht worden, wo am Isartor ein Volkstheater gegründet und sogar als Zweiganstalt des Hof- und Nationaltheaters verwaltet worden war. Derselbe Carl — eigentlich Carl Bernbrunn — der in den Reihen der Tiroler die Kämpfe gegen die Franzosen und Bayern mitgefochten und, gefangen genommen, mit Andreas Hofer dieselbe Zelle geteilt hatte, der 1829 das Theater an der Wien übernahm, hatte diese Bühne, von allerdings drastisch volkstümlicher Bedeutung geschaffen. Ihre Wirkung auf den großen Haufen machte dem Hof-

theater das Leben um so schwerer, je weniger wählerisch sie bemessen wurde. Zwar hielt sich Carl an die „bessere Literatur“ der Zeit, aber er konnte es nicht lassen, die Stücke der volksunfundigen Dichter erst ins rechte Geschick zu bringen. Wie das geschah, erläutert folgender Nachtrag des Theaterzettels zu Castellis ‚Roderich und Kuni- gunde‘: ‚Die Rückkehr aus Palästina, oder das geheimnisvolle Bild, oder der nicht Gefahr bringende Zweikampf auf Leben und Tod. Ein großes Melodram in einem kleinen Akt, mit wenig aber ge- wählter Musik, in gebundener Rede und zwanglosen Ausdrücken von Direktor Carl‘. Das galt damals als volkstümliche Schauspielkunst unter königlicher Ägide. Trotzdem war es mehr die wachsende Furcht vor der vom Publikum ungleich mehr begünstigten Rivalin gewesen als künstlerische Einsicht, die, 1825, die Auflösung der Isartorbühne und die Pensionierung Carls veranlaßt hatte.

Was man in München unterdrückte, um der Verwilderung der Bühnenkunst zu wehren, das schien anderen Orts just geeignet, als Opposition gegen die Hoftheater ausgespielt zu werden. Nament- lich der hellere politische Sinn der Berliner suchte nach Mitteln, das unleidliche, von der Theatergewerbeordnung geschaffene Monopol zu durchbrechen. Zwar spielten auch die Hoftheater jegliches Genre, und auf eine volkstümliche Bühnendichtung sonderer Art konnte man sich nicht stützen; man dachte jedoch, die werde sich schon ein- stellen, wenn nur einmal ein Schauplatz für sie geschaffen wäre. Auch damals schon hielt man dafür, daß ein Wettkampf mehrerer Theater der Kunst selbst nur Vorteil bringen könne, eine Auffassung, die später zu den wichtigsten Argumenten gehörte, die Theaterfreiheit durchzusetzen. So kam 1824 die Gründung des Königstädtischen Theaters in Berlin zustande, dessen nächsten Schicksale freilich zeigten, daß man in die Luft und nicht, wie in Wien, auf einen breiten Boden volkstümlichen Humors gebaut hatte. Ein jüdischer Kommissionär und früherer Pferdehändler Cers hatte sich die Kon- zession zu verschaffen gewußt und verpachtete sie bezeichnenderweise sofort an eine Aktiengesellschaft weiter, die das Theater, zunächst bis 1829, unter einer siebenköpfigen Direktion betrieb. Der pensio- nierte Hofschauspieler Bethmann im ersten, dann Karl von Holtei zwei weitere Jahre, die letzten beiden dieser ersten Periode der Daudeville-Dichter Karl Blum waren die künstlerischen Direktoren. Die verfehlte Grundrechnung zeigte sich sofort: das Theater kam nicht zu einem eigenen Genre. Die Hoftheater dachten gar nicht daran, was ihnen sicher nur zum besten gewesen wäre, das ihrige zu beschränken. So war einstweilen nur ein Konkurrenzinstitut ge- schaffen worden und bald genug griff das Königstädter Theater, das dafür nicht unbedeutende Kräfte einsetzen konnte, hinüber auf das

Gebiet des höheren Dramas und selbst der Oper, wobei es sich, trotz zeitweisen glänzenden Erfolgen — die Entzündung Berlins durch Henriette Sontag fiel in diese Epoche — verblutete. Nach dem ersten Zusammenbruch übernahm Cersf, ein notorischer Analphabet, das Theater in höchst eigene Hände und führte es bis zu seinem Tode (1845). Diese Cersfsche Periode weist Namen von unvergeßlichem Klang in der Geschichte der komischen Schauspielkunst auf: den Baß-*Buffo* Joseph Spitzeder, die Komiker Heinrich Ludwig Schmelka, Louis Angely und Fritz Beckmann, die Soubretten Karoline Müller, Katharine Eunike, ferner Julie Holzbecher, Holteys zweite Frau, die Dörsch und viele andere Kräfte glücklichster Veranlagung. Aber was von dieser Bühne erwartet worden war, das „Berliner Volksstück“, das wuchs erst aus der Bewegung der Revolutionsjahre als „Berliner Posse“ heraus und fand im Wallner-Theater, das auf Grund der neunundneunzigjährigen Konzession Cersfs das Königsstädter Theater ablöste, seine Pflege.

Von ganz untergeordneter Bedeutung waren die anderen Orts versuchten Volksbühnen; nirgends fanden sie, was sie vor allem brauchten, eine volkstümliche Dichtung, und so charakterisierten sie sich durch die ganze Periode nicht als Volkstheater, sondern als „Vorstadttheater“. So in Hamburg, wo von 1817 bis 1820 das Apollotheater, die Theater in der Steinstraße, in St. Georg und St. Pauli entstanden. Sie lebten vom Abfall der an dem Haupttheater gepflegten dramatischen Produktion, tarifierten das Ernste ohne Witz und mit brutaler Roheit, verzerrten die heitere Kunst zur Grimasse der Gemeinheit und des — nicht einmal höheren — Blödsinns: Dramatische Speisewirtschaften für die niederen Stände, wo man geringere Kost für weniger Geld verabreichte. Die Zeit, da diese Vorstadtbühnen sich mehr oder weniger Spezialitäten zuwendeten, war noch nicht gekommen; bei ihrer Gründung ging man ganz bewußt auf die Schaffung einer Theaterkultur zweiten Ranges aus. Die nach dem Krieg fast überall eintretende Umbildung der städtischen Gesellschaft hatte ein Proletariat geschaffen, das auf seine Weise unterhalten sein wollte, doch aber wenig Ähnlichkeit mit dem Publikum aufwies, das in Wien die Volksbühnen ermöglichte: dort war es nicht ein neues Proletariat, sondern der eingefessene Kleinbürgerstand, dem, seit hundert Jahren und mehr, Hanswurst der Exponent seiner stets nach Auffrischung verlangenden Laune gewesen war.

* * *

Zu keiner Zeit ist des kunstsinnigen Dänenprinzen Rat: „Laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgefürzte

Chronik des Zeitalters . . .", getreulicher befolgt worden als in der romantischen Theaterperiode Deutschlands. Wie die Bühne die Politik ersetzte, so der Schauspieler den Politiker. Er war ein „Kerl im Staat“ geworden und brauchte üble Nachrede nicht zu fürchten. So dürftig, von einem höheren Standpunkt aus, das Verhältnis des Theaters zur Öffentlichkeit geordnet worden war, dem äußeren Wohlstand nach hatte es eine glückliche Entwicklung genommen. Ein halbes Hundert Theater etwa waren ständige Institute geworden, die ihren Angehörigen eine leidlich sichere bürgerliche Existenz gewährten. Für die Sommermonate boten sich die kleineren Städte als Sillialen dar und ermöglichten den Leitern, auch der Stadttheater, ein oft jahrelanges Zusammenhalten des Personals. Noch bedrohte den Stand auch kein Proletariat; erst mit Zunahme der Vorstadtbühnen kam dieses — und dann freilich rasch — empor. Angebot und Nachfrage standen zunächst noch in glücklichem Verhältnis. Die Schauspieler zogen Vorteil ebenso aus der bürgerlichen Emanzipation wie aus dem noch in ruhigen Linien vorschreitenden wirtschaftlichen Aufschwung. In jenen Jahren aber machten sich dem Stand der Bühnenkünstler auch schon die Schattenseiten der volkswirtschaftlichen Entwicklung bemerkbar. Erwerbssinn und Vergnügungssucht drängten nun bald auch in den kleinen und kleinsten Städten nach eigenen Theatern, die dort doch kaum als ein paar Wintermonate hindurch sich ernähren konnten. Von da ab allerdings verstärkte sich mit jedem Frühjahr die Schar erwerbsloser Theaterangehöriger, die auf die Landstraße gewiesen war. Wie das dann zur Entstehung zahlreicher Sommertheater führte, wie diese wieder den Jahrestheatern das Erwerbsgebiet schmälerten, so daß deren Spielzeiten immer mehr zu kurzen Wintersaisons zusammenschrumpften und sich der wirtschaftliche Zustand des Theaters so allmählich wieder verschlechterte, das wird an anderer Stelle zu betrachten sein. Bis 1830 etwa war von alledem noch wenig zu spüren; bis dahin kann man von einer zünftigen Blüte des deutschen Theaters reden.

Bei der Erziehung, die bisher der Stand erfahren und sich selbst gegeben hatte, wird es nicht überraschen, diese Vorteile jedoch kaum ausgebeutet zu sehen; namentlich nicht im Sinne eines einheitlichen Kunstprinzips, eines Stils. Die Hilfe, die von der dramatischen Dichtkunst dazu geboten wurde, lernten wir in ihrer ziemlich trostlosen Zersahrenheit kennen. Die Leitungen aber, Intendanten wie Pächter, waren gemeinhin von dem Pathos einer Neuberin oder dem bitteren Ernst eines Schröder für solide Berufsgestaltung nicht angesteckt. Die Schulmeisterei der Prinzipalzeit plagte die Schauspieler nicht mehr; auch hatten sie es nicht mehr nötig, eine besondere Berufsehre gegen den Hochmut der oberen Stände und gegen das

Philisterium der niederen herauszukehren. Im Gegenteil, der Schauspieler trat in innigste Fühlung mit dem Publikum und stellte diesem sein Wohl und Wehe anheim. Sicherlich wurde er da auch besser verstanden als von den standesfremden Hofkavalieren auf den Intendantenstühlen oder von den dilettierenden Vertrauensmännern der Komitees und erwerbslüchtigen Pächtern. Die Theaterschwärmer im Publikum zeigten sich nun fast stets geneigt, für die Schauspieler, als die Schwächeren, Partei zu ergreifen. Das wandelte die Psychologie des Standes nicht unwesentlich um: anstelle des feindlichen, oft düntelhaften Berufsstolzes, den der alte Komödiant des vorigen Jahrhunderts gezeigt hatte, trat das Bestreben, vor allem die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, in ihr allein den eigentlichen Auftraggeber und Richter der Kunst zu erblicken. Und da das Publikum alle Liebe, allen Haß, alle Wünsche, die ein unklarer und auf allen Gebieten ungestillter Drang nach Fortschritt ihm entzündete, in seine Theaterleidenschaft flüchtete, lernten die Schauspieler sich allmählich als Vorkämpfer und Märtyrer der bürgerlichen Freiheit selbst fühlen. Sie — sie hatten zunächst nun die Schlachten für die soziale Befreiung zu schlagen, und sie fühlten sich in dieser Rolle.

Die wirtschaftliche Abhängigkeit freilich von ihren Brotherrn und ihre Servilität gegen die vornehmen Chefs boten eine üble Ergänzung im Bilde dieses Helden- und Märtyrertums. An Charakter hat der Stand der Bühnenkünstler in dieser Periode äußerer Blüte wahrlich nicht zugenommen. Immer in äußerer Abhängigkeit und immer mit dem Publikum in geheimer Opposition gegen die verhaßten Leitungen, machte der Schauspieler jener Zeit geradezu eine hohe Schule des Intrigantentums durch, die alle schlechten Instinkte in ihm groß zog. Die moralischen Zustände an den Theatern, und nicht zuletzt an den Hoftheatern, wurden denn auch bald betrübende sondergleichen, wovon wir ja ein stärkstes Beispiel am Goethe-Theater kennen gelernt haben. Schon Jffland, dessen Theaterleitung unstrittig von einem sehr soliden Berufsgeist erfüllt war, hatte unter der Heß- und Intrigenwirtschaft schwer zu leiden gehabt; vor jedem Auftreten fast hatte er anonyme Schmähbriefe erhalten, deren Schreiber wohl kaum außerhalb des künstlerischen Haushalts zu suchen waren. Nun aber flossen diese trüben Quellen mehr und mehr in den Strom der öffentlichen Meinung, für den die theaterfanatische Presse sich als Bett darbot. Das erwerbsmäßige Rezensententum wurde zur üblen Begleiterscheinung der „goldenen Theaterzeit“. Denn das Publikum verlangte keineswegs sachliche Urteile über das Theater, sondern am liebsten Klatsch, der seiner Abneigung gegen die ihm in seinem einzigen Vergnügen aufgezwungene Bevormundung Ausdruck gab, und tendenziöse Kritik der Leitung oder der

gegen seinen Willen von der Leitung gehaltenen Künstler. Einen so ruchlosen Demagogenton wird man zu keiner Zeit in der Theaterkritik wiederfinden wie in der dieser Jahre von etwa 1810 bis 1835, und häufig ließen sich die Schauspieler selbst zu der Rolle von Zuträgern der Neuigkeiten und der Intrigen aus den Theaterbureaus verleiten. Das schamlose Dienstbotenverhältnis des Schauspielers zu den Vertretern der Presse empfing in jener Zeit seine erste Ausbildung. Seitdem ist es dabei geblieben, daß der Bühnenkünstler, wo er ins Engagement kommt, wie ein Bittsteller zunächst die Redaktionsstuben absucht, um „eines gütigen Wohlwollens“ sich zu versichern.

Solches Treiben blieb natürlich nicht ohne Rückschläge auf seine Urheber. Des Publikums wachsende Teilnahme für Theater und Schauspieler hatte dessen liebe Neigung zu Theaterstandalen nämlich trotzdem nicht abgeschwächt. Nun erst recht, wo der Schauspieler so viel billige Anerkennung empfing, sollte er gelegentlich auch an seine Abhängigkeit von Publikumsgnaden nachdrücklich erinnert werden. Bis zur Mitte des Jahrhunderts waren in den Zuschauerräumen sich abspielende Lynchgerichte eine stehende Erscheinung. Moralische und künstlerische Verstöße gegen das Majestätsrecht des Publikums wurden vor diesem Forum noch mit derselben Roheit wie vor fünfzig Jahren bestraft. Und auch hier machte sich die junge Presse gewöhnlich gern zur Mandatarin des Pöbelwillens: man wird selten einen Theaterbericht aus jener Zeit finden, der von Anzüglichkeiten und von Verdächtigungen persönlichster Art ganz frei wäre. Der berüchtigte, die öffentliche Meinung Berlins in weitem Umfange aufwühlende Theaterstandal der zwanziger Jahre entstand um die Schauspielerin Auguste Stich, spätere Crelinger. Diese als Künstlerin sehr geschätzte Frau hatte galante Beziehungen zu einem Grafen Blücher unterhalten; der Ehegatte hatte das zärtliche Paar in unzweideutiger Situation überrascht, war jedoch von dem insultierten Kavaliere auf den Tod verwundet worden und bald darauf auch seinen Verletzungen erlegen. Das Publikum des Schauspielhauses bereitete der unglücklichen Frau bei ihrem Wiedererscheinen auf der Bühne ein öffentliches Strafgericht furchtbarer Art. Eduard Devrient nimmt aus diesem Fall den Anlaß, die mit solchen Vorkommnissen verknüpfte moralische Frage zu behandeln. Er meint, dem Publikum recht geben zu müssen, wenn es vom Bühnenkünstler sittliche Intaktheit verlange und stellt den Schauspieler in eine Reihe „mit dem Richter und dem Pfarrer“. Heinrich Laube ist dem später entgegengetreten: „der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben“. Beide

Auffassungen dürften jedoch fehl gehen: man kannte den Charakter der Menge und durfte, um dem Theater nicht die Achtung zu verkürzen, die Frau der öffentlichen Bestrafung nicht preisgeben.

Vorgänge solcher Art deuten zur Genüge darauf hin, wie von allen öffentlichen Angelegenheiten das Theater zuerst in den Strom der Demokratisierung, mit dem die Gesellschaft trieb, gerissen wurde. Auch dieser Zeit bedeutete die Bühne nicht das Medium, den schaffenden Geist höherer Kultur unter das Volk zu bringen: diesem Ideal der philosophisch-ethischen Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts hatte sie sich eher entfernt als genähert. Sie trug nicht, wie sie sollte, Anschauungen in das Publikum, sie wurde vielmehr selbst der Niederschlag der im Publikum vorhandenen Anschauungen; eine Stätte der Scheinkultur, bestimmt, ausgesprochene und heimliche Sensationsbedürfnisse unter der Maske eines Kunstinteresses zu befriedigen. Der Ausdruck des Zeitgeistes, wirklich dessen „abgekürzte Chronik“ — aber leider nicht jenes Zeitgeistes, der von den Höhen mählich wie befruchtender Tau in die Täler sich senkt, sondern jenes, der als giftiger Schwaden aus den Tiefen von trüben Strudeln aufsteigt und die klaren Heilsgestirne verhüllt. Bei den Leitungen wie bei den Künstlern war schließlich die Anbetung des Erfolgs der Weisheit letzter Schluß.

Wie der romantische Charakter des Theaters und der Schauspielkunst, an der Entwicklung des bürgerlichen Geistes in Deutschland teilnehmend, allmählich sich wandelte, wie diese Wandlung hier schneller, dort langsamer vor sich ging, das fällt in die Betrachtung des dritten und vierten Jahrzehnts der Entwicklung. Die Hoftheater folgten ihrer Natur gemäß dieser Entwicklung zwar zögernder aber doch auch unaufhaltsam; sie waren der geistigen und der materiellen Macht bar, die vorhandenen Kräfte unter ein höheres Kunstprinzip zu sammeln, das Theater einer vorschreitenden Dichtung, einer zielbewußten Schauspielkunst dienstbar zu machen.

Alle diese Symptome eines Stillstands oder Rückgangs des Theaters waren jedoch nicht auf Deutschland beschränkt: die Bühnenkultur in Frankreich nahm einen ganz ähnlichen Verlauf. Nur daß dort die technische Seite der Schauspielkunst, dank der festeren und treuer bewahrten Überlieferung, unter den zeitlichen Geschmacksrichtungen weniger Einbuße litt. Die schon erwähnte Teilung der Arbeit hielt die Stile der französischen Szene reiner. Man betrachte nur einmal, was um die zwanziger Jahre eine deutsche Bühne mit einem, meist wieder nur in den mäßigsten Grenzen gehaltenen Personal leisten mußte: in der Oper zunächst Werke der älteren und der neueren italienischen Richtung, die altdeutschen Singspiele und die neuen romantischen deutschen Opern, heroische und Spielopern des auf-

strebenden modernen französischen Stils; in der Tragödie neben dem freilich meist sehr vernachlässigten Werk der deutschen Klassiker die altfranzösischen Meister, Shakespeare und die Spanier, Schicksalsdrama und Rührstück; neben dem platten Genre Ifflands und Kozebues das kriminalistische französische Sensationsstück und neben dem alten englisch-deutschen Lustspiel die unerschöpfliche Glut der leichten französischen Produktion an Vaudevilles und Balletts. Wahrlich, vom höchsten Kothurn bis zur Affendarstellung, vom heroischen Sänger bis zum Clown mußte das Talent des damaligen deutschen Schauspielers sich dehnen lassen. Eine solche Schauspielkunst hat es aber vielleicht in der Welt nie gegeben, kann es vielleicht nicht geben oder eben doch nur in einzelnen universellen Persönlichkeiten verkörpert. Schon Goethe hatte gewarnt: „es entsteht durch die Vereinigungen der verschiedenen Gattungen eine Konfusion im Urteil des Publikums, welche die Ausbildung eines wahrhaften Kunstgeschmacks verhindert“, obwohl auch er in der Praxis kaum anders verfuhr als andere Theaterleiter, schon damals kaum anders verfahren konnte. Da aber diese Stilvermischung, auch an den besten Theatern, etwa vierzig Jahre lang herrschte, kann man eigentlich nur staunen, wenn sich trotzdem hier und dort einmal eine Gattung rein durchsetzte und zu leidlicher Gediegenheit entwickelte.

Der mühsam errungene Kunststil der Goethe-Schule hatte die Fähigkeiten der Schauspieler etwa so weit erhöht, daß man nun, während noch fünfzehn Jahre früher Schillers Vers ernstlichen Schwierigkeiten begegnet war, in dem hölzernen Trochäengepöller Müllners, im Sprachfeuerwerk der Ahnfrau, im läppischen Getändel der Deinhardsteinischen Verse zu schwelgen verstand. Die eigentliche Seele der Schauspielkunst höherer Richtung war, wie nicht anders zu erwarten, jetzt das Romantisch-Sentimentale. Die unsagbar edelmütigen leidenden Frauen, die in zitternder Erwartung der hereinbrechenden Katastrophe entgegen beben, die in furchtbaren Verhängnissen schwer hinschleppenden Gatten und Väter, die in mystischer Lyrik schwärmenden Jünglinge und Jungfrauen, die frühflugen, hell-sichtigen Kinder, die alten Hausunken beiderlei Geschlechts, die des Schicksals bedeutungsvolle Sprüche tönen lassen, wenn sie den Mund öffnen: das waren die Typen, die sich der Phantasie des Publikums bemächtigt hatten. Und diese Richtung bezeichnet auch nach oben hin die nur von ganz wenigen Erscheinungen überschrittene Grenze des schauspielerischen Vermögens der Zeit.

August Klingemann, dessen in seinen Reisejournalen gesammelten Urteile darum von hohem Wert sind, weil er als praktischer Theatermann mit Eifer die deutschen Bühnenverhältnisse an Ort und Stelle beobachtete, sagt von dieser Periode, daß das höhere

Drama fast überall gänzlich daniederzulegen und an den ersten Bühnen selbst jedes genialen Zuges entbehrt habe. Bei einer Vorstellung von Voltaires ‚Merope‘ im Wiener Burgtheater, wo Sophie Schröder die Titelrolle spielte, empfing er den Eindruck, daß Sophokleisches Helden-tum mit Ifflandischem Hauswesen im Kampf liege und eines völligen Hinunterziehens des tragischen Tons zum hausbürgerlichen Verkehr. Selbst die Disziplin der Regie scheint nach seinem Urteil an den vornehmsten Bühnen unbekannt gewesen zu sein, wie vielmehr ein höher entwickelter Geist dieser Kunst: die vier Frauen der Merope unterhielten sich anmutig scherzend, während ihre Gebieterin ohnmächtig auf der Erde lag. Auch von der Berliner Bühne empfängt er, bei aller Schätzung der beiden „Klassizisten“ Pius Alexander Wolff und Friedrich Wilhelm Lemm, den Eindruck, daß ein höherer Ton des Trauerspiels durch jene nicht erreicht worden sei; neben den genannten Künstlern, die ihre Verse „sprachen“, hörte er die anderen sie radebrechen und meint, auch der vielgerühmten Bethmann habe der eigentliche tragische Schwung, ihrer Sprache das lyrische Element gefehlt. Auf den süddeutschen Bühnen fand er im allgemeinen einen höher gehaltenen deklamatorischen Vortrag und „dezi-diertere“ getragene Aktion, auch lebhafteres Spiel im Komischen. Das Lustspiel habe in Norddeutschland mehr zur Charakteristik, die Tragödie mehr zur Nüchternheit hingeneigt. Daß der Stil der Lustspiieldarstellung sich im allgemeinen weit gesunder erhalten hatte und sich so fortentwickelte, dazu trug viel bei, daß man die Stücke ausländischen Ursprungs — und das waren neun Zehntel des Spielplans — in freier Weise auf deutsche Verhältnisse übertrug, sie „nationalisierte“ oder „originalisierte“. Immer noch unübertroffen galt der zeitgenössischen Kritik das Ensemble im bürgerlichen Genre auf der Hamburger Bühne, an das nur das des Burgtheaters heranreichte. In allen anderen Theatern aber herrschte die Willkür, die nicht selten um so auffälliger war, je bedeutender einzelne Schauspielere hervorstachen. Die Kunst der Inszenierung beschränkte sich dem Begriff und der Praxis nach auf die äußerlichkeiten, besonders auf oft ganz sinnwidrig zusammengestoppelte Prachtentfaltung in der Oper.

Der anschauliche Sinn, der für das äußerliche Lebendigwerden der Darstellung so wichtig ist, hatte, wie im vorigen Jahrhundert, noch immer wenig Schulung empfangen. Auch die Phantasie der romantischen Zeit ermangelte der bildnerischen, plastischen Kraft. Die Kenntnisse historischer Stile waren noch immer gering und verschwommen. Wo die Romantik im Bild lebendig zu werden versuchte, verfiel sie in süßliche Manier. Gothik und Antike kamen in der Kunst der Szene unleidlich vermischt und entstellt zur Darstellung. Von

England her hatte sich eine Art der antiken Attitude auf die Bühnen verpflanzt, deren Urheberin die auch für die Kunstgeschichte bedeutsame Lady Hamilton war. Der Maler Friedrich Rehberg hatte im ‚Teutschen Merkur‘ von 1795 für diese Zwitterkunst schon lebhaft Teilnahme geworben. Wie J. J. Engel seiner Zeit nach Vorbildern der Bühne eine Mimik ästhetisch zu begründen gesucht hatte, erstand diesem klassizistischen Attitudenstil ein dramaturgischer Ästhetiker in Patrik Peale (eigentlich Gustav Anton Freiherr von Sedendorf), der in den Jahren 1808 bis 1811 über diese neue mimische Kunst Vorträge hielt. Henriette Hendel-Schütz und Elise Bürger, des Dichters dritte Frau, übertrugen diesen Stil auf die Bühnen: in Melodramen und musikalischen Pantomimen zeigten sie sich als lebendig gewordene Galatheen und riefen ihres Publikums Entzücken hervor. Schönheit und Leidenschaft schienen hier vermählt, ohne daß dabei ein dramatisches Moment zu lästigem Nachdenken zwang. Die Schauspielkunst ist ihnen wenig Dank schuldig; ihre Grazie führte zu einer platten Veräußerlichung der körperlichen Beredsamkeit, die in der öden Schablone der Nachahmerinnen besonders widerlich auffiel. Die beiden genannten „Sterne“ adelten übrigens die künstlerische Preisgebung ihres Körpers nicht gerade durch persönliche Keuschheit. Elise Bürger nutzte den schimpflichen Ruhm ihrer Göttinger Glitterwochen weiter aus; und bei der Hendel-Schütz braucht nur an ihre Begegnung mit Heinrich von Kleist erinnert zu werden: in brennender Schamröte der Entrüstung stürzte der Poet von ihrer Seite an der Tafel fort — so eindringlich hatte sie ihm den klassischen Liebreiz ihres Körpers zu entfalten gewußt.

Eine deutliche Abhängigkeit der bildenden Künste jener Zeit vom Theater ist schwer zu verkennen; der Roman und das Theater spiegelten das Leben, kein Wunder, wenn deren Geschmaç auch die Phantasie der bildenden Künstler gefangen nahm. Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man die Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen, mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert repräsentiert hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute als schlechtesten Theatergeschmaç empfindet, der aber, bis zum Auftreten der Meininger eigentlich, Stil der deutschen Bühne blieb. Vor den Meiningern hat nur Dingelstedt in diesen Dingen eine wesentlichere Reform in München versucht und sich dabei zum erstenmal auf gute Vorbilder gestützt, als welche ihm Cornelius, Kaulbach und Schwind galten. Bis dahin wollte man auf der Bühne nur „gefällig“ erscheinen, „gepußt“ im willkürlichen Sinne. Im humoristischen Genre dürfen wir uns die Karikaturen

der Witzblätter und Bilderbogen als die Vorlagen der Bühnenkunst denken; nur ist auch hier nicht immer die Grenze festzustellen, wo die Bühne die Zeichner und wo die Zeichner die Bühne beeinflusst haben. Auch dieser Schlendrian setzte sich sieghaft fest; wir finden heute noch an den allermeisten Bühnen die komischen Personen in einer Gewandung, die das Sonnenlicht der Wirklichkeit nie beschienen hat. Man darf das als Überbleibsel der alten Komödienmasken betrachten, die, der Zeit entsprechend, modernisiert weiterleben. Die auf Ordnung bedachten Hoftheaterleitungen riefen gegen diesen Geist des Wirrwarrs die militärische Disziplin zu Hilfe; den an Uniformdrill gewöhnten Intendanten verdankte das Theater die Augenweide der Hofstaaten des Königs Philipp und der Königin Elisabeth, die stets in frisch gewaschenen weißen Baumwolltrikots, mit ladierten und rosettenverzierten Ballettschuhen paradierten, dann die wie für die Wachtparade gepuhten Bauernhöre, mit tadellos gebläuten und gebügelten Hemdefragen über den braunen Jäcken mit goldenen Knöpfen und in der rührenden Eintracht gleichfarbiger Westen und Ringelstrümpfe.

Die Kunst der Dekoration unterlag denselben Einflüssen. Für die Opern und Schauspiele der Spätrenaissance hatte sich der von Galli-Bibiena eingeführte Barockstil überall dauernd behauptet. Wo nicht Zeit und Ort durchaus etwas anderes bestimmten, hielt man sich an diese Muster. Die Don Juan-Säle der deutschen Bühne, die Kerker für Florestan und Azucena sind heute noch fast immer Bibienascher Provenienz. Die erste Gegenbewegung brachte der Bühnenarchitekt Servandoni, der für die Dekorationen der ‚Jungfrau von Orleans‘ an der Berliner Bühne die Gothik anwandte. Für die hellenisierende Richtung der Architektur und der Künste bei äußerer und innerer Gestaltung des Theaters wurde dann Schinkels Bau des Berliner Schauspielhauses (1821) beispielgebend; antiken Vorbildern folgend, wurden nun Szene und Zuschauerraum den Bedingungen des rezitierenden Dramas möglichst angepaßt, wie es wiederum Schinkel zu verdanken war, wenn das dekorative Element in ‚Armida‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Agel und Walburg‘ und verwandten Dramen auf edlere Einfachheit hin sich entwickelte. Auch das Münchener Hoftheater wurde ein hellenischer Bau; aber dort laborierte der Architekt, Sischer, wieder an der Zusammenschachtelung von Opern- und Dramenbühne in dem einen Haus. Schinkels Bau war eine klassizistische Neugeburt; Sischers Münchener Theater eine Kopie des Pariser Odéon. Die Tektonik der Nachfolger Schinkels, Stülers und Böttichers, ist dann weiter einflußreich auf Baustil und Dekoration gewesen. Das Griechen- und Römertum auf der Szene erschien in einem angemesseneren Gewand, während wieder die

Brüder Quaglio in München die Schöpfer eines ziemlich rein gehaltenen mittelalterlichen Genres in der Theatermalerei wurden. Klotz und Schnitzler in München bahnten gleichzeitig eine Reform der landschaftlichen Szene an.

Diesen soliden Anläufen kam nun aber die Praxis der Bühnen in die Quere: da mußte für Zauberopern und Possen ein alle Wirklichkeit überfliegendes Bühnenbild geschaffen werden, wie überhaupt die Reichhaltigkeit der Repertoire immer mehr und immer variiertere Ansprüche stellte, die zu befriedigen selbst die bestgestellten Theater nicht in der Lage waren. Da griff man denn aufs ungefähr — und immer unter dem Hang zum Romantischen — in die Kulissenmagazine hinein und stellte ein Potpourri von gemalter Leinwand zusammen, das der Vernunft eben so Hohn sprach wie dem Geschmack. Für das moderne Stück wurde gemeinhin gar nichts aufgewendet, da herrschte nur trostlose Nüchternheit; sobald aber eine entfernte, fremde Welt im Bühnenbild hergestellt werden sollte, verirrte sich die verbildete Phantasie der Regisseure in die tollsten Übertreibungen.

Doch selbst die besonnen schaffende Theatermalerei erkannte die eigenen Bedingungen der Szene noch recht ungenügend: architektonische und landschaftliche Perspektive blieben ihr Stiefkinder. Jedes Bühnenbild verlor sich in ungemessene Weiten, wobei man nicht berechnete, daß die lebendige Staffage der Schauspieler und Komparsen in ein schreiendes Mißverhältnis zu den rapid sich verjüngenden Linien, zu den winzig kleinen Gegenständen des Hintergrundes zu stehen kam. So lange der Rokoko auch im Theater Mode war, fiel diese Dissonanz weniger auf: geschnittene Hecken, Ballustraden, Terrassen u. a. hielten das Bild in einem Rahmen, in den allenfalls auch die lebende Figur noch stimmte. Nun war aber der englische Geschmack aufgekommen: man malte duftige Fernsichten über weite Wiesen, durch die sich helle Pfade schlängeln, und hart an diesen bildmäßigen Hintergründen, scheinbar auf der gleichen Ebene, marschierte dann ein Opernchor auf, dessen kleinster Mann den höchsten Baum des Mittelgrundes bei weitem überragte; oder in dem allbekanntesten Rittersaal, der die gewaltige Flucht von gothischen Bögen darstellt und im Gesichtspunkt mit einem winzigen Tor abschließt, kamen vor dieses als Hüter zwei brave Statisten zu stehen, deren Stiefel bis an die Kapitäle der Säulen ragten. So wurde, was für die Malerei die Eroberung des Horizontes war, für die Bühnenkunst eine geradezu lächerliche Mode. Erst sehr spät griff man zu dem eigentlich recht einfachen Mittel, den Ort der Handlung irgendwie durch eine Mittelgrund-Konstruktion abzuschließen, durch deren Lichträume — Bögen, Fenster u. a. — das Fernbild zur Gel-

tung kommen möchte, ohne doch durch die bewegliche Staffage beeinträchtigt zu werden.

* * *

Wo wir uns nun der eigentlichen Schauspielkunst zuwenden, werden wir kaum erwarten können, in dieser bunten aber charakterlosen Periode etwa noch Persönlichkeiten wie Schröder oder der Neuberin zu begegnen, und uns nicht wundern, wenn wir die wenigen starken Begabungen in dem widerspruchsvollen Treiben dieser Zeit sich unheilvoll zersplittern und schließlich untergehen sehen. Wo alles auf genialisches Wesen gestellt ist, hat gerade das wirkliche Genie kein Daseinsrecht; die Zeit hat für seinen Ernst keinen Sinn. Am meisten ist das für Sophie Schröder zu beklagen, die nach und trotz allem, was von ihrem Wirken uns überliefert ward, wohl die bedeutendste Tragödin gewesen ist, die die deutsche Bühne je besessen hat. Die Entdeckung oder doch die Rettung dieses Talents verdankt das Theater Kozebue. Er fand sie in Reval, wo die kaum in den Mädchenjahren Stehende schon Gattin eines herabgekommenen Theaterdirektors und Mutter dazu war; von dort brachte er sie nach Wien. Hier spielte sie, wie überhaupt in den ersten zehn Jahren ihrer Laufbahn, noch muntere und Soubrettenrollen; als sie aber dann, nach kurzem Aufenthalt in Breslau, im Jahre 1801 nach Hamburg zu Ludwig Schröder kam, wo sie nach der Trennung von ihrem ersten Gatten, Stollmers, den Opersänger Friedrich Schröder heiratete, entwickelte sie ihre Begabung für das tragische Fach. Meister Ludwig ließ, dieses Talent zu fördern, sich nachdrücklich angelegen sein, obwohl dessen Richtung ihm, wie wir wissen, durchaus nicht zusagte. Und das ist bei der Beurteilung von Sophie Schröder ein wichtigstes Moment: daß der Segen des größten deutschen realistischen Schauspielers neidlos dieser genialen Frau zuteil wurde, die einem Ziel entgegenstrebte, vor dem ihr großer Lehrer selbst widerwillig sich verschloß.

Während ihres Wirkens am Wiener Burgtheater war es Ludwig Costenoble, einer der treuesten, unbeirrtesten Schüler Schröders, der Sophiens Kunst die höchste Anerkennung gezollt und deren Schilderung uns übermitteln hat, worauf ein großer Wert zu legen ist. Denn in dieser Zeit der Schulzänkereien und der anekdotenhaften Behandlung der Bühne von seiten der Kritik ist es keine leichte Aufgabe, wirklich zutreffende Bilder der Schauspieler dieser Epoche zu rekonstruieren. Sophie Schröder verließ Hamburg, nach der dritten und verunglückten Epoche Ludwig Schröders, im Jahre 1813, bereitete durch Gastspiele ihren Ruf und trat 1815 zum zweitenmal ins Wiener Burgtheater ein. Es ist früher schon beklagt worden, daß diese Schau-

spielerin, als sie in der Blüte ihrer Jahre stand, den Weg nicht zu Goethe und dieser ihn nicht zu ihr gefunden hat, denn dort in Weimar wäre ihr Platz gewesen. Als sie nun abermals nach Wien kam, fing dort zwar auch gerade eine Stilschule eigenen Charakters sich zu entwickeln an — aber die beste Kraft ihres Talentes war jetzt durch ein widriges Naturgeschick bereits gebrochen. Eine schwere Krankheit hatte sie kurz vorher befallen und eine für ihr Fach schädigende Neigung zur Körperfülle hinterlassen, so daß sie nunmehr in Wien zu den Rollen der tragischen Mütter greifen mußte.

Sie war nur von mittlerer Frauengröße und ihr breitknochiges Gesicht entbehrte alles weichen Reizes; dabei verzog sie den Mund beim Sprechen in unschöner Art. Sie brauchte an sich also eine große Kunst neben einer tiefen Macht der Seele, über diese für eine Heroine schröffen Mängeln zu siegen. „Ihr Organ ist in der Tiefe eines der herrlichsten, welches ich je gehört habe“, sagt Klingemann, „und nimmt es an Kraft mit dem Donner auf, obgleich es dabei nichts von jenem Männlichen an sich hat, welches uns bei manchen Französischen oft so unangenehm auffällt“. An ihrer Sprache und Deklamation rühmt er die plastische Vollendung, „als sei die Rede in den reinsten Marmor eingeschrieben“. Er schildert dann ihr Spiel als Kleopatra in Corneilles ‚Rodogune‘, indem er Schritt für Schritt den Ausdruck am dramatischen Text nachprüft; und da er auch für die Grenzen ihrer Begabung an dieser und anderer Stelle einen offenen Blick verrät, kann Klingemanns Zeugnis, in Übereinstimmung mit dem Costenobles, dafür bürgen, daß hier wirklich einmal die große heroische Kraft in einem Weibe glaubhaft war, daß die Schröder mächtig war durch ihre Seele, durch die Kühnheit, mit der sie den ganzen Gehalt der tragischen Situation ergriff und in wuchtiger, nirgends gekünstelter oder gefällig abschleifender Darstellung erschöpfte. Zum erstenmal vielleicht feierte in ihr der tragische Mut auf der deutschen Bühne seine glühenden Feste: Kleopatra, Lady Macbeth, Brunhild (in Raupachs Nibelungen), Medea und Isabella waren ihre hohen Opfer an Melpomene. Und weil sie das Sentimentale haßte, war das Sentimentale in den Aufgaben, die ihre dramatischen Zeitgenossen ihr stellten, die Klippe und die Grenze ihres Vermögens. Sie war eine tragischere Sappho, als Grillparzer sie gewollt und vorgezeichnet hatte; unter ihrer Leidenschaft, unter Blitz und Donner ihrer seelischen Gewitter wandelte sich die milde, schmerz bewegte Schönheit der Dichterin von Lesbos zur finsternen Pracht einer Gorgo — was man vom Standpunkt des Gedichtes aus mit Recht tadelnswert finden mochte. Und nun kamen Alter und Körperfülle dazu: „Wer dich nicht gekannt hat“, sagt Anschütz, „in den Jahren deiner Kraft und künstlerischen Entfaltung, der wird sich

kaum ein vollständiges Urteil bilden können über den Höhepunkt und die möglichen Grenzen tragischer Darstellung“.

Der mehr und mehr verweichlichte Geschmack der Zeit stieß sich darum auch bald an den Härten ihrer Natur und machte ihr den Boden in Wien heiß. Sie stand mit ihrer Kunst ganz isoliert in dem damaligen, noch ganz der bürgerlichen Richtung zugewandten Ensemble des Burgtheaters. Auch besuchte man die Tragödie überhaupt nur ungern; so wurde der Schröder das Leben selbst zur Tragödie. Wie häufigst starke schauspielerische Talente, wirkte sie viel mehr durch die Kraft einer von poetischen Impulsen tiefbewegten Natur und durch ihr unerschöpfliches Temperament als etwa durch künstlerische Intelligenz. Ihre Bildung war gering und ihr Charakter, der gesellschaftlichen Moral der Zeit entsprechend, sogar recht fragwürdig: die unerfättliche Leidenschaftlichkeit war es, die die achtundvierzigjährige Frau, 1829, in eine dritte Ehe mit dem mehr berühmten als berühmten Heldenspieler Wilhelm Kunst trieb, der am Theater an der Wien gerade seine erwähnten lärmenden Erfolge erntete. Nach wenigen Wochen schon zerriß dieses Band wieder und Sophie fühlte sich Wien nun doppelt verleidet. Auch die Art, wie sie in dieser Stimmung ihr Engagement löste, gehört zur Psychologie des Schauspielers jener Zeit: ungemessene Ansprüche werden ohne jegliche Rücksicht auf das Interesse des Ganzen brutal geltend gemacht, gegen die Vorstände des Instituts wird bis in die höchsten Stellen hinauf eine Heze arrangiert; und wenn dann trotzdem der Erfolg ausbleibt, wie es hier der Fall war, scheidet die gestürzte Größe unter unbilliger Verkennung und Verwünschung auch des tatsächlich empfangenen Guten. Die Abschiedsflüche der Schröder haben zuerst die Stellung des Mannes erschüttert, der, so gut er es nur gegen das wilde Treiben der feindlichen Partei konnte, ihrer Kunst die eifrigste Pflege und Verehrung gewidmet hatte: Schreyvogels.

Sophie landete nach einigen Gastfahrten in München, kam aber im nächsten Jahrzehnt ein drittes und dann noch ein viertes Mal ans Burgtheater zurück, bis sie, 1839, endgültig nach München übersiedelte. Dort ist sie, 1868, siebenundsiebzig Jahr alt, gestorben. Die Erbin ihres Talentes und ihres Temperamentes war ihre Tochter Wilhelmine, die, mit dem Schauspieler Karl Devrient verheiratet, als Schröder-Devrient die erste große dramatische Sängerin der deutschen Bühne wurde.

Man hat Sophie Schröder im Widerspruch zu den anerkennenden Urteilen — zeitig übele deklamatorische Manieren vorgeworfen. Adolf Müllner verfolgte sie mit seinem besonderen Zorn; er hatte herausgefunden, daß sie die Adjektiva der Rede gegen Logik und Gefühlswert im Übermaß betone. Wir dürfen da wohl einen grund-

sächlichen Widerwillen gegen die feinere lyrische Note vermuten, wo- für Müllners Advokatenphantasie, die nie genug in Schwarz und Weiß malen konnte, unzuständig war. Aber nicht, um die kunst- technische Frage zu entscheiden, findet sie hier Erwähnung, sondern um eine für die Zeit charakteristische tatsächliche Bemerkung anzu- knüpfen. Die Müllnerschen Kritiken waren in Wien verbreitet wor- den — von Freunden des Theaters, wie man damals sagte — und die Kunsttrichter der Stadt entschlossen sich, die Erziehung der Schröder durch ein drastisches Mittel zu vollenden. Mit derben Spazierstöcken bewaffnet stellten sie sich, als die Schröder eine große Rolle spielte, im Parterre auf und stießen bei jeder ihnen falsch dünkenden Be- tonung der Schauspielerin mit den Stöcken auf den Boden. Gewiß ein bemerkenswertes Zeugnis für die Fühlung, die das damalige Publikum mit der großen Meisterin tragischer Kunst verband . . .

Einen ebenbürtigen männlichen Partner im tragischen Fach hat Sophie Schröder kaum gehabt; der ihr an großer Wirkung am näch- sten kam, war Serdinand Eclair. Während die Schröder aber, trotz aller Mängel, in eigenwilliger einsamer Größe ihre Individualität behauptete, fraß an Eclair schon bedenklich das Gift des Virtuosen- tums, wodurch sein künstlerisches Bild stark verzerrt erscheint. Diesen Sproß des österreichisch-schlesischen Adelsgeschlechts Derer von Khe- venhüller hatte glühende Liebe zur Kunst auf die Bretter geführt. Als Mitglied einer Wandertruppe war er 1797 nach München ge- kommen, wo Graf Seeau, der Intendant des Nationaltheaters, auf ihn aufmerksam gemacht worden war, ihn jedoch hatte laufen lassen, „weil für den langen Schlingel keine Kleider in der Garderobe vor- handen seien“. In der Tat war schon Eclair's Erscheinung nach tragischem Maße zugeschnitten: „eine überragend hohe Gestalt, ein schönes blaues Auge, regelmäßige Gesichtszüge, ein kerniges, ge- waltiges Organ, das im Ausdruck heftiger Leidenschaft wie der Milde, der Innigkeit und gutmütigen Zuredens gleich hinreißend wirkte“. Also eine Mitgift der Natur, ungleich reicher, als sie der Schröder geworden war. Auch sein inneres Vermögen war biegsamer, weil weniger streng klassisch als das seiner großen Kunstgenossin. Er war der „berühmteste“ Orindur in Müllners ‚Schuld‘, ein schwärmerisch verehrter Meinau in Kozebues ‚Menschenhaß und Reue‘: „voll Haß gegen die Kozebueschen Menschen“, meint zwar Saphir, als er Eclair spielen gesehen, „und voll Reue über die verschwendete Zeit verließ ich das Theater“. Zu den Glanzrollen seiner Jugend hatten aber auch Schillers Serdinand und Karl Moor gehört.

Seine Höhe erreichte er im Fache älterer Helden, von 1814 bis 1830 etwa, an den Theatern in Stuttgart, Mannheim und München. An Gleds edele Größe hat er nicht herangereicht, aber er übertraf

diesen noch an harmonischer Ausbildung, an Kunst und Rhythmus der Sprache, an plastischer Gestaltung. In jenen Jahren der Reife war er der bewunderte Tell, Lear, Wallenstein, Verina, Manuel, Philipp II., Macbeth, Nathan der deutschen Bühne. Auch im bürgerlichen Fach wird er gerühmt: er spielte den Oberförster in Ifflands „Jägern“, Ranzau in „Minister und Seidenhändler“, besonders auch den Thomas Forster in Kowleys vielgegebenen Rührstück „Gebrüder Forster“ und den Deutschen Hausvater von Diderot-Gemmingen. Aber auch Eclair schon teilte den Hang aller späteren Virtuosen zur Wanderschaft; er blieb nie lange in einem Engagement, er haßte die Seßhaftigkeit — und die Disziplin. Wenn irgendwo, nach Weimar, das höhere Drama einen Anfang nehmen sollte, hätte das in Wien geschehen können, solange man dort Sophie Schröder hatte, und Schreyvogel gab sich auch viel Mühe, Eclair zu gewinnen; an die „Schulmeisterei“ der Burg aber ließ der sich nicht locken. In Wien wäre er und Sophie Schröder ferner prächtig ergänzt worden durch die poetisch-rührende Erscheinung der Sophie Müller — doch solche Pläne scheiterten an dem Hang zur Gastspielerei, den Iffland schon stark entwickelt hatte und dem Eclair wie Sophie Schröder verhängnisvoll zuneigten.

Die strengere dramaturgische Richtung hat das Gastspielwesen früh getadelt und später oft als den Ausgangspunkt des Verderbs der deutschen Schauspielkunst beklagt. Darin ist Einseitigkeit jedoch nicht zu verkennen, und es darf an den Vorwürfen persönlicher Art mancherlei abgestrichen werden. Das Eifern gegen das gastierende Virtuositentum setzte vor allem einen Bühnenzustand voraus, der eigentlich nirgends vorhanden war. Auch hierbei dachte man immer mehr an das Theater, wie es vielleicht hätte werden können, nicht an das, wie es war. Bei der allgemeinen Beschaffenheit der deutschen Bühnen und bei der vorhandenen Neigung des theaterliebenden Publikums mußte sich das Gastspielwesen vielmehr als eine Notwendigkeit entwickeln. Die Zersplitterung der Kräfte, in der auch die besten Bühnen sich gezielten, ließ intensiven Talenten, wie Eclair und der Schröder, an den heimischen Kunststätten wirklich keinen Spielraum sich zu entfalten. Darum ist das Gastspielwesen in Deutschland auch viel stärker in Erscheinung getreten als etwa in Frankreich, wo die Theater ihre Talente weit nutzbringender — und für diese weit anregender — zu beschäftigen wußten und wissen. Zudem war es in Deutschland eine Gepflogenheit von alters her, Schauspieler von Ruf als Gäste heranzuziehen; Goethe selbst hat sie stets befürwortet, weil er fand, daß seine Schauspieler dadurch immer eine Fülle von Anregungen empfangen. Auch das Burgtheater, ehe es zu einer weiseren künstlerischen Ökonomie gelangte, sah jahraus,

jährein fremde Schauspieler gastweise auf seiner Bühne. Ein unleugbarer Vorteil dieser Praxis aber bestand in der durch die Umständlichkeit des Reisens in damaliger Zeit bedingten längeren Dauer der Gastspiele. Der fremde Künstler kam auf Wochen und Monate; er spielte gewöhnlich den ganzen Kreis seiner Rollen durch, spielte mit sorgfältiger Vorbereitung; und so mochte er nicht nur bildend auf des heimische Ensemble, sondern auch auf das Publikum des Hauses wirken. Als die Reisegelegenheiten sich mehrten, wohlfeiler wurden, lockte nicht mehr der Ehrgeiz allein, sondern auch reine Erwerbsgier jeden leidlich über das Mittelmaß ragenden Komödianten auf die Wanderschaft; er zog in Eile von Stadt zu Stadt, spielte überall rasch, ohne große Vorbereitung seine zwei, drei oder vier Rollen herunter, verstimmte und verstörte das heimische Ensemble und hinterließ beim Publikum nur die vage Erinnerung an ein Virtuosenkunststück. Viele Schauspieler der Hoftheater benutzten dann jeden freien Tag zu solchen Abstechern in die Nachbarschaft. Und an diese Möglichkeit gewöhnt, berühmte Gäste sich sichern zu können, kamen die Leiter kleinerer Theater bald dahin, auf die Gestaltung ihres eigenen Ensembles nur noch geringen Wert zu legen, für die Hauptsächer Lücken zu lassen, in die benötigtenfalls die Gäste einsprangen, so daß in der That unter diesen veränderten Umständen das Gastspielwesen zum gründlichen Verderben des Kunststils auswuchs.

Saß jeden gastierenden Schauspieler hat diese moderne Praxis schließlich der Unkunst in die Arme getrieben. Kaum einer hat ungestraft Jahre hindurch diesem Hang gefröhnt; es rächt sich immer, wenn der Darsteller sich daran gewöhnt, als Könnender unter Minderbegabten leichte Siege davonzutragen, selten mehr gründlich probiert, neuen Aufgaben, die die Kräfte stählen, aus dem Weg geht und so schließlich die kontrollierende Leitung besonnener Spielordner ganz entbehren zu können meint. Seine Schauspielkunst erfordert immer ein sorgfältigstes Vorbereiten und Abstimmen aller mitwirkenden Kräfte; kann das beim Gastspiel nicht geleistet werden, so kommt der Virtuos bald dahin, die rings um ihn gähmenden Mängel durch starkes und immer stärkeres Auftragen zu verdecken, damit, wo tiefe Nacht um ihn ist, er wenigstens um so heller glänze. So ist der Vorwurf, der Eclair und die Schröder in ihren späteren Jahren traf, sicherlich gerecht: sie wurden wie alle Gastspielvirtuosen eben „Manieristen“. Von dem Eclair der späteren Jahre sagt Schreyvogel selbst: „Dieser Mensch ist ganz und gar in Manier ersoffen“. Zu dieser Zeit bezeichnete Eclair als Lear bei der Stelle: „Jeder Zoll ein König“ an seinem Knotenstoß die Zollstriche! Man nannte ihn bald nicht anders als den „tragischen Manieristen“ und hatte

dazu um so mehr Grund, als nun bald alle Heldenspieler, wie es auch wieder die Erscheinung der Regel ist, als karikierte Eblairs sich spreizten, wie alle Heldinnen Sophie Schröder durch schauerlichen Singsang der Deklamation zu überholen trachteten. Und wieder wurde so ein großes Vermögen der deutschen Bühne, weil sie es zu keinem Geseß bringen konnte, zum Gluch: das Heldengetöse, das Posieren der Heroinnen in falscher Tragik, das man nun die „höhere Richtung“ nannte, war dreißig, vierzig Jahre hindurch nicht wieder auszutilgen.

Vom modernen Gefühl aus kann vielleicht mancher Vorwurf, der Eclair traf, zurückgewiesen werden. Wenn sich beispielsweise der vornehm gewordene Intendant von Küstner verlezt fühlte, weil Eclair als Tell die Worte: „Und mit gewalt'gem Fußstoß hinter mich schleudr' ich das Schifflein in den Sturm der Wasser“ wirklich mit einem Fußtritt in die Luft begleitet habe, so werden wir darin Überempfindlichkeit des Theater-Romantikers erkennen, der die Wahrheit der Zierlichkeit hintanstellt. Es scheint nicht der geringste Vorzug Eblairs gewesen zu sein, daß in der Zeit der „schönen Unwahrheit“ seine ursprünglich prächtige Vollnatur einem gesunden Realismus zuneigte. Er starb 1840 in München.

Ohne je in Berührung mit der Goethe-Schule gekommen zu sein, haben Eclair und die Schröder die klassizistische Linie der Schauspielkunst fortgesetzt. Ganz außerhalb derselben stand der dritte große Schauspieler der Zeit: Ludwig Devrient. Ihn kann man den „Schauspieler an sich“ nennen; ein mit den Mitteln dieser Kunst sich offenbarendes poetisches Gestaltungsgenie, einen Schauspielern den Dichter mit einer Menschen schaffenden tätigen Phantasie. Denn so scheinen seine Darstellungen beschaffen gewesen zu sein, daß sie, ganz unabhängig vom Wert oder Unwert der Vorlagen, immer ein Stück künstlerisch erfaßten Menschentums ins Leben riefen. Und dieser eigentlich poetische Schaffenstrieb, den man bei ihm voraussetzen muß, stimmt gut zu dem Bericht, daß er lange Jahre in finsterner Melancholie versunken gewesen sei, weil er von schauspielerischen Vorbildern, die ihn beeinflusst hatten, nicht loskommen zu können wähnte. Er hatte Iffland und Fleck in seiner Jugend gesehen; später hatte ihn Ochsenheimer, den das Zeugnis von Anschütz neben Iffland und Devrient stellt, beeinflusst. Sein Kunsttrieb konnte sich jedoch überhaupt an reproduktiver Tätigkeit nicht genügen: er rang nach eigener Gestaltung: daraus entsprang seine Stärke — und Schwäche.

Er war groß, wo seine eigene Phantasie die Zügel führte, und oft ganz ohnmächtig, wo eine fremde Empfindung ihn leiten sollte. An rhetorischen Rollen versagte sein Talent vollständig und in Auf-

gaben von nur intellektueller Art konnte er gar stümperhaft erscheinen. In die Welt Goethes und Schillers hat sein Genius nie den Weg gefunden, wenn er auch als Franz Moor eine seiner glänzendsten Gestalten schuf; wohl aber war Devrient Shakespeareschen Gepräges und dieses Dichters vollendeter Interpret in den Gestalten, die einer phantasievollen Individualität keine festen Grenzen ziehen: in den Wahnsinnspartien des Lear, als Shylok und — mit nie wieder erreichtem Triumph poetischer Komik — als Falstaff. Daneben stellte er eine Reihe höchst passender Gestalten aus der genrehafsten Dichtung: den Juden Schewa in Cumberlands Rührstück — schon eine Lieblingsrolle Ifflands, dessen „moralische Veredelung“ dieses Charakters aber nicht halbwegs an die Dreistigkeit reichte, mit der Devrient hier das Bild eines populären Schacherjuden zeichnete — den ‚Armen Poeten‘ und den verhungerten ‚Schneider Sips‘, den alten Klingsberg, Molières Geizigen und, wie schon erwähnt, Pyats Galeerenflaven. Nur schade, daß mit dem baldigen Verblaffen dieser Literatur auch die Überlieferung von Devrients Kunst so rasch verschwamm. Denn wo er die große Dichtung gestreift hat, eröffnete er auch der Schauspielkunst neue Bahnen. Zur gleichen Zeit mit Edmund Kean in England, ließ er als Erster hinter der Shylok-Figur die tragische Welt des Judentums als erschütternden Hintergrund aufleben; bis dahin war der wucherische Jude nur als komische Figur gespielt worden. Er zuerst entkleidete den Franz Moor der kleintlichen Mittel der körperlichen Häßlichkeit und vertiefte dessen Bosheit zur Dämonie. Von Devrients Traumerzählung in dieser Rolle sagt Klingemann: „Hier war mehr als Wahrheit, mehr als Vollendung, und der Beifall der ergriffenen Menge wurde zum Aufruhr, ja zum Geschrei! . . . Das Mimische an sich war dabei schauerlich groß; das Auge leuchtete in der Raserei der Flammen auf; dazu das gorgonenartig wilde Haupthaar, dessen gelöste Locken wie Schlangen der Furien Antlitz und Brust umwanden“. Derselbe Zeuge nennt den Eindruck „dem, was man Theaterpiel nennt, ganz und gar entrückt, so daß alles andere dagegen nur gemacht schien und selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete.“ Von ähnlicher hinreißender Gewalt muß, nach zahlreichen Zeugnissen, sein Falstaff gewesen sein.

Und doch steht das Bild dieses vielleicht Größten der deutschen Bühne von düsteren Schatten umrahmt in der Geschichte. Zu der traurigen Wahrheit, daß Devrient dem schlimmen Verhängnis eines haltlosen Alkoholikers schon frühzeitig zum Opfer gefallen ist, hat die Legende des Klatchs, die so viele Blätter in der Chronik der Bühne füllt, kaum Übertriebenes hinzugefügt. Als ein im Grunde schon verlorener Mann kam er, von Iffland gerufen, im Jahre 1815,

nach Berlin; die Höhe seiner Kunst und seiner Kraft lag bereits hinter ihm, in seiner Breslauer Zeit. Die Menschengebilde, die er in der prometheischen Werkstatt seiner Phantasie mit täglich neuer, origineller Erfindungsgabe schuf, lebten ihr physisches Leben auf der Bühne gewöhnlich nur so lange, als die künstlich geschürte Inspiration seines Körpers anhielt. Unsicher entwickelten sich die Gestalten aus der Rauschstimmung, erreichten einen Gipfel zündendster Wirkung und fielen dann, noch vor ihrer Vollendung, mit der erschöpften Kraft des Darstellers ins Nichts zusammen. Selten hat Devrient eine Rolle in voller Gewalt durch- und zu Ende geführt; zumeist bot er nur glänzende Bruchstücke derselben, aus denen der Zuschauer sich mehr ein Ganzes rekonstruieren mußte, als daß der Schauspieler es gegeben hätte. Die letzten zehn Jahre seines Wirkens in Berlin war er nur noch eine Ruine als Künstler und als Mensch. Doch spielte er im Jahre 1828 an zweiundzwanzig Abenden am Wiener Burgtheater und am Theater an der Wien den Franz Moor: sein letzter großer Triumph. Er starb 1832 im achtundvierzigsten Lebensjahr.

In anderer Weise von der Natur frühzeitig in seiner Kraft gebrochen, war ihm vier Jahre früher Pius Alexander Wolff vorausgegangen. Der Aufschwung, der etwa um 1820 herum dem Berliner Theater beschieden war, als Wolff und seine Gattin das Stildrama an dieser Bühne zu Ehren gebracht hatten, als Devrients poetischer Realismus noch zeitweise Meisterschöpfungen zeitigte, neigte im dritten Jahrzehnt schon wieder dem Niedergange zu. Als Regisseure dauernd zu wirken, hatten Wolff und Devrient, wie erwähnt, verzichtet; außer ihnen aber waren zur Leitung geeignete Kräfte nicht vorhanden, und das nachwachsende Schauspielergeschlecht war höchstens gutes Mittelmaß. Der pedantische Friedrich Wilhelm Lemm als Heldenvater, die Liebhaber Karl Friedrich Krüger und Jonas Friedrich Beschort, der wadere Johann Gottfried Karl Wauer in komischen Rollen konnten brav aber kaum mehr genannt werden. Vorübergehend waren in Wilhelmine Maas, die einst in Weimar von den Großen als ein aufgehender Stern begrüßt worden war, in Louise Roger, Holteis späterer Gattin, versprechende weibliche Talente aufgetaucht. Die eigentliche Erbschaft jedoch der Bethmann, Ifflands berühmter Partnerin, die, wie ein begeisterter Zeitgenosse schreibt, das ganze Gebiet von der Gurli bis zur Lady Macbeth vollendet beherrscht hatte, fiel erst der erwähnten Auguste Stich-Crelinger zu, die lange als eines der schönsten Talente der deutschen Bühne galt. Eduard Devrient zollt ihr ziemlich volles Lob; danach muß ihre Darstellung von gewinnender Gewalt gewesen sein. Sie war in Wien, München und an anderen großen Bühnen ein gern und häufig begrüßter Gast. Aber es ist kaum zu verkennen, daß sie

schon ein echtes Produkt der Zeitmode war, der sie gefällig entgegenkam. Schön und liebenswürdig im Plastisch-Sentimentalen, wie es der romantische Geschmack verlangte, aber ohne Leidenschaft und ganz ohne tragische Kraft. Wo diese in Frage kam, wurde ihre hohe Stimme grell und hohl und ihr Gefühl versagte. Als Shakespeares Julia vergriff sie den Sinn des Dichters so gänzlich, daß sie nach den Flüchen der Amme auf Tybalds Mörder, also ihren Geliebten, das wundervolle, die tragische Wendung des Charakters einleitende „Amen!“ mit devot gefalteten Händen in hinsterbender Resignation sprach. Ihre Glanzzeit fiel mit der Epoche der Talmi-Klassizität Raupachs zusammen, dessen berufene Interpretin sie war. Im ‚König Konradin‘ dieses Dichters spielte die schon alternde Frau den siebzehnjährigen Hohenstaufensproß. In Wien, wo sie, 1835, ein zweites längeres Gastspiel durchführte, erbleichte ihr Stern an dem neuaufgehenden der Julie Gley (die spätere Julie Rettich). In Berlin hatte sie die führende Stellung mit Charlotte von Hagn zu teilen, die zwar im stilvollen Drama weit weniger leistete, im Charakterlustspiel aber eine anmutige junge Salondame war. Als eine der Schröder in vielem ebenbürtige poetische Liebhaberin feierte die Zeit Karoline Lindner am Frankfurter Theater; auch für sie hatte die Natur wenig genug getan, wenn man wenig nennt, daß sie nur ihre Seele hatte, reine Natur wiederzuspiegeln: Unmittelbarkeit und Macht der Rede werden an ihr gerühmt.

Zur Kraftlosigkeit des Berliner Schauspielwesens trug in dieser Periode auch der Terrorismus bei, den Spontini als Beherrscher der Oper entfaltete; ferner der Kunstjahrmart am Königstädter Theater, wo jeder feste Grundsatz in den Wind geschlagen wurde. Die Jagd nach lärmenden Erfolgen bei den Theatervorständen ging Hand in Hand mit dem Hasten des Publikums nach aufsehenerregenden Bühnenvorgängen. Tiedt urteilt 1827 über dieses Treiben: „Es erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit als des Theaters. — Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen“.

Die Virtuosen und Virtuosinnen des Gesangs dieser Zeit werden billig in das Kapitel zu registrieren sein, das die Entwicklung der Oper in kurzen Linien verfolgen soll; hier genügt die Bemerkung, daß natürlich die Erscheinung von Sängerinnen, wie Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient, von Tänzerinnen, wie Fanny und Therese Elßler, überall den Theaterparoxismus auf die höchsten Grade steigen ließ, so daß alle anderen Interessen weit in den Hintergrund rückten. Sofern gediegene Anregungen für

die dramatische Kunst in Frage kommen, wie bei der schöpferischen Schröder-Devrient, sei auf jenes vierzehnte Kapitel dieses Buchs verwiesen. Die Schröder-Devrient fand in Dresden den Heimatsboden ihrer Kunst, wo im Schauspiel um sie herum eine Reihe sehr tüchtiger Kräfte jener Jahre tätig war: der in Eblairschen Rollen vor treffliche Friedrich August Werd y, der seine Charakteristiker Louis Ferdinand Pauly und, neben der schon erwähnten Gley die humorvolle Friederike Schirmer.

Wenn das Durcheinandertreiben theatralischer Künste als ein den Verfall begünstigendes Moment gelten muß, so war Wien in jener Zeit schlimm gefährdet. Das „Kaiserliche Nationaltheater nächst der Burg“, mit seinen josephinischen Ehrgelüsten hatte keinen leichten Stand. Wenn sich trotzdem gerade in dieser Periode aus ihm das echte „Burgtheater“ entwickeln konnte, so mußten Verdienst und Glück den seltenen Bund schließen. Das Verdienst lag auf seiten Joseph Schreyvogels, der, nachdem das Institut selbständig geworden war, 1821, unter der Intendanz des Grafen Moriz Dietrichstein, als Dramaturg wieder angestellt wurde und sich entscheidenden Einfluß zu schaffen wußte. Grillparzer nennt Schreyvogel bezeichnend genug: „im gehörigen Abstände allerdings eine Art Lessing“ und Bauernfeld gibt ihm das Zeugnis, „daß er parteilos und gewissenhaft immer sachlich seines Amtes gewaltet, nach Harmonie gestrebt und seinen gebildeten Rat allen Teilen zugewendet habe“. Man wird seiner Bedeutung mit diesen Anerkennungen jedoch nicht völlig gerecht. Seine Willensstärke, ein als richtig erkanntes Prinzip in einer Zeit der verschwommensten Theaternarrheit durchzusetzen, ist gar nicht genug zu rühmen. Hier hatte endlich einmal die Schaubühne einen „Kopf“ als Lenker erhalten, der wußte, wohin die Reise gehen sollte; überall sonst saßen Pfuscher und Spekulanten am Steuer. Und seine Erfolge fallen um so mehr ins Gewicht, als er doch immer nur in untergeordneter Stellung verharren mußte, als er keine Machtmittel anwenden konnte, seinen Willen, gegen die lärmenden Neigungen und Ansprüche des Publikums durchzusetzen. „Auf klassische Werke“, so lautet sein dramaturgisches Bekenntnis, „muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll. Ohne ein bleibendes Repertoire solcher Stücke werden wir weder eine tragische noch eine komische Schaubühne, noch ein Publikum, das sie zu würdigen versteht, noch endlich darstellende Künstler dafür haben“.

Es kann nun nicht davon die Rede sein, daß das Burgtheater jemals diese Bestimmung rein erreicht habe; in ganz ausgesprochenem Maße ist gerade diese Bühne stets die Bühne des Publikums geschmacks gewesen, der sich immer mächtiger als jedes Kunstprinzip

erweist, aber unbestreitbar ist, daß dennoch nur die überhaupt mögliche Befolgung jener Grundsätze Schreyvogels das Burgtheater auf die Stufe der vornehmen Bildung erhoben hat, auf der es durch das Jahrhundert vor allen deutschen Bühnen erscheint. Schreyvogel wußte wohl, daß er die Wiener kaum zu den Klassikern, namentlich nicht zu den herberen, erziehen würde; er dachte hauptsächlich an die Schauspielkunst selbst: der wollte er in den Klassikern den Jungbrunnen erschließen, aus der sie stets mit erfrischten Kräften auftauchen sollte, wenn sie im Handwerkstreiben des Alltags erschläfft war. Denn für den Schauspieler bedeutet die Pflege des klassischen Dramas, was das Studium des nackten Körpers, was das Altzeichnen den bildenden Künstlern bedeutet, das deshalb deren große Meister auch bis in ihre ältesten Tage nicht verabsäumen: eine immerwährende Wiedergeburt des grundlegenden Vermögens ihrer Kunst. Und wenn auch die Erfolge nach außen fehlten, so hat sich Schreyvogels Erziehung der Schauspieler zu den Klassikern doch unendlich fruchtbar bewährt. Zu seiner dramaturgischen Energie gesellte sich ein scharfer Blick für das Talent, der sich vielleicht nur etwas zu enthusiastisch dem neuen Reize zuwendete, so daß der mutigen Initiative bei der Entwicklung der Talente nicht selten die Ausdauer fehlte. Schon 1817 war er auf Reisen gegangen, dem Burgtheater neue Kräfte einzuhandeln, und fast immer hatte er glücklich gewählt.

Anschütz gibt ein gutes Bild des Theaterpsychologen in Schreyvogel: „er verletzete zum Beispiel heute ein Mitglied aufs Empfindlichste, trieb eine Schröder und Müller zu Tränen, aber den anderen Tag applaudierte er ihren gelungenen Darstellungen. Ebensovienig hatte er Gedächtnis dafür, wenn ihn ein Schauspieler in der Exaltation kränkte“.

Als humoristischer Vater und Charakteristiker trat 1818 Ludwig Costenoble ein, ein Schauspieler von gediegenem Geschmaack und feiner Bildung, dessen Urteile aus seinen Erinnerungen hier häufiger erwähnt werden. Und war Eclair nicht zu gewinnen gewesen, so empfing das Burgtheater durch Schreyvogel für jenen doch einen vollen Ersatz in dem urgesunden Talent von Heinrich Anschütz, der 1820 an der Burg gastierte, als Orindur — unvermeidlich für die Zeit! — Ferdinand, Posa, Theseus, Hamlet und Orestes; womit zugleich die Hauptrollen seiner jugendlichen Periode genannt sind. Anschütz war, noch im besten Sinne der alten Schule, ein „gebildeter“ Schauspieler, einer von denen, die es von der Universität zur Bühne getrieben und der, mit sehr glücklichen Anlagen freilich, das gewissenhafteste Studium für den Beruf angewendet hatte. Während seiner Universitätszeit in Leipzig hatte er das Goethe-Theater dort kennen gelernt und dadurch die erste Neigung

zur Bühne empfangen. Die Harmonie der Goetheschen Schule, bekennt er, sei ihm lebenslang als oberstes Gesetz seiner Kunst erschienen; so wurde er, wie Laube von ihm rühmt, „der Träger des Worts, des bedeutungsvollen Worts, der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernstesten Stückes“ am Burgtheater. Nach wenigen Jahren schon entwickelte er seine Meisterschaft: 1822 setzte Schreyvogel ihn als Lear durch, 1827 spielte er den endlich von der Zensur auch dem Burgtheater freigegebenen Tell. ‚Belisar‘ von Schenk und Falstaff waren Marksteine in seiner Entfaltung. Banchanus in Grillparzers ‚Ein treuer Diener seines Herrn‘ folgte; endlich, 1830, auch Götz von Berlichingen. Damit trat er in den Zenit seiner Begabung: die biedere Treuherzigkeit, verbunden mit starrer Unbeugsamkeit, in gehobenen bürgerlichen Charakteren, die einen demokratischen Zug behaupten, das war seine Domäne. Seinem musterhaften Musikus Miller in ‚Kabale und Liebe‘ stellte sich dann sein Erbfürster (Otto Ludwigs) an die Seite und vor allem sein Meister Anton in Hebbels ‚Maria Magdalena‘. „Das heißeste Herz unter der Hülle härbeißiger bürgerlicher Rauheit“, so bezeichnete später ein Kenner seine eigenste Begabung. Er starb 1865. Im Jahre 1828 war er Regisseur geworden; auch in dieser Eigenschaft ein vorragender Begründer und Behüter des Burgtheaterstils.

Im Jahre 1824 trat Karl Sichtner ins Burgtheater und diente sich von der Pike empor zum ausgeprägtesten Salonhelden der deutschen Bühne; „den zärtlichsten Liebhaber, das ausgelassenste Mauvais-sujet, den verführerischsten Lebemann, den edelsten Rudolf von Habsburg“ nennt ihn die Chronik. Er ist untrennbar von Bauernfeld; man vergegenwärtige sich einen Bauernfeldischen Bonvivant, in seiner Mischung zu gleichen Teilen von herkömmlichen bon sens und leise karikiertem Vornehmheit, und man wird Karl Sichtners Bild vor sich sehen. Im gleichen Jahre gastierte auch Ludwig Loewe am Burgtheater, in das er 1826 dauernd eintrat. Als junger Held war Loewe wenig poetisch und noch weniger geschmackvoll; robust und polternd verwischte er alle zarteren Linien. „Er sieht aus wie ein fetter Bauer, den man als Prinzen verkleidet hat“, sagt Coste-noble von seinem vielgerühmten Don Cesar. Weiter erzählt Coste-noble, was immerhin für die damaligen künstlerischen Auffassungen, selbst am Burgtheater, charakteristisch ist, daß Löwe in einem Lustspiel, um eine wohlgenährte Figur darzustellen, sich eine Korkmaschine im Munde befestigt habe, die Wangen vollgerundet erscheinen zu lassen. Anschütz meint, er habe seine Individualität wenig verleugnen können; diese sei jedoch reich und biegsam gewesen. Später wurde er wertvoll im Schlage der gröberen Helden, die eine Bei-

mischung breiten Humors vertragen: sein Percy in Shakespeares ‚Heinrich IV.‘ soll musterhaft gewesen sein und als unerreichbar galt sein Holofernes in Hebbels ‚Judith‘.

Die schöne und liebenswürdige Sophie Müller wurde schon erwähnt; sie war die Desdemona, die Bertha der ‚Ahnfrau‘, die Irene im ‚Belisar‘, die Kriemhild im ‚Nibelungenhort‘ (Raupach) und stand als hinreißendes Bild blühender Jugend des Körpers und der Seele neben der düsteren Tragik der Sophie Schröder. Ihr früher Tod (1832) hat ihre Kunst vielleicht in eine höhere Verklärung gerückt als ihr gebührte; der Anteil, den sie spielend gewann, galt vielleicht mehr ihrer glücklich beanlagten Jugend als einer Meisterschaft, zu der sie ihren Jahren nach kaum gelangt sein konnte. Ihre Nachfolgerin, Julie Gley, als Julie Rettich später eine Zierde des Burgtheaters, ersetzte nicht das Eigenste der Müller, die reine Poesie, die diese atmete. Die Gley hatte in Hamburg und in Dresden die jugendlich sentimentalen Rollen gespielt und man wollte in diesen Städten, als sie gastierend sie wieder besuchte, bemerken, daß die Schule des Burgtheaters ihre zarte Natürlichkeit zerstört habe, daß sie geziert geworden sei. Das lag wohl nicht an der Schule, sondern an ihr selbst. Verstand überwog bei ihr das Gefühl und so wurde sie später eine Meisterin für ältere Heldinnen und Salon-damen, worin glaubwürdige Zeugen sie neben die Schröder stellen. In Karoline Müller und in Therese Peché gewann das Burgtheater zwei sehr glückliche Lustspielkräfte. Dieses Genre wurde ergänzt durch Sophie Koberwein, die im Mütterfach sich hervortat, durch die in Rollen von Welt-damen glänzende Julie Coewe, durch den jovialen Friedrich Wilhelmi, den geborenen „Militärspieler“, der dereinst Ochsenheimer zu ersetzen berufen worden war. Die hier gekennzeichneten Entwicklungen einzelner Kräfte lassen schon eine wesentliche dramaturgische Eigenheit des Burgtheaters erraten: man suchte die entwicklungsfähige Seite der Individualitäten auf und lenkte die Talente, die nicht selten auf falscher Bahn wandeln, in die richtige, ihnen zusagende; an anderen Bühnen wurde „Sach gesimpelt“, wobei immer nur Routiniers aus den Schauspielern erwachsen.

Einen vollständigen Überblick der schauspielerischen Talente der einzelnen Epochen, geschweige denn der einzelnen Theater hier zu geben, darf diese Darstellung nicht anstreben. Es können nur die Träger eines besonderen Charakters, die Bildner eines überlieferten Einflusses hervorgehoben werden. Auch von den Instituten nur die, die aus dem Zustand von Zufallsbildungen durch das Verfolgen planmäßiger Ziele zu einer höheren Stufe der darstellenden Kunst zu gelangen vermochten. Bis zum Jahre 1830 ist dann aber in diesem

Sinne nur das Burgtheater zu nennen und nur Schreyvogel als der praktisch erfolgreiche Dramaturg dieser Epoche. Ob er in seiner Schule die „nationale Musterschauspielkunst“ geschaffen hat, spricht dabei nicht mit; es war schon viel, daß innerhalb der trüben sozialen Entwicklung irgendwo überhaupt eine Schule von ausgeprägtem Charakter entstehen konnte, die sich durch relativ treffliche Eigenschaften von der überall herrschenden Unkultur wohlthätig abhob. Ergänzt wird das Bild durch einen Überblick des Spielplans, der vom Jahre 1818 ab etwa Schreyvogels Initiative am Burgtheater bezeichnet.

Natürlich war auch in Wien der breiteste Raum des Repertoires den Eintagswerken heimischer und ausländischer Autoren ausgeliefert. Die heimische Theaterstückindustrie, an der Schauspieler, Journalisten und dilettierende Kavaliere hervorragend beteiligt waren, stand in Wien sogar in besonderer Blüte. Die Adelskreise, die sich französischen Afterswizes, sonst aber möglichster Oberflächlichkeit erfreuten, stellten dem Burgtheater das Stammpublikum. Bei diesem waren die Novitäten von Paris besonders begehrt; und Vielschreiber, wie Castelli, Dogel und Kurländer machten durch rasche und gewandte Übertragungen und Bearbeitungen glänzende Geschäfte mit der Bühne. Das deutsch-nationale Drama dagegen war entschieden unbeliebt und auch die Dichter der Heimat, die auf ernstern Bahnen gingen, wie Collin und J. Chr. von Zedlitz oder gar Grillparzer, hatten schweren Stand. Grillparzers Erfolge mit seinen Jugenddramen haben ihm den Weg auf das Burgtheater durchaus nicht geebnet. Der schlimmste Übelstand freilich war die Zensur, deren festgeknüpften Maschen so leicht kein einmal beanstandetes Stück entschlüpfte. „Sie werden sehen, wir richten nir aus“, versicherte der gute Kaiser Franz einem Autor, der um die Freigabe seines Dramas bei ihm eingekommen war. Andererseits machte freilich das Wiener Publikum manche Geschmackslosigkeit des übrigen Deutschland nicht mit: das trasse Schicksalsdrama fand in Wien keinen Boden; man hielt sich allenfalls an den sentimentalen Houwald und liebte Ohlen-schlägers ‚Correggio‘. Auch Raupach sagte den Wienern weniger zu; nur ‚Der Müller und sein Kind‘ dieses Dichters blieb in dauernder Gunst als „Allerseelentagsstück“.

Schreyvogel ging also keinen leichten Weg, als er ein literarisches Stammrepertoire zu schaffen sich anschickte. Er fand zunächst für das Entferntere noch mehr Neigung, als für das Deutsch-Klassische. Der ‚Arzt seiner Ehre‘ von Calderon bürgerte sich ein und ‚Das Leben, ein Traum‘; ‚Othello‘ und ‚König Lear‘ wurden mit Anschütz gegeben, auch der ‚Kaufmann von Venedig‘ wurde gewonnen. Er ging sich die Zensur alten Stücken gegenüber in Albernheiten, wie die, daß König Lear „mit Rücksicht auf den Hof“ nicht sterben durfte.

eine Vorschrift, die bis 1851 aufrecht erhalten wurde, so war sie neuen Werken gegenüber ganz unberechenbar. Schreyvogel trat lebhaft für Grillparzer ein, aber die Zensur schien es darauf angelegt zu haben, einem „Kaiserlichen Beamten“ das Dichten überhaupt zu unterbinden. „Ein treuer Diener seines Herrn“ durfte nicht wieder aufgeführt und nicht einmal gedruckt werden (1827); freilich brachte es Grillparzer nach dem ‚Goldenen Vließ‘ (1821) auch kaum mehr zu einem Erfolg beim Publikum. ‚König Ottokar‘ unterlag der tschechischen Opposition; auch die Hero in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘ — von Sophie Müller, für die sie gedichtet war, gespielt — die lieblichste Gestalt echter Heimatkunst des österreichischen, des Wiener Dichters, sprach wenig an. Immerhin aber vollzog sich in den acht Jahren, von 1818 bis 1826, ein bemerkbarer Wandel in der Behandlung des ernsthaften Dramas. Ein Wandel, der von dem Tag ab wieder ins Stocken kam, wo der Oberstkämmerer Graf Czernin die Leitung des Burgtheaters übernahm.

Nun wurde man auch in Wien der Segnungen gewahr, die von einem echten Hoftheaterintendanten der Bühne zufließen können. Schreyvogels dramaturgische Selbständigkeit war dieser eben so bornierten wie autoritätsüchtigen Hofschranze vom ersten Tage seines Regiments ab ein Dorn im Auge; und vom ersten Tage ab bröckelten die Stützen, die sich der Dramaturg in seinem Kunstpersonal, in dem Regiekollegium gebaut hatte. Der unheilvolle Schaden jedes Dualismus in der Leitung brach nun auch hier schwärend auf: die Schauspieler, als sie die vermittelnde Instanz von der oberen nicht mehr wohlwollend betrachteten und die Vollmachten des Dramaturgen beschritten sahen, verrichteten von Stunde an langsame Totengräberarbeit an dem Manne, dem sie ausnahmslos zu Dank verpflichtet waren; allerdings, um dann, als er gestürzt war, wie es gleichfalls die regelmäßige Erscheinung am Theater ist, über Führerlosigkeit und mangelndes Verständnis der nachfolgenden Schattenmänner in bittere Klagen auszubrechen.

Die Geschichte meldet, Schreyvogel sei selbst an seinem Sturze schuld gewesen. Gewiß; seine Schuld war es, daß er, nachdem er ganz allein dem Werk Richtung und Inhalt gegeben hatte, die höhere Kunst der Biegsamkeit nicht mehr lernen wollte und seinem Chef, der ihm mit schädigenden Anordnungen den Aufbau zu zerstören drohte, statt „Zu Befehl“ die Antwort gab: „Erzellenz, das verstehen Sie nicht“! Das wurde jener Zeit am deutschen Theater hundertmal im stillen gedacht, aber laut ausgesprochen haben es mit Schreyvogel nur wenige. Die Wirkung erfolgte mit bureaukratischer Präzision: am anderen Tag sah sich der Dramaturg den Eintritt in seine Kanzlei durch einen Diener verwehrt, der ihm sogar nicht er-

laubte, seinen Regenschirm aus dem Zimmer zu holen, sah sich plötzlich, über Nacht, aus dem Hause seines erfolgreichsten Wirkens entlassen. Möglich, daß die in den Akten verewigte unbotmäßige Entgegnung nur die abschwächende Übersetzung eines stärkeren Wortes ist . . . Diese Dinge gehören durchaus zur regulären Psychologie des Theaters; ebenso die Tatsache, daß durch den Schaden, der auch hier bald allen sichtbar wurde, noch nie eine der beteiligten Mächte an Einsicht gewonnen hat, weder die Besteller der Leitungen, noch das Publikum, noch endlich die immer von der Hand in den Mund lebenden, trotz allem präventiösen Künstlerstolze, stets servil-nachgiebigen Schauspieler. Als Schreyvogel, acht Wochen später, der Cholera zum Opfer gefallen war, im Juli 1832, folgte kein Mitglied des Burgtheaters seinem Sarge . . .

Graf Czernin aber wirkte — nicht zum besten der deutschen Bühnenkunst — weiter und wählte sich zum Gehilfen und Dizektor den gefälligen Auch=Dichter Ludwig Franz Deinhardstein, der sein dramaturgisches Geschick den „Befehlen“ seines Chefs und den Wünschen eines hohen Adels anzupassen vortrefflich verstand. Als Initiator der Künstlerdramen ist seiner schon gedacht worden; dem ‚Hans Sachs‘ ließ er einen bitterbösen dramatischen Goethe-Klatsch in dem Stück ‚Fürst und Dichter‘ folgen. Viel gespielt wurde sein ‚Garrik in Bristol‘; und so lange der romantische Geschmack anhielt, konnten seine Bearbeitungen der Shakespeare=Lustspiele ‚Der Widerspänstigen Zähmung‘ und ‚Was ihr wollt‘ als gefällige und geschickte gelten. Es kamen zwanzig tote Jahre für das Burgtheater, die bei verständigem Fortschreiten auf Schreyvogels Bahnen zwanzig Jahre der fruchtbarsten Entfaltung hätten sein können.