



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Schaubühne als moralische Anstalt. Staatliche Erziehungsmittel. Idee der Staatstheater. Joseph II. in Wien. Volksbühne und Familiendrama. Maria Theresias Zensurverordnung. Subventionierung der ...

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

Umwege, dem höheren Zwecke, dem Volksganzen, der Bildung des neuen Staates zugute kommen lassen.

In dem Aufsatz ‚die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet‘, 1783 in Mannheim unter dem Einfluß der ziemlich einseitig konservativen Auffassung der Dichtung und der Bühne, die Freiherr von Dalberg dort vertrat, entstanden, ist der Dichter zuungunsten seines früheren, intuitiv viel freieren und auch künstlerisch reineren Standpunktes der Sprache seines Milieus unterlegen. Diese Schrift ist bemerkenswert engherzig und hält sich ganz in dem Freimaurerstil, der für den Kreis der Mannheimer Schauspieler so bezeichnend ist. Es ist der Schiller des ‚Siesko‘, der seine reine poetische Empfindung und seine Ethik mit unverarbeiteten politischen Abstraktionen unheilvoll verquidht, noch nicht der Dichter des ‚Wallenstein‘ und selbst noch nicht der Verfasser der ‚Briefe zur ästhetischen Erziehung der Menschheit‘, der hier spricht. Die Grundzüge der in der ‚Rheinischen Thalia‘ befürworteten Reform aber waren doch das Echo einer an vielen Orten schon bemerkbaren Bewegung, freilich mit mancherlei Pedantismus ästhetischer und moralischer Art verquidht. Insofern ist dieser Aufsatz ein wichtiges Dokument mehr der Zeit als des Geistes seines Verfassers, und von vorstehender Bedeutung ist eben der hier zum erstenmal mit besonderem Nachdruck betonte Vorschlag, der von nun an ein problematischer Programmpunkt aller Theaterreformbestrebungen bleiben sollte: der Staat, als erziehender Vater der großen Volksfamilie, habe sich des Theaters anzunehmen, seine geistige aber auch seine wirtschaftliche Gebarung als Sache des Staatshaushalts zu behandeln.

Voraussetzung für diese Forderung war auch hier der Glaube an die Lehre Rousseaus von der ursprünglich unverwüstlich guten Volksart. Auf diesen Glauben gestützt, meinte man dem Staat mit der Überweisung dieser Pflicht auch keinerlei materielle Opfer zuzumuten: das Volk selbst in seinem Bedürfnis nach echter Kunst würde die wirtschaftlichen Bedingungen eines nationalen Kunsttheaters mit Leichtigkeit erfüllen. Die Erfahrung mit dem Hamburger Nationaltheater hatte diese Zuversicht nicht zu erschüttern vermocht, wie hundertfältige ähnliche Erfahrungen im kommenden Säkulum die Schwärmer für das deutsche Staatstheater nicht zu entmutigen vermocht haben. Zudem aber schien damals gerade in dem abgelaufenen bedeutungsvollen Jahrzehnt die Welt um so viel besser und reifer geworden, daß eine so weittragende Veränderung der Zustände nur gerechtfertigt erschien. Auch ein Glück verheißender Anfang schien gelungen: von Wien her kam die Kunde von der bereits angebahnten Bühnenreform Josephs II.

Unter den „Prinzipalschaften“ war der Bankrott oder das Herab-

sinken zur Afterkunst fast immer das Schicksal der Bühnen gewesen; schon Lessing sagte von dieser Organisation, sie habe „eine freie Kunst zu einem Handwerk herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treibt, je gewissere Kunden, je mehr Abnehmer ihm Notdurst oder Luxus versprechen“. Auch er hatte behauptet, eine Veränderung dieses Zustands würde leicht und geschwind alle anderen wünschenswerten Verbesserungen erwachsen lassen. Die Theorie stand also fest; und da zu jener Zeit die Nation nur in der dynastischen Spitze existierte, wendete man sich mit den Reformvorschlägen an die Fürsten, die ja nach den Mustern des großen Friedrich und des zweiten Joseph den Staat als dessen erste Diener repräsentieren sollten. Das war ein bemerkenswertes Moment in der Entwicklung des deutschen Theaters und ein zum Teil verhängnisvolles: statt der Staatstheater erhielt Deutschland seine Hoftheater.

Daß die Fürsten gelegentlich neben der italienischen Oper dem deutschen Theater einmal Gastrecht einräumten, wurde erwähnt: einige hatten sogar der deutschen Theatersache eine weitergehende Teilnahme nicht vorenthalten: in Mecklenburg war die Schönemannsche Truppe „subventioniert“ worden, und in Sachsen bürgerte sich der Brauch ein, den zu „Hofkomödianten“ avancierten Schauspielergesellschaften dauernde Unterstützungen zu gewähren. Zur eigentlichen Bildung eines Hoftheaters, dessen ganzer wirtschaftlicher Betrieb unter fürstlicher Verwaltung stand, war es im Jahre 1775 in Gotha gekommen, wo jedoch der Tod des Herzogs dieser ersten Hofbühne nach drei Jahren schon wieder ein Ende gemacht hatte. In durchgreifender Weise und systematisch ausgebaut, wurde die landesväterliche Verpflichtung dem deutschen Theater gegenüber erst in Wien von Joseph II. anerkannt und durchgeführt: freilich, wie alle auf schnelle Vollendung seines Musterstaats zielenden Einrichtungen dieses Fürsten, mit überstürztem Eifer und ohne zulängende Prüfung der vorhandenen Kräfte.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß in den beiden größten Städten Deutschlands, in Berlin und in Wien, der rohe Charakter des deutschen Theaters sich am längsten behauptet hat; doch ist sie am Ende erklärt durch die in diesen Hauptstädten angesammelte größere Masse eines bunten Proletariats und durch die stärkere Differenzierung der Gesellschaftsschichten überhaupt. Die gebildeten Klassen wurden hier wie dort in die höfische Kultur hineingezogen und blieben daher der deutschen Kunst länger fremd und fast feindlich, während die bürgerlichen und unteren Stände, um die Vergnügungen der Großen, in ihren Stil übersetzt, nachzuahmen, das deutsche Theater als ihre Domäne betrachteten. So mußte es sich

natürlich dem Geist und dem Geldbeutel seiner Auftraggeber anpassen. In Wien namentlich hatte sich eine breite Kluft gebildet zwischen dem zahlreichen um den Kaiserthron gescharten Adel, der mit den Beamten, den Gelehrten und den Militärs die Hofgesellschaft bildete, und dem eigentlichen Volk. In gewolltem Gegensatz zu den bald zopfig steifen, bald prunkvollen Veranstaltungen der Aristokratie empfand dieser Wiener Volksschlag Genugthuung darin, seine Vergnügungen dazu ausarten zu lassen, was der Urwiener schon eine „Heß“ nannte: die vor allem mochte er auch in seinem Theater, im Volkstheater, nicht entbehren. Nirgends feierte Hans Wurst ein so vergnügtes Dasein, nirgends bewies er eine so zähe Lebenskraft wie in der Kaiserstadt an der Donau. Stranißky, Prehauser, Joseph Felix Kurz, nach einer zufälligen Rolle des Hans Wursttypus kurzweg „Bernadon“ genannt, dann der berühmte Pantalon Leinhas: diese Namen haben in der Geschichte des Wiener Volkshumors noch heute goldenen Klang. Die Stegreiffkomödie mit dem Harlekin als Hauptmatador, bald weiter ausgeputzt mit Gesangsstückchen, später mit burlesken Duetten, Terzeten und Ensembles, hielt sich in der Gunst des Wiener Volks um so fester, als hier zeitig auch für sinnliche Befriedigung der Schaulust Sorge getragen wurde. Im Norden hatte sich das deutsche Wandertheater fast puritanisch einfach gehalten; auch, wo es zu festen deutschen Bühnen kam, verzichtete man auf die der italienischen Oper vorbehaltenen Ausstattungskünste. Anders in Wien, wo das Volkstheater schon sehr frühzeitig zu dekorativen Reizmitteln, zu Zauberwerk und phantastischem Auspuß neigte. Die reichste und reifste Periode des Volkstheaters unter dem Stern Ferdinand Raimunds stand auf einer längst vorhandenen Entfaltung sinnlichen Reizes in der Bühnenkunst.

Das sinnfällige Element blieb für Wien sogar die Hauptsache und zeigte sich stärker als der doch sonst überall vordringende Geist der bürgerlichen Komödie. Während im übrigen Deutschland das Theater an ‚Minna von Barnhelm‘, am ‚Deutschen Hausvater‘, an ‚Miß Sara Sampson‘ sich bildete und das Publikum an diesen Stücken sich „moralisch“ erbaute, während die Kritik Lessings ansing, Ehrensache der Bildung auch des bürgerlichen Menschen zu werden, behaupteten die Wiener weiter ihre Vorliebe für ‚Die getreue Prinzessin Pumphia und Hans Wurst, der tyrannische Tartar-Kulikan‘, für ‚Bernadon, der weynende Amant und Hans Wurst der Coupler von des Herodes seiner Frauen, der Mariamne‘. Diese paar aus der langen Reihe auf gut Glück herausgegriffenen Titel Wiener Volksstücke genügen, die Art des Behagens zu kennzeichnen, das hier dauernd sich ausbreitete, und den Geist, der diese Liebe zur Kunst beschwor: auch hier war es der des Philisteriums, aber eines lustigeren, als es sonst

in Deutschland gedieh, eines, das die Scheu vor ernster Erfassung der Lebensaufgaben nicht unter moralischer Sentimentalität versteckte, sondern durch eine groteske und nicht selten auch rohe Parodierung des Lebens von sich abtat. Ein Gang durch den heutigen Wurstelprater in Wien zeigt, daß diese Neigungen sich wenig geändert haben.

Maria Theresia, die gute Kennerin ihres Volkes, wußte, daß seinem heiteren Temperament viele treffliche Gemütseigenschaften und gute Anlagen sich vermählten, daß aber wirtschaftlicher Sinn und Trieb zu weiterer Bildung, Eigenschaften, die namentlich das Volk ihres großen Widersachers stark gemacht hatten, schwach entwickelt waren. Sie suchte daher zeitig der in Tollheit überschlagenden Laune Dämme zu bauen und das Belustigungsbedürfnis in solidere Bahnen zu lenken. Von ihr wurde in Deutschland die erste Zensurbehörde eingesetzt. Dieses vielberufene Institut empfing hier jedoch, im Gegensatz zu seinem später sich entfaltenden Charakter der Eindämmung, das ausgesprochene Mandat, eine Entwicklung der Kunst heraufzuführen. Unsinn nur und Gemeinheit sollten von der Bühne verbannt sein. Die Schauspieler sollten sich aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke enthalten. Bei der ersten Übertretung dieser Vorschriften wurde ein Verweis, bei der zweiten vierzehntägige Haft und bei der dritten — lebenslänglicher Festungsarrest angedroht. Das klang so hart, daß es beinahe nicht ernst sein konnte. Aber die Kaiserin blieb nicht bei der Abwehr stehen; sie hob die Privilegien der Unternehmer auf und unterstellte das deutsche Theater dem Magistrat, der es „auf einen gesitteten Fuß setzen“ sollte. Auch versprach sie sogar für etwaige Verluste einzustehen. Diese weitgehenden und in Deutschland noch einzig dastehenden Pläne scheiterten jedoch, weil die dem Theater beorderten Pfleger der Erfahrung und Begabung ermangelten und die Mißwirtschaft eher mehrten als minderten. Eine Kommission nach der anderen, aus städtischen und Hofbeamten gebildet, regierte an der unglücklichen deutschen Komödie herum, bis endlich die Stadt die ihr zugeschobene Verantwortung wieder von sich abwälzte und das Sorgenkind den Händen kunstliebender Hofkavaliere, die in einer Zwitterstellung, halb als Pächter, halb als bestellte Intendanten, amtierten, allein überlassen blieb. Zu dieser Tätigkeit drängten sich merkwürdiger- und bezeichnenderweise zumeist Italiener, die kaum die deutsche Sprache verstanden und in ihrer Vorliebe zu Harlekins-Kunststücken den kaiserlichen Intentionen oft geradezu Hohn sprachen. Es zeigte sich also auch hier, daß selbst die Stabilität und wirtschaftliche Sicherheit, deren die Bühne sich endlich einmal erfreuen konnte, ihr an und für sich noch kein Gedeihen verbürgen: nach wie vor versagten, wie das Publikum, so Künstler und Leitungen. Die Institution

allein tat es nicht; aus sich selbst heraus wollte die Bildung, die man wünschte, nicht in gesunde Formen wachsen.

Die für die deutsche Schaubühne schaffenden Kräfte waren so gründlich verroht, daß eine nachhaltige Erziehung, selbst auf Kosten der Ursprünglichkeit, nicht länger hintangehalten werden konnte. Das war wohl überall vonnöten, aber nicht überall fand sich zur rechten Stunde die geeignete Persönlichkeit zu diesem Erzieheramt. Seit Veltzen und der Neuberin hatte sich kein pädagogisches Talent dem Theater mehr zugesellt. Ein solches war auch Lessing nicht gewesen, dem dazu schon die wichtigste Eigenschaft: die Geduld, langsam zu entwickeln, fehlte. In Wien aber erstand dem jungen deutschen Theater endlich wieder ein solcher Erzieher in dem unermüdlich planenden und mit gebildeter Kritik eingreifenden Joseph von Sonnenfels. Dieser Mann von jüdischer Abkunft, der sich als Professor und Regierungsrat unter Maria Theresia und unter Joseph in den verschiedensten Fächern gediegene Verdienste erworben hat, ging mit fester Fähigkeit auch an die Aufgabe, die Reform des deutschen Theaters im Sinne seiner Herrin durchzuführen und verstand es, eine Partei gleichgesinnter Männer dafür zu gewinnen. Zwar erntete er reichlich Spott und Hohn, wurde auf der Bühne selbst, die er bevormunden wollte, als komische Figur lächerlich gemacht, ging aber unbeirrt seinen Weg weiter und nahm, um von der wichtigsten Stelle aus das Gute bewirken zu können, das ominöse Amt des Zensors auf sich selbst, bis er auf seine dem Kaiser gemachten freimütigen Vorschläge hin zum Dramaturgen des Theaters bestellt wurde. Die Oberleitung behielt der Pächter, der Graf Kohari. Die Entwicklung des deutschen Theaters tat einen entscheidenden Schritt vorwärts durch diese Einrichtung, die durchaus gedeihlich genannt zu werden verdient, weil von ihr Licht in das Chaos trüber Zustände fiel. Die Partei, die Sonnenfels unterstützte, umfaßte eine nicht geringe Anzahl ernsthaft gesinnter aber freilich nur mäßig talentierter Männer aus dem Adel, aus dem Beamtenstand, die sich mit Eifer auf die deutsche dramatische Dichtkunst verlegten. Kaiser Joseph selbst debütierte als Dramaturg, indem er Schillers „Siesko“ für sein Nationaltheater bearbeitete. Dichtende Schauspieler — unter ihnen die beiden fruchtbaren Stephanies — halfen im gleichen Sinne auf dem Gebiete der Lustspiele und der Volksstücke. Das Streben all dieser Kräfte war, die deutsche Kunst vor allem gesellschaftsfähig zu machen, wozu sie es im ganzen übrigen Deutschland noch nirgends gebracht hatte. Aber immer wieder durchkreuzten finanzielle Schwierigkeiten dieses Vorhaben, so daß Joseph endlich, nachdem der Liquidator des Grafen Kohari, ein Graf Keglewitsch, dessen Pachtperiode mit 60000 Gulden Schulden abgeschlossen hatte, den letzten Schritt tat und die

deutsche Bühne direkt unter den Schutz und die Verwaltung der Krone nahm.

Das Kärntnertor-Theater, das als ehemaliges städtisches Eigentum nach einem Brande vom Hofe neu aufgebaut und übernommen worden war, überließ der Kaiser der freien Konkurrenz; das deutsche Schauspiel aber zog er in sein Haus „nächst der Burg“, wo es seine dauernde und zu hohem Ruhm gelangende Pflegestätte fand. Den Titel „Hoftheater“ schaffte er ab; das Theater sollte der Nation, nicht dem Hofe dienen, sollte darum Nationaltheater heißen und „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten“ wirken.

Diese heute noch gern gebrauchte Devise: zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten, wäre jedoch auch hier nur ein leeres Wort geblieben, wenn in Wien nicht eine glückliche Besonnenheit die anderwärts im Schwange befindliche Sucht nach deutscher Originalität erzieherisch beschränkt hätte. Hier wenigstens wurde auch das ästhetische Prinzip neben dem sittlichen gepflegt: das hat dem Wiener Theater, dem Burgtheater besonders, seinen sich immer behauptenden Stil geschaffen. Das französische Theater, das sich im „Ballhaus“, wie damals das Theater nächst der Burg noch hieß, ein Jahrhundert lang entfalten durfte, war freilich 1771 schon entlassen worden. Aber die Dramaturgen der deutschen Bühne waren in Wien nicht so töricht wie sonst überall, nun auch keinen Stein von dem gefestigten Gefüge der französischen Kunstmethode auf dem anderen zu lassen; die Schauspieler wurden im Gegenteil sehr ernstlich angewiesen, der Reife der französischen Genossen nachzueifern, wie denn überhaupt gar nicht nachdrücklich genug betont werden kann, daß das zu hohen Ehren in der Geschichte gelangte josephinische Nationaltheater in allem dem französischen Muster nachgebildet war. Von den Franzosen stammte auch die wichtige, noch heute am Burgtheater bestehende Einrichtung des Regieausschusses: eine Anzahl der reiferen Schauspieler teilte sich in die Aufgaben der Leitung als „Wöchner“, wie sie in treuer Übersetzung des französischen *semainier* genannt wurden; die Wöchner gemeinsam besorgten die Geschäfte, prüften die Stücke und schlugen die geeignet erscheinenden vor, wobei ihnen zum Grundsatz dienen sollte, „nichts als gute, regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen“ aufzunehmen; sie führten ferner über alle diese Vorgänge und Beratungen ein Protokoll, das dem Intendanten, damals dem Fürsten Khevenhüller, wöchentlich vorgelegt werden mußte. Die Leitung der Proben auf der Bühne fiel dem diensttuenden Wöchner als Pflicht zu.

In der Praxis allerdings blieb dieses Prinzip der Parität, das, echt rousseauisch, gleiche geistige und gleiche moralische Befähigung

voraussetzte, nicht lange unerschütterte: die intelligenteren, temperamentvollere Kraft riß früher oder später die Initiative an sich, und so bildete sich aus dieser Theaterordnung allmählich, anonym oder offiziell, das Amt des Oberregisseurs oder des artistischen Leiters heraus. Der Erste, der am Wiener Nationaltheater diese Befugnis überkam, war der Schauspieler Müller, dem Joseph aus dem Feldlager bei Königgrätz den Befehl überschickte, sogleich nach Hamburg zu fahren und Brockmann, der dort eben als Hamlet seine durch ganz Deutschland schallenden Triumphe feierte, zu sehen und zu engagieren. Auch sonst sollte er neue Talente für „unser Theater“ zu gewinnen suchen, wozu denn Müller vom Minister Fürsten Kaunitz noch weitere Verhaltensmaßregeln empfing, unter denen die folgende recht bezeichnend für die Auffassung der Kunst von Seiten der Großen erscheint: „Der Liebhaber darf keinen hervorragenden Bauch haben, dagegen reine Mundart und jeglichen Anstand.“

Das wichtigste Ergebnis von Müllers Reise war die mit Lessing angeknüpfte Verbindung, dessen Rat dem Reformkaiser zuteil wurde. Lessing sah alles Gedeihen der Bühne in der Gewinnung guter deutscher Originalstücke, zu deren Anregung er ein Preisausschreiben zu veranstalten vorschlug. Der Dichter des ausgezeichneten Stückes sollte die dritte Einnahme desselben als Honorar empfangen: eine zu jener Zeit ganz außerordentlich erscheinende Belohnung geistiger Arbeit. Lessings Vorschlag wurde jedoch erst im Jahre 1794 ausgeführt — und ohne einen Gewinn zu bringen. Der Glaube aber, durch solche Preisausschreiben dramatische Dichter groß ziehen zu können, blieb seit jenem Vorgang, trotz immer wieder sich ergebender Mißerfolge, ein Grundartikel dramaturgischer Weisheit: es gehört zur Psychologie des deutschen Theaters, daß es von hundertmal als Irrtum erkannten Maßnahmen nicht lassen kann.

Nach mancherlei Versuchen während der ersten drei Jahre war 1779 das josephinische Theatergesetz in Kraft gesetzt und damit für die neuen Theaterbildungen im Reich die als ideal betrachtete Norm aufgestellt worden, die vielerlei Nachahmung erfahren sollte. Die Bestellung eines Kavaliere zum Intendanten, dem ein Beamter des Rechnungsfaches als Vizedirektor zur Seite stand, die eines weiteren Beamten zur Ausübung der Zensur — die also vom Theater selbst und nicht, wie später, von Organen der Polizei geübt wurde — war das Charakteristische dieser Einrichtung; die eigentliche künstlerische Leitung unterstand dem „Inspizientenausschuß“, das heißt den immer auf ein Jahr aus der Schauspielergesellschaft und von dieser selbst gewählten Wöchtern. Heute ist der Inspizient des Theaters der die Anordnungen des Regisseurs und den äußerlichen Gang der Handlung überwachende Gehilfe der Regie; jener Ausschuß würde

also auch heutigem Brauch „Regieauschuß“ genannt werden müssen. Die fünf Vorstände des Ausschusses wechselten monatlich in ihren Obliegenheiten, worin eine praktische Verbesserung der französischen Vorlage, die wöchentlichen Wechsel vorsah, sich ausdrückte. Der den Dienst leitende „Inspizient“ besorgte die täglichen Geschäfte, setzte die Proben an, übte die Strafdisziplin und führte die Korrespondenz; ein zweiter war Protokollführer, ein dritter übernahm die dramaturgischen Geschäfte, der vierte hatte die Aufsicht über die Bühne und der fünfte war je für einen Monat vom Dienste frei, hatte aber den Sitzungen des Ausschusses beizuwohnen. Dies die Organisation, die sich trefflich bewährte — solange ein fester und reiner Wille von oben sie beseelte.

Das Wesentliche dieser Reform blieb jedoch, daß dem Theater die wirtschaftliche Sorge abgenommen war, oder doch abgenommen schien, weil die künstlerischen Leiter mit ihr nichts mehr zu tun hatten; sie fiel dem Vizedirektor zu, der zwar nur den ökonomischen Standpunkt vertreten sollte, der in der Praxis aber, wie leicht vorauszu sehen gewesen wäre, schließlich doch oft der einflußreichste Mann der Leitung wurde, je nachdem er das Gewicht seiner Gründe in Form von Überschüssen, die selten, oder von Defizits, die sehr häufig, wenn nicht die Regel waren, an der richtigen Stelle geltend machen konnte. Am josephinischen Theater war sein Einfluß zunächst ausgeschaltet: die künstlerische Leitung hatte eine feste Stütze in der kaiserlichen Absicht, das Theater der Nation, die Nation dem Theater zuzuführen. Diese Schöpfung war daher auch des erziehungsfreudigen Kaisers höchster Stolz, sie seinen Gästen vorzuführen ihm eine besondere Freude, obwohl die künstlerischen Leistungen noch Jahre hindurch recht mäßige waren. Wie in anderen Dingen war es auch hier der programmatische Charakter des Erreichten, der Joseph vor allem zur Genugtuung gereichte.

Dem jungen Nationaltheater fehlte als Wichtigstes ein hinreichendes Personal. Als hervorragendere Kraft jener ersten Epoche ist nur Joseph Lange zu nennen, der gefeierte Held des jungen Burgtheaters, der ihm als hochgeschätzter Nestor bis 1810 angehört hat. Bei der Ausbildung des Stils scheint man das französische Muster gar zu wörtlich nachgeahmt und das eigentümliche Pathos der französischen Tragödie auch auf das deutsche Prosa- und Versstück übertragen zu haben; die Kunst der Charakteristik dagegen war noch durch keine bedeutendere Erscheinung vertreten. Lessing, der Wien — allerdings bevor das neue Regime in Kraft getreten, im Jahre 1775 — besuchte, nannte die Schauspieler „pomphast und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gesticulation, ohne feinere Einsicht in den Verstand der Charaktere

und sogar oft nachlässig in der Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte". Mit Brodmann und Rosalie Nouseul erst stiegen dem Nationaltheater hellere Sterne auf: der Held und die Heroine, diese beiden Typen, die seitdem dem Burgtheater fast immer seine Prägung geben sollten. Im Jahre 1781 trat dann Friedrich Ludwig Schröder in den Verband, der den Ton der Bühne jedoch zu sehr auf seine Person zu stimmen suchte und sie literarisch mit seinen, selbst damals schon oft zweifelhaft empfundenen Heilstaten beglücken wollte. Joseph schätzte ihn hoch; aber der Ausschuß sah in ihm seinen Feind, und die glücklichere Rivalität Brodmanns trieb ihn nach vier Jahren wieder fort. Schröder mußte, wie wir sehen werden, auf eigenem Boden stehen; er war Manns genug, eine von seiner Persönlichkeit getragene Theaterkultur hervorzurufen.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß sie, mit zu großer Anspannung und zu heftig ergriffen, um so eher sich wieder lockern. Selbst wo die feindlichen Intrigen, denen so viele Taten Josephs zum Opfer fielen, fehlten, blieb dieses Schicksal den kaiserlichen Bildungen nicht erspart. Wie andere war eben auch diese verfrüht, nicht genügend in den wirklichen Zuständen und viel zu sehr auf einen vorausgesetzten Idealismus der Schauspieler und des Publikums begründet. Die Ausschußordnung versagte im gleichen zunehmenden Maße, als einzelne Mitglieder, von der Gunst einer Partei der Wiener Gesellschaft emporgetragen, sich überhoben, andere, darüber mißmutig, dem gemeinen Wohl entgegen zu arbeiten anfangen. Auch die Republiken des Theaters liquidieren in der Regel zugunsten eines Cäsars: in Wien hieß dieser Ursupator Brodmann, der seinen Ehrgeiz erst befriedigt sah, als er 1789 zum Direktor ernannt wurde. In Mannheim, das als Pflanzschule des josephinischen Theaters nun zu betrachten ist, hieß er Iffland.

Der Gedanke zur Bildung des Mannheimer Nationaltheaters ging von einem Manne aus, der unstreitig zu den wenigen großen Wohltätern der deutschen Bühne zu zählen ist, von Heribert Reichsfreiherrn von Dalberg. Auch er unverkennbar ein josephinischer Charakter, literarisch mehr ehrgeizig als begabt aber voll warmer Neigung für die Künste und von ehrlichem Eifer beseelt, die Kultur seines vom Kurfürsten Karl Theodor beherrschten Vaterlandes zu heben. Als er das Muster des Wiener Theaters für die Begründung einer ähnlichen Nationalbühne in Mannheim aufgriff, lächelte ihm dazu das Glück — dieser große Helfer in allen Theaterdingen, die gelingen! — aus dem just brotlos gewordenen Personal des eben aufgelösten gothaischen Hoftheaters eine Anzahl Talente rasch gewinnen zu können, die in der damals besten Schule, bei Ekhof, erwachsen, die verheißungsvolle Jugend der deutschen Schau-