



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Das Wiener Burgtheater und Joseph Schreyvogel. Dramaturgische Grundsätze. Neue Anstellungen. Heinrich Anschütz. Karl Fichtner. Ludwig Loewe. Sophie Müller. Julie Gley-Rettich u.a. Der Spielplan ...

---

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

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 Pfücher 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. Ebenjowenig 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 Geschmaç 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 aufgewendet 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 ernsteren 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 betrachtet und die Vollmachten des Dramaturgen beschnitten sahen, verrichteten von Stunde an langsame Totengräberarbeit an dem Manne, dem sie ausnahmelos 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.