



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Hermann Hendrichs. Ludwig Dessoir. Karl Grunert u. a. Bernhard Baumeister. August Förster. Joseph Wagner. Karl Fichtner. Theodor Liedtcke. Joseph Lewinsky. Adolf Sonnenthal.

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

in dem die wesentliche Quelle seines Wirkens, das Temperament, keine Erneuerung erfährt.

Von 1871 bis 1876 leitete Haase das Leipziger Stadttheater. Nach Art der englischen Bühne versuchte er dort schon vor den Meiningern einige Shakespearé-Dramen, den Kaufmann von Venedig und Richard III., mit großem, kulturhistorisch getreuem Ausstattungspomp. Er erfuhr damals dafür mehr Anfeindung als Anerkennung. Natürlich stand er in diesen Vorstellungen auf seiner eigenen Bühne wieder als Gast und Virtuos im Mittelpunkt. So mußte er als Bühnenleiter scheitern; nichts liegt wohl weiter auseinander als die Gewöhnung des gastierenden Virtuosen und das bildende Vermögen direktorialer Sorgfalt. Auch der spätere Versuch Haases, sich bei der Gründung des „Deutschen Theaters“ in Berlin wieder einem festen Ensemble einzuordnen, brachte ihm kein Genügen; er mußte schon bei seinem Metier bleiben: „In den Mauern zu weilen“ bald dieser, bald jener Residenz, der größten und der kleinsten Städte des Vaterlands und der angrenzenden Weltteile, und trotz des versicherten „letzten Gastspiels vor seinem Scheiden von der Bühne“ noch ein oder mehrere „allerletzte“ immer wieder in den gleichen Rollen zu „absolvieren“ — wie's im Theaterreporterstil heißt. Haase ist der populärste, weil weitestgekannnte Schauspieler des Jahrhunderts gewesen, der Meister des Künstlichen, das von altersher auf den Brettern mehr bewundert worden ist als das Künstlerische. Von ihm kennt das deutsche Publikum jede Nuance; er galt ihm als Begriff und Typus der Schauspielkunst schlechthin: wie hätte eine Routine, die das zuwege brachte, trotz aller anfeindenden Ironie der Kritik, nicht zur Nachahmung reizen sollen!

Diesem lauten Ruhm gegenüber hat ein geschichtlicher Rückblick von künstlerischen Zeitgenossen, die sich, das Virtuosenentum verschmähend, innerhalb ihres heimischen Ensembles zu hoher Bedeutung zu entfalten gewußt hätten, wenig zu vermelden. Immerhin das für das Gedeihen der Kunst Erfreulichste, wenn die Überlieferung sie „gediegen“ nennt: wie die hochbegabten Charakteristiker Ludwig Ferdinand Pauly in Dresden und Friedrich Jost in München, die in einem engen Kreis den Besten ihrer Mitlebenden genug getan haben, an Vielseitigkeit und Unmittelbarkeit des Temperaments, der Phantasie die reisenden Virtuosen oft weit überholten und doch nie zu künstlerischer Wirkung in die Breite gelangten. Keine Kunst bedürfte so sehr einer umfassend organisierten und kontinuierlich wirkenden Zentralstelle, wenn alle ihre Kräfte zur gerechten Entfaltung und Wirkung kommen sollten, wie die des Theaters, und gerade ihr fehlte ein solcher Sammelpunkt. So ist heute noch jedes ehrgeizigere Talent auf die Laufbahn des Virtuosen angewiesen,

„und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
die Seele hätte rein zurückgezogen.“

Eine kurze meteorartige Laufbahn dieser Art nahm auch der polnische Schauspieler Bogumil Dawison, dessen slavisch-jüdisches Naturell ganz in die Sphäre leidenschaftlicher Charaktere neigte. Er hatte in Lemberg auf der polnischen Bühne begonnen; auf der deutschen konnte dann sein der Bändigung bedürftiges Talent keine bessere Schulung empfangen als bei Maurice in Hamburg. Halb dort zugestutzt und noch sehr stark mit dem — übrigens auf dem deutschen Theater immer recht beliebten — slavischen Dialektanklang behaftet, kam er 1853 nach Dresden, wo er in grimmige Nebenbuhlerschaft zu dem nächst Haase berühmtesten Gastspielvirtuosen der Zeit, zu Emil Devrient, geriet. Vorher hatte er versucht am Wiener Burgtheater emporzukommen; dahin jedoch hatte sein greller Stil ganz und gar nicht passen wollen. Als er den Othello spielen wollte, schnitt Laube ihm dies Begehren mit den Worten ab: „Othello ist ein Löwe, — wenn Sie ihn spielen, wird er ein Tiger und das verfälscht das Stück“. So hatte Dawison dem Burgtheater bald wieder den Rücken gekehrt.

Seiner Darstellung haftete etwas Aufgeblasenes, Gespreiztes, Übertriebenes an; die eigentliche künstlerische Note ersetzte er durch Effektthascherei. Die Komödiantenrolle par excellence, Brachvogels Narziß, war sein Steckenpferd, und in Charakteren, die etwas bizarre Gestaltung vertragen, wie Shyloß, Muley Hassan, Franz Moor bot er zündende Leistungen. Doch ist auch seine sympathische Durchführung des Carlos im ‚Clavigo‘ zu rühmen; der Tropfen slavischer Sentimentalität, den er der Stepsis dieses Verstandesmenschen beimischte, tat diesem ästhetisch wohl. Durch die gleiche Beimischung gewann auch sein Bonjour in Holteis Liederspielen eine besondere Nuance. Das Engagement am Dresdner Hoftheater dämmte indes den Hang zum Virtuositentum bei Dawison ebensowenig ein wie bei seinem Rivalen an der sächsischen Bühne, Emil Devrient. Die Sucht, nur große, erste Rollen zu spielen, immer mehr Gastspielurlaub zu erhalten, immer mehr Ruhm und Schätze zu gewinnen, verzehrte den ehrgeizigen Mann vor der Zeit. Von einer Amerikafahrt kam er mit zerrütteten Nerven heim und starb in geistiger Unnachtung 1872. Für die soziale Bewertung des Schauspielersstandes hat Dawison eine betrübende und seinerzeit viel erörterte Episode beigezeichnet. Er hatte an den Hamburger Kritiker Robert Heller in einem öffentlich verbreiteten, von persönlichen Beleidigungen strotzenden Brief Rache für eine abfällige Beurteilung genommen, die ihm eine Herausforderung Hellers eintragen sollte. Dieser aber war Dawison in feigster Weise ausgewichen, und Heller hatte nicht verfehlt, des

Künstlers Benehmen weithin bekannt zu machen. Dieser Vorfall, 1861 spielend, trug dazu bei, im besseren Publikum und in der öffentlichen Stimmung allmählich doch ein leise ironisches Mißtrauen gegen das zum Unfug ausartende Virtuosenwesen zu säen.

In der ungeschwächten Gunst der Menge hat sich in ihm bis zum letzten seiner Tage Emil Devrient behauptet. Er war der glänzendste Vertreter des klassizistisch-romantischen Stils; das „Schöne an sich“ war sein Leitstern. Emil, der jüngste von drei Neffen des großen Ludwig, die der Bühne sich zuwandten, wurde 1803 geboren und stand in seiner reiferen Jugend noch unter dem Einfluß der Goetheschen Schule, wie sie Pius Alexander Wolff nach Berlin verpflanzt hatte. In Klingemann fand er, gemeinsam mit seinem Bruder Karl, einen verständigen Mentor, der die ersten Schritte der beiden auf der Braunschweiger Bühne leitete. Dann kam Emil nach Leipzig in die pseudoklassische Periode Küstners; den Ausschlag für seinen künstlerischen Charakter aber gab das dauernde Engagement an der Dresdner Bühne, der er von 1831 bis 1868 angehörte. Die Residenz der sächsischen Kurfürsten und Könige hat unter allen deutschen Städten den akademischen Klassizismus, der unmittelbar auf die Rokokokultur gepflanzt war, am treuesten und am längsten bewahrt. Das wesentlich vom Hof bestimmte öffentliche Leben ordnete sich diesem Gesamtton unter und nahm den Geschmack an, der durch jene konservative Pflege bestimmt worden. Hier war alles auf eine glatte Harmonie gestimmt, die nicht, wie in Berlin, durch die rasch aufgegriffenen Schwingungen neuen Zeitgeistes oder, wie in Wien, durch ein stetig zudrängendes kräftiges Volksleben berührt wurde. Die Stadt war groß genug, nicht zur Karikatur eines Ingelfingen herabzusinken und blieb doch wieder genug Kleinstadt, den eigenartigen Charakter ihrer höfischen Kultur zu bewahren. Es war dort, als das Hoftheater begründet wurde, schon eine feste Kunstform vorhanden, der sich die unerfahrene deutsche Kunst anschmiegen konnte. Diese Einflüsse blieben in Emil Devrients künstlerischem Wesen stets erkennbar. Er war kein Darsteller von ausgeprägtem Wollen, kaum von besonderer Intelligenz; durch den Schein eines ungebrochenen Idealismus zu wirken, war sein einziges Bestreben. Von Tasso, den er gern und ganz auf den mitleideinflößenden Schöngeist hinausspielte, hatte er gelernt, wo man genau erfahren kann, was sich ziemt, und was infolge davon gefällt: er war der Abgott aller theaterliebenden Damen zwischen 1830 und 1866; und in allen Städten, wo schräge Bretter zum Spielen aufgeschlagen sind. Natürlich stand auch er, wie alle Virtuosen, denen Beifall und Glück ein Leben lang treu geblieben, durch sichere technische Beherrschung seiner Kunst über dem Durchschnitt der Zeitgenossen. Das hat die sonst

mit Recht am Virtuosenstum geübte Kritik zumeist unterschlagen. Nach irgendwelchen Vorzügen hin mußte der Virtuos schon Meisterschaft an den Tag legen. Bei Emil Devrient konzentrierte sie sich auf das Relative: auf elegante Erscheinung, jugendlichen Eindruck, Anmut und Grazie der Form, auf durch keine Dissonanz getrübbten Wohlklang des Tons. Leidenschaft und Charakteristik hielt er in den Grenzen nie verletzter Harmonie, die ihm höchster Zweck war. Er erschütterte nie ein Gemüt, aber er entzückte; er ließ jeglichen Sturm in schönen Wellen ausfließen und erlöste von den tragischen Zerknirschungen durch das ideale Pathos seiner Sprache, durch den melodischen Klang des Schmerzes und die adelige Pose, die er vollendet bewahrte, wenn er auf die verschiedenen Schafotte hinaufstieg: als Essex, als Egmont, als Struensee. Diese schönen, anmutigen Herren wiesen freilich kaum äußerlich ein Unterscheidungszeichen auf und waren innerlich vollends über einen Leisten geschlagen: dasselbe, wellige geschittelte Blondhaar umrahmte das Antlitz eines Posa, eines Uriel Acosta, eines Petruccio, als wenn diese drei Zwilingsbrüder gewesen wären. Sein Verhältnis zur Dichtung war gänzlich durch seine Persönlichkeit bestimmt. Diese unbedingt durchzusetzen und sie sich durch keinerlei Rücksicht einschränken zu lassen, war bei ihm und seinesgleichen ein auf tiefer Überzeugung beruhendes Prinzip, an dem jeder Regisseur, jeder Dramaturg mit seinem bessernden Eifer scheiterte.

Eduard Devrient, der, vor seiner Berufung nach Karlsruhe, in Dresden die Regie des Schauspiels führte, seufzte schwer unter dem Virtuosenegoismus dieses von der Menge vergötterten Bruders; und als Guzkow sein Dramaturgenamt in Dresden antrat, ließ er es sich schwarz auf weiß in seine Dienstinstruktionen schreiben, „daß der Dramaturg verpflichtet sei, auch den ersten Talenten seine Ausstellungen nicht zu verschweigen, wenn sie nach seiner Meinung das Interesse des Dichters nicht genau treffen und dadurch die Harmonie des Ensembles benachteiligen“. Wie schön, daß das auf dem Papier stand! Nach Guzkows Sturz in den Stürmen der Revolution glaubte der sächsische König am besten zu fahren, wenn er Emil seinem Intendanten Lüttichau direkt als artistischen Ratgeber attachierte; dadurch war wenigstens aller Kompetenzstreit aus der Welt geschafft: der Virtuos, dem doch die Herrschaft über die öffentliche Meinung zusiel, war nun auch das dramaturgische Gewissen des Theaters.

Unter den ausgezeichneten Helden dieser Jahrzehnte ist neben Emil Devrient zunächst Hermann Hendrichs am Berliner Hoftheater zu nennen. Er besaß, im Gegensatz zu Devrient, bei aller derben gewinnenden Männlichkeit eine köstliche Naivität, viel künstle-

rischen Instinkt, aber wenig Intelligenz und Phantasie. Er war ein treuherziger, kraftstrotzender Tell, ein biederber Götz aber ein nur in der allgemeinsten Theatralik umherirrender Hamlet. Doch bestach auch er durch Harmonie prächtiger körperlicher Bildung, durch den Klang der schönen Stimme und innerliche Wärme, so daß seine Darstellungen, trotz der meist ganz mangelhaften Charakterzeichnung, eines großen Zugs nicht entbehrten.

Den Schatten zum Lichte von Hendrichs freundlich-warmem Naturell könnte man den mit ihm wirkenden Ludwig Dessoir nennen. Eine tiefe, innerliche Natur, die sich nur schwer und dann immer eruptiv äußerte, wodurch er in entsprechenden Aufgaben, wie Othello und Lear, von allen Schauspielern seiner Zeit am meisten von jenem vielbesprochenen „Dämonischen“ an den Tag legte, das Seydelmann wohl theoretisch zu verteidigen aber nicht darzustellen vermocht hatte. Für Dessoirs schwerblütige Innerlichkeit, die mit dissonierenden Ausdrucksmitteln zu schaffen verurteilt war, hat Brachvogel „Narziss“ geschrieben; diesem Darsteller verdankte das bedenkliche Produkt den breiten Erfolg.

Man kann nicht sagen, daß ähnliche intuitive Talente hoch in der Gunst des Publikums gestanden hätten. Sie galten weniger als die Vertreter der konventionellen Schauspielerei und der geistreichen Tüftelkunst. Man empfand sie nicht als „denkende“ Schauspieler und wollte doch gern alles recht verständig und leicht faßlichen Idealen gemäß gefärbt haben. Hier ist noch der prächtige Karl Grunert zu nennen, ein großzügiger Interpret des Lear, des Macbeth, des Richard, der in Stuttgart wirkte und gelegentlich gastierend seine Kunst in Deutschland geschätzt machte. Ferner Franz Hoppe, der in Berlin eigentlich Seydelmann ersetzen sollte, als Charakteristiker aber weniger bot denn als Held und Heldenvater; er war bei den von Tieck geleiteten antiken Vorstellungen der König Odipus. In Dresden beherrschte Karl Porth als solch ein schwerer Held kraftvoll, gediegen und gebildet das entsprechende Fach. Hierher gehört auch Otto Lehfeld, der unter Dingelstedts Leitung der trefflichste Lear der deutschen Bühne, der wichtigste und finsterste Hagen Tronje wurde, dessen Entwicklung aber durch ein tragisches Geschick unterbunden ward: infolge einer fortschreitenden chronischen Schwerhörigkeit verlor er die Kontrolle über sich selbst und wußte sich nicht mehr im richtigen Kontakt zum Ensemble zu halten, so daß seine oft mächtigen Darstellungen mehr und mehr zum Grotesken hinneigten.

Eine Entfaltungstätte reicher Talente war in dieser Periode das hannoversche Hoftheater. Hendrichs und Grunert hatten sich dort gebildet; dort wirkte Karl Devrient als Meister der Charak-

terisierung, wirkte im Jahre 1794 der treffliche Wilhelm Kaiser; von dort war Döring nach Berlin gekommen und kam nun von dort nach Wien, als Ersatz für den alternden Anschütz, der durch gebundenen breiten Humor ausgezeichnete Bernhard Baumeister. Einen anderen Teil der Anschützrollen übernahm am Burgtheater Dr. August Förster. — Immer war diese Bühne eben noch die einzige in Deutschland, wo sich allmählich ein festes System herausgebildet hatte und behauptete: hier wehrte man dem Ansturm der Reise-Schauspieler; die langen Gastspiele auswärtiger Künstler hörten nach und nach auf, und ebenso beschritt man den ansässigen Darstellern die Gelegenheit, auf den Irrfahrten der Gastspielerei Schaden zu nehmen. Das hatte schon Holbein angebahnt; unter Laube wurde es festes Prinzip. Damit war unstreitig der Vorteil verknüpft, daß sich die vorhandenen Talente in strengerer Harmonie zueinander entwickelten. Und starker Talente gab es innerhalb des Burgtheaterkreises stets eine solche Fülle, daß der immer bereite Wettstreit die Gefahr einer Verzopfung ausschloß. Überall sonst am deutschen Theater lebte man von der Hand in den Mund, die Kräfte kamen und gingen; und trieb das geschäftliche Interesse dazu, diesen oder jenen Star als Glanzstück dem Theater dauernd zu gewinnen, so gestand man ihm drei-, vier- und fünfmonatige Urlaube in jedem Jahre zu, damit er auswärts Geld und Ehren ernten konnte. An solchen Zugeständnissen mußte natürlich jede bessere dramaturgische Absicht scheitern. Auch davon sah man in Wien grundsätzlich ab. Wie weit das Burgtheater in harmonischer Kunst dem übrigen Deutschland voraus war, sollte man auch in Berlin gewahr werden, als die Burgschauspieler, vom Ende der sechziger Jahre ab, häufiger zu Gesamtgastspielen kamen. Diese Periode der Wiener Schule verdient ein besonders glänzendes Blatt im Buch der Jahrhundertchronik.

Da steht obenan in den fünfziger Jahren der künstlerisch weit schwerer als irgendeiner der vielgenannten Virtuosen wiegende Josef Wagner. „Ein Hamletdarsteller“, sagt Laube, „den ich nirgends übertroffen, nirgends erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spielen, ja: aber Wagners Hamlet wirkt dennoch tiefer.“ Während aber Dawison seinen polnisch-jüdischen Dänenprinzen in aller Welt verauktionierte, schuf dieser stille große Künstler, den 1870 schon ein früher Tod abrief, am Burgtheater seine tiefbeseelten Gestalten, die allen Zeitgenossen in Wien — und fast ohne die sonst doch immer bereite Einschränkung — unvergeßlich bleiben. Und neben Wagner, dem schönen Genius der Tragödie, stand in unverwüstlich scheinender Jugendkraft der Liebling Thalias, Karl Sichtner. Berlin hatte für Sichtners Rollenkreis in Theodor

Liedtke eine treffliche Kraft. Aber wie scharf scheiden sich diese beiden gefeierten „Bonvivants“ der beiden größten deutschen Theater, den Stilunterschied zwischen Berlin und Wien scharf beleuchtend. Bei Sichtner noch im Alter die feine Liebenswürdigeit, der immer unabsichtliche, anspruchslose Humor, streng in der Linie des Ensembles; bei Liedtke, trotz aller Wärme der Empfindung und aller Kühnheit der Pointierung, doch die nicht zu überwindende Stillosigkeit, die keine reine Wirkung aufkommen ließ. Sichtner spielte ersichtlich für einen instinktiven, sicheren Geschmack, der an sich nicht den Gipfel höchster Kunstforderung darstellen mochte, der aber doch Geschmack war, das heißt, sichere und lebhaft empfindung für Schönheit und Seele; Liedtke spielte für den Berliner Geist, für den Verstand, für das Behagen am Wiß, an der Antithese, an der Ironie. Daraus aber folgte das Schlimmere: er spielte nicht mit seinen Partnern, sondern mit und zu dem Publikum.

Serner neigten fast alle Schauspieler außerhalb des Burgtheaters dahin, irgendwie Spezialisten zu werden; das bureaukratische System der Leitungen begünstigte das: Schubfach S. Nr. 5! Am Burgtheater legte man Wert auf eine harmonische und reiche Entfaltung der Persönlichkeit und lange — oft freilich viel zu lange, so daß der Jugend schönes Feuer ausgebrannt war, wenn der Anwärter endlich den großen, den hohen Göttern opfern durfte — mußte man den Geist des Hauses geatmet haben, ehe man in den Kreis der Geweihten eintreten durfte. Einige Neulinge jedoch, die Laube brachte, setzte er auch gleich fest in den Sattel. So namentlich Joseph Lewinsky und Adolf Sonnenthal. Lewinsky zündete in jungen Jahren durch die lebhaft sich in plastischer Bildkraft äußernde Phantasie, die seiner Innerlichkeit etwas Loderndes gab. So wurde er ein vortrefflicher Jago, Muley Hassan, Franz Moor und Richard. Dann aber, Anschütz nachstrebend und Laubes Prinzip sich aneignend, auch ein Meister des Worts, der Rede von gesättigter Färbung, ohne je, wie die meisten Charakteristiker jener Zeit, dem Hang zur Nuance zu verfallen. Sonnenthal, der bei seinem Burgtheaterdebüt zunächst wenig Glück hatte, entfaltete seine Eigenart an den Liebhaberrollen der modernen Franzosen. Er fand bald heraus, was das deutsche, was besonders das Wiener Publikum diesen sozialen Typen beige-mischt haben wollte: das weiche, romantische, deutsche Herz, den beweglichen Ton des Gemüts und, wo es anging, ein Schuß tränenlosender Sentimentalität. Der Held mit dem zwar demokratischen Gewissen, der aber Bildung und Gestalt, wie den Adel des Tons von einer höheren Form der Aristokratie vorausnahm, die die alte in diesen Vorzügen weit überholen sollte. Dieses Ideal zukünftiger, durch die freie Bewegung zu erreichender Vornehmheit, das war

Sonnenthals eigenste Rolle. Die falsche Note, die dieser Empfindungsweise des Publikums beigemischt war, konnte und kann man auch in Sonnenthals Darstellung nicht überhören. Bei allen glänzenden Vorzügen einer vollendeten Technik litten seine Gestalten doch durch eine eingestreute leise Koketterie, die gegen das Feuer seines Temperaments und seiner Leidenschaft immer etwas mißtrauisch machte. Sie stimmte jedoch ganz zu dem Geschmack jener Jahrzehnte, der, bis zur Gegenreaktion des naturalistischen Realismus, an dieser verschönernden Konvention festhielt. Und auf der Basis dieses Geschmacks erhob sich Sonnenthals Kunst in einer bewunderungswürdigen Harmonie des Inhalts und der Form. Die spätere Generation noch trug dieser Meisterschaft Anerkennung, wenn sie Sonnenthal als alten Risler in Daudets Drama feierte. Zeitgenossen aber erinnern sich mit Vorliebe seiner feinen psychologischen Kunst in der Rolle des Clavigo: dieser haltlosesten aller Männergestalten Goethes den vollen ästhetischen Anteil einer doch vorwiegend demokratisch-tendenziös empfindenden Zeit gewinnen zu können, setzt ein künstlerisches Vermögen voraus, das jenseits aller moralischen Teilnahme hervorragend sein mußte. Ähnlich triumphierte seine Kunst in der Darstellung des Shakespeareschen Richard II., als die Königstragödien über die Szene der Burg zogen.

Die komische Bühne Wiens war am Karltheater neben Nestroy, dem unverwüßlichen aber freilich ziemlich entarteten Erben Rainunds, noch immer durch Wenzel Scholz vertreten; den beiden hatte sich Karl Treumann zugesellt. Am Theater an der Wien wirkte Karl Matthias Rott; das Vaudeville und die Operette fanden eine schöpferische Kraft in Ida Brüning-Schuselka. Aber auch in Berlin hatte sich an den alten Kräften des Königstädter Theaters, besonders an Heinrich Ludwig Schmella, eine jüngere Komikerschule herangebildet. Die der Hauptstadt wertesten Zöglinge derselben waren August Neumann, Fritz Beckmann, Karl Meißner und Emil Thomas. In München bewahrte der mehr der Wiener Schule nahestehende Ferdinand Lang seine Domäne; in Frankfurt hatte man einen starken Lokalkomiker in Friedrich Hassel, dem Börne das Meisterprädikat zuerkannte; in Dresden den als Possendichter schon genannten Gustav Käder.

Die Intendantleitungen in Deutschland betrachteten gemeinhin die derbe Komik als eine Kunst zweiten Ranges und gaben sich selten Mühe, für dieses Genre ursprüngliche Talente zu erwerben oder auszubilden. Allerdings haftete ja den Volksbühnen und den Zweiten Theatern, wie sie in den Großstädten entstanden waren, immer ein oppositioneller Charakter an — oppositionell gegen die literarische Richtung des Theaters — und das parodistische Element entwickelte