

Aus der Geschichte der deutschen Bühnenkunst.

XI.

Beim Beginn des 19. Jahrhunderts erschien die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst zunächst nach allen Richtungen hin abgeschlossen. Sie hatte eine gute Schule drachgemacht und war jetzt imstande, den verschiedensten dramatischen Gattungen, von der derben Posse bis zur klassizistischen Verstragödie, gerecht zu werden. Der Zeitpunkt war gekommen, wo man daran denken konnte, das Errungene durch eine feste äußere Organisation des Kunstbetriebs zu sichern. Aus der Wanderbühne hatten sich die stehenden Theater entwickelt, das schlichte offene Podium der alten Volksbühne war längst durch das eingebaute Quadertheater verdrängt worden, und der Luxus der Dekorationen und Kostüme hatten immer größere Ausdehnungen angenommen. Die Reisekarren der armseligen Prinzipale hatten sich in glänzende Etablissements umgewandelt, deren Einrichtung und Unterhaltung bedeutende Kosten erforderte. Der Kunsttempel drohte zur Einnahmequelle für begüterte Unternehmer zu werden. Sollte die ideale Bedeutung des Theaters gewahrt bleiben, so hätten jetzt höhere Gewalten dafür in die Schranken treten müssen.

Durch die sogenannten Freiheitskriege hatte das deutsche Volk seine Landesväter von dem fatalen Druck der französischen Herrschaft erlöst, und die Gelegenheit war günstig, das müde gewordene Gottesgnadentum zu kulturellen Reformen zu zwingen. Auch das Theater hätte davon profitieren können. Aber der deutsche Michel ließ den Augenblick unbenutzt vorübergehen. Er verzichtete nicht nur — was eine große Dummheit war — zugunsten wortreicher Fürsten auf seine politischen Freiheiten, sondern er lieferte auch — was eine kleine Dummheit war — die nationale Schaubühne der Willkür der Höfe aus. Die deutsche Nation hegte sich des Anspruchs, ihr Nationaltheater selbst zu organisieren und zu überwachen. Hofbühnen schossen nach dem Pariser Frieden wie Pilze aus der Erde, und die Entwicklung des deutschen Theaters lag fortan zum großen Teil in den Händen der Schranzen. Das Repertoire wurde nach höfischen Begriffen von Anstand und Schicklichkeit zusammengestellt. Die freieste der Künste wurde zur Dienerin dynastischer Interessen, zur Agentin eines bornierten Pfaffen- und Selbstherrschertums erniedrigt. Dem Verfall des Repertoires mußte unter diesen Verhältnissen die Korruption des Schauspielersstandes auf dem Fuße folgen. Die Leitung der Hoftheater war in der Regel eine bureaukratische. Die Generaldirektoren oder Intendanten, die aus den Ständen der Kammerherren, Hofmarschälle, Gardeoffiziere usw. hervorgegangen waren und von den Verhältnissen und Bedürfnissen der Bühne gewöhnlich nichts verstanden, umgaben sich mit einem Heer von Beamten und suchten auch unter den ihnen anvertrauten Künstlerkreisen einen ordinären Subalterngestalt zu verbreiten. Die Kunst der einfuhrreichen Erzeugnisse und die Gnade der höchsten Herrschaften wurde nicht selten das ideale Ziel des höfischen Bühnenkünstlers, und das Bestreben, sich persönlich lieb und wert zu machen, trat immer gewisser hervor. Auf diesem Boden konnte sich das Virtuositentum, einer der gefährlichsten Krebsgeschäden der deutschen Schauspielkunst im 19. Jahrhundert, herrlich entfalten. Während es früher als die Aufgabe der Schauspielkunst gegolten hatte, durch ein einheitlich wirkendes Zusammenspiel einem dramatischen Werke die vom Dichter angestrebte Gestalt zu geben, traten jetzt die bedeutenderen Schauspieler aus dem Rahmen des Ensembles heraus und suchten, ohne Rücksicht auf die künstlerischen Absichten des Stückes, vor allem ihre eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Tausenderlei Kunstgriffe kamen in Mode, die alle dazu dienten, die Aufmerksamkeit des Publikums auf den agierenden Virtuosen zu konzentrieren. Diese gefährlichen Bestrebungen, die bereits in dem Spiel Nisslands gelegentlich hervortraten, fanden bei zahlreichen dilettantischen Hoftheaterintendanten Unterstützung.

Natürlich schloß es auch nicht an einsichtsvollen und tatkräftigen Theatermännern, die das Uebel erkannten und Abhilfe zu schaffen suchten. Aber wo diese Leute an Hoftheatern wirkten, da sahen sie sich immer genötigt, einen großen Teil ihrer Arbeitskraft auf die Ueberwindung der Schwierigkeiten zu verwenden, die die höfische Borniertheit ihnen in den Weg türmte. Jeder Fortschritt, jede künstlerisch wertvolle Bereicherung des Repertoires mußte, zum Teil mit diplomatischen Künsten und Listen, den vorgehenden Schranzen abgerungen werden. Um so größere Anerkennung verdient dann freilich auch die unermüdete Schaffensfreudigkeit und zielbewußte Energie der Männer, deren Wirken die Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts ihre Lichtpunkte verdankt.

Besonders charakteristisch, nach der guten wie nach der schlechten Seite hin, gestaltete sich die Entwicklung der Theaterdinge in Wien. Hier war die Bühnengeschichte schon während des 18. Jahrhunderts ein ewiger Kampf gewesen. Stranitzky, das schon früher erwähnte Mitglied der Beltschen Bande, hatte 1708 am Donaustrand die erste Hanswurstbühne aufgeschlagen und das Wiener Publikum für die den italienischen Burlesken nachgeahmten Stegreispoffen begeistert. Er schuf den dummstüfftigen salzburger Pauern als ständige lustige Person und verdrängte mit diesem nationalen Typus den wältschen Parlekin von den Brettern. Seine Nachfolger waren Prehauer, der später auch in regelmäßigen Stücken auftrat und unter anderem

den Jost in der Minna von Barnhelm gegeben hat, Weissferl, der die Figur des Odoardo, eines grämlichen Alten, erfand, und Purz, der berühmte Schöpfer des Bernardon, eines jungen, liebedürftigen Tölpels, der die Hauptfigur in unzähligen Schwänken — den sogenannten Bernardonaden — bildete. Die extemporierte Hanswurstposse bildete während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ausschließliche theatralische Unterhaltung des Wiener Publikums. Erst im Jahre 1747 wurde hier das erste regelmäßige Drama aufgeführt, und es entspann sich nun ein zwanzig Jahre währender erbitterter Kampf zwischen den alten Stegreiskomödianten und den Schauspielern der Neuberischen Richtung. Durch das Eingreifen des Kritikers Sonnensel, den man den österreichischen Gottsche genannt hat, wurde schließlich der Kampf zugunsten der neuen Richtung entschieden und — drei Jahrzehnte später als in Norddeutschland — der Hanswurst von der Wiener Bühne entfernt. Aber kaum war dieser Sieg errungen, so entstand ein neuer Krieg, der sich zwischen den Neuberianern und den Vertretern der modernen Hamburger Schule abspielte. Den Kriegsschauplatz bildete das 1776 gegründete kaiserliche Theater an der Burg.

Nach den Absichten ihres Gründers, des Kaisers Joseph, sollte diese Bühne vor allem ein moralisches Institut, ein Werkzeug der Aufklärung, ein Hilfsmittel für soziale Reformen sein. Ein gebildeter und sachkundiger Schauspieler, Johann Heinrich Friedrich Müller, hatte im Auftrage des Kaisers alle bedeutenderen Bühnen Deutschlands bereisen müssen und dem Monarchen über den Stand der Theater genauen Bericht erstattet. Aus Hamburg, Gotha, Mannheim und Berlin brachte er wertvolle Anregungen mit. In Wolfenbüttel suchte er Lessing für das Wiener Theater zu gewinnen. Der Reformator der deutschen Schaubühne lehnte den Antrag einer festen Stellung zwar ab, gab dem kaiserlichen Vertrauensmann aber mehrere wertvolle Ratschläge mit auf den Weg: Erzielung eines guten Ensembles durch Gründung einer Theaterschule und Einführung von Schauspielerpensionen; Erzielung eines guten Repertoires durch Einrichtung einer Theaterbibliothek und Gewährung von Autoren-Lanzien. Leider wurden nur einige dieser Ratschläge schließlich befolgt. Alles in allem waren die Absichten bei der Gründung des Wiener Burgtheaters gewiß die besten — aber in der Ausführung stieß man auf tausend Bemühnisse, die sich aus dem höfischen Charakter des Instituts ergaben. Daß die Ausbildung eines literarisch erst zu nehmenden Repertoires einfach unmöglich war, wird ein Blick in die damals geltenden Zensurbestimmungen des Burgtheaters lehren. „Es kann kein Sujet ausgeführt werden“ — so heißt es dort — „dessen Hauptinhalt die christliche Toleranz oder überhaupt die Gleichgültigkeit der verschiedenen Gottesdienste wäre... Es können keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abänderung der monarchischen Regierungsform abzielt, oder der demokratischen oder einer andern den Vorzug vor der monarchischen einräumt... Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden, deren Ausschlag diesen Regenten nachteilig war, z. B. die Empörung der Eidgenossenschaft, die sich dem österreichischen Szepter entzogen hat, item der Schweizerheld Wilhelm Tell... Monarchen nachteilige Begebenheiten oder herabwürdigende Mißhandlungen derselben können auch nicht aufs Theater gebracht werden... item würde es auch anständig sein, wenn einem Regenten von einem Vasallen schimpflich begegnet oder getroht würde. Einrichtungen der Regenten können in monarchischen Staaten nicht aufs Theater gebracht werden... Nie muß der Tadel auf ganze Nationen, auf ganze Stände, besonders nicht auf die vornehmeren und den obrigkeitlichen Stand fallen. Nach diesen ist der Militärstand besonders zu schonen... Die Gesetzgebung eines Staates oder dessen bestehende Gesetze können überhaupt in keinem Stoffe mit Tadel aufgeführt werden... Personen männlichen Geschlechts können der Tugend Schlingen legen, Versuche und sträfliche Entwürfe machen; allein ein Frauenzimmer kann nie, wäre es auch nur zum Schein, einwilligen... Die Zensur hat auch darauf zu sehen, daß nie zwei verfeindete Personen miteinander vom Theater abtreten... Im Dialog werden keine Ausdrücke, Nebensarten oder Wörter gebildet, die biblischer Herkunft sind. Dazu gehören: 1. Worte aus der heiligen Schrift, als: Waschet und mehret euch; Es ist vollbracht! usw. 2. Gleichnisse, als: alt wie Methusalem, weise wie Salomon, stumm wie Lotfs Salzfäule; dafür kann es heißen: alt wie Nestor, weise wie Solon, stumm wie ein Fisch usw. 3. werden alle Wörter vermieden, die ein geistliches Amt oder Charakter bedeuten: Papst, Bischof, Propst, Abt, Pfarrer, Priester, Prediger usw... Die wilde Ehe hat nie statt... Die Ausdrücke Tyrann, Tyrannie, Despotismus, Unterdrückung der Untergebenen müssen auf dem Theater so viel als möglich vermieden werden... Freiheit und Gleichheit sind Wörter, mit denen nicht zu scherzen ist... usw. usw.“ Dies war der Geist, der die Leiter des jungen Burgtheaters beherrschte.

Das älteste Ensemble der Wiener Hofbühne setzte sich aus zwei Parteien zusammen, die teils in offenem Streit teils mit geheimen Intrigen einander befehdeten. Zu den Anhängern der französisierenden, deklamierenden und poetisierenden Neuberischen Richtung gehörten die Brüder Stephanie, Joseph Lange, ein lothiger Jüngling mit plastischen, der Antike nachgebildeten Gebärden, Frau Weidner, die Darstellerin der reiferen Heldinnen und Mitterrollen, und der Dramenspieler Bergoppaner, der in leidenschaftlichen Szenen Seife in den

Mund zu nehmen pflegte, um sichtbar schäumen zu können. Die Vertreter der neuen naturalistischen Hamburger Schule waren der bereits erwähnte Prodan (Helden und getragene Männer), die Tragödin Frau Rousseau, die feurige, jugendliche Frau Sacco und die glänzend begabte Katharina Jaquet. Durch den Eintritt Schröders in das Ensemble (1781) wurde dann der Sieg der Hamburger Richtung entschieden. Aber Schröder hielt es in Wien nicht lange aus; schon nach vierjähriger Wirksamkeit war er der ewigen Reibereien und Streitigkeiten überdrüssig und kehrte nach Hamburg zurück. Das Burgtheater wurde dann eine Zeitlang verpachtet und erst von 1817 ab wieder auf kaiserliche Rechnung übernommen. Sein Leiter war in dieser Zeit der unter dem Schriftstellernamen West bekannte geistvolle und energische Joseph Schreyvogel, den man als Theatersekretär und Dramaturg angestellt hatte. Unter Schreyvogel (1814—32) erlebte das Burgtheater seine erste Blüteperiode und wurde als die erste Bühne nicht nur Deutschlands, sondern Europas anerkannt. Das Künstlerpersonal wurde durch die Engagements von Nischii (Heldendarsteller, einer der größten Sprecher der deutschen Bühne), Wilhelmi (komische und derbe Wiederrollen), Fichtner (jugendliche Liebhaber), Ludwig Löwe (jugendliche Helden), sowie der Damen Sophie Müller (Liebhaberinnen), Therese Reche (elegante Lustspielrollen) und der großen Tragödin Sophie Schröder, die ihrer Zeit als die genialste Menschendarstellerin der deutschen Bühne galt, ergänzt. Auch das Repertoire suchte Schreyvogel, so weit es möglich war, zu verbessern: Werke der deutschen Klassiker und Romantiker, einige Dramen Calderons, Lope de Vegas und Shakespeares gelangten auf die Bühne. Im großen und ganzen aber mußte man sich damit begnügen, die damaligen Modedramatiker Koberne, Zifland, Töpfer usw. zu Wort kommen zu lassen. Die Zensur hinderte eine würdige Ausgestaltung des Spielplans und Schreyvogel legte daher das Hauptgewicht seiner Tätigkeit auf die Pflege und Förderung der Schauspielkunst. Witten in seinem Wirken wurde er eines Tags von seinem Vorgesetzten, dem Oberkammerer und Intendanten Grafen Czernin, zum Tempel hinausgeschickt. Schreyvogel hatte nämlich über die Verstandeskräfte des Grafen eine zwar zutreffende aber wenig schmeichelhafte Meinung geäußert, die dem Bestrengen übermittel worden war. Als er am nächsten Vormittag auf das Theaterbureau gehen wollte, fand der Nichtsahnende vor der Tür einen Kanzleidiener, der ihm sein Entlassungsbefehl einhändigte und ihm zugleich verwehrte, das Bureau wieder zu betreten. Sogar den am Tage vorher dort vergessenen Regenschirm durfte er sich nicht selbst herausholen. So endete die Tätigkeit des Mannes, dem das Burgtheater seinen Welt Ruf verdankt! Unter den Nachfolgern Schreyvogels versumpfte die Wiener Hofbühne immer mehr und mehr, bis im Jahre 1850 Heinrich Laube die Direktion übernahm. Die siebzehn Jahre seines Regiments (bis 1867) waren wieder eine Glanzzeit des Theaters. In unablässiger, zäher Kampf mit Schranzen und Zensoren brachte dieser geschickteste, geschickteste und resolute aller deutschen Bühnenpraktiker das Burgtheater auf die frühere Höhe. Eine Anzahl schauspielerischer Talente wurde von Laube entdeckt und an den rechten Platz gestellt: Bogumil Dawison, die Sabilons, Marie Seebach, Sonnenthal, Lewinsky, Meixner, die Hofmann, die Wolter — um nur einige der berühmtesten Namen zu nennen — sind aus seiner Schule hervorgegangen und haben längere oder kürzere Zeit, manche bis zum heutigen Tage, im Ensemble des Burgtheaters gewirkt. Laube schloß unachlässig jeden als unverbesserlich erkannten Virtuosen aus seiner Truppe aus und verschaffte seiner Hauptrolle in einer Zeit allgemeiner Verwilderung ein glänzendes Ensemble. Mit diesem Ensemble gelang es ihm denn auch, das Repertoire zu schaffen, das er sich beim Antritt seiner Stellung als Ziel gesetzt hatte: alle lebensfähigen deutschen Dramen von Lessing an, die bedeutendsten Dramen Shakespeares und einiger spanischer Dichter, sowie alle modernen französischen Stücke, die den deutschen Sitten nicht widersprachen. Unter Laubes Nachfolgern, deren bekannteste Dingelstedt und Wilbrandt waren, hat das Burgtheater an seiner künstlerischen Bedeutung von Jahr zu Jahr mehr eingebüßt. Die alte Garde der Burg erhob zwar noch lange Zeit hindurch den Anspruch, Hüterin des allein festmachenden Schauspielstils zu sein; aber inzwischen waren an andern Orten neue Kunstströmungen und Künstlerindividualitäten entstanden und eine junge Generation behauptete das Feld, die die Bühnenkunst des Burgtheaters zum alten Eisen warf. Vergebens suchte man der erstarrten Wiener Tradition neues Leben einzuflöhen, indem man einen Vorkämpfer der modernen Richtung, den Berliner Kritiker Schlenker, als Direktor an die Wiener Hofbühne berief. Die erhoffte Wirkung blieb aus; die künstlerischen Ideen, die der Journalist Schlenker theoretisch verfochten hatte, vermochte der Hoftheaterdirektor nicht in die Praxis zu überführen.

Für die Wiener Bühne gilt aber noch heute das herbe Urteil, das vor fünfzig Jahren der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, über sie fällt: „Das Wiener Nationaltheater sollte den geschichtlichen Beweis liefern, daß die opulentesten Mittel, der liebevollste Schutz an die Schauspielkunst verwendet sind und der Nation nichts nützen, wenn die Kraft des freien Geistes sich ihrer nicht bemächtigen darf. Die Wiener Bühne hat, bei ihren gewaltigen Mitteln, der Entwicklung keinen einzigen Impuls gegeben; nirgends ist sie vorangegangen, nichts hat sie gewagt, nichts selbstständig unterzunehmen.“  
John Schikowski.

**MAGGI'S Suppen- und Speisen-WÜRZE** darf nicht mitgekocht werden sondern ist den Suppen, Saucen, Gemüsen, Fleischspeisen usw. stets erst beim Anrichten beizufügen.

Man verlange auch beim Nachfüllen ausdrücklich nur MAGGI'S Suppen- und Speisen-Würze! Sehr ausgiebig! Nicht zuviel nehmen!

