



Das Wiener Schauspiel.

Der älteste einheimische Theatername, der im Gedächtniß der Wiener haften geblieben, ist Wolfgang Schmelzl. Obgleich uns dieser Name mit seiner halbverschluckten Endsilbe gut österreichisch anzusprechen scheint, ist er doch nicht auf heimatlichem Grund und Boden gewachsen. Schmelzl ist um den Anfang des XVI. Jahrhunderts zu Kemnath in der Oberpfalz als Kind armer Leute geboren; hat in Amberg Cantorsdienste versehen und ist, nachdem er manche deutsche Stadt besucht, schon in reiferen Jahren nach Wien gekommen, wo er Schulmeister bei den Schotten wurde, einen Hausstand gründete und in behaglichen Verhältnissen lebte. Eine findige Natur, von dem Charakter der lebenslustigen und nahrhaften Stadt verwandtschaftlich angesprochen, hatte er sich rasch eingewienert und nannte sich auf seinen Schriften mit Selbstgefühl einen Bürger von Wien. In

den Jahren 1540 bis 1551 schrieb er sieben Schuldramen, die von den Schülern des Schottenklosters aufgeführt wurden. Schuldramen waren in Wien nichts Neues; man kannte sie schon von Konrad Celtis her, man hatte sie auch bei den Schotten gepflegt. Eine

Neuerung aber war es, als Schmelzl aus unbekanntem Beweggründen mit dem Latein brach und seine Dramen in deutscher Sprache dichtete. Dadurch mußte ein weiterer Kreis von Zuschauern herbeigezogen werden, mußten die gedruckten Stücke größere Verbreitung finden. Ein volksthümliches Interesse knüpfte sich unmittelbar an das Schuldrama, das bisher nur der höheren Bildung zugänglich gewesen. Indes war Schmelzl nicht ganz der Mann, diesem Interesse einen höheren Schwung zu geben. Schöpferisch, erfinderisch war er nur in einem bescheidenen Maße; er trat als Nachahmer auf und hat sich von Vorbildern nie recht losreißen können. Als einem geborenen Nachbar Nürnbergs sind ihm wohl die dramatischen Bürgerspiele dieser Stadt, ist ihm namentlich Hans Sachs nicht fremd geblieben, und auf seinen Reisen, die ihn auch nach Leipzig führten, mag er mit dem sächsischen Schuldrama bekannt worden sein. Beliebte Schauspiele der Zeit betrachtete er und betrachteten Andere als einen allgemeinen Besitz, in den man ohne Gewissensbisse hineingreifen dürfe. So schrieb er mit Anlehnung an ein fremdes Werk als sein erstes Stück die Comödie vom verlorenen Sohne, die in Gegenwart des Hofes, aufgeführt und jahrelang als ein Lieblingschauspiel der Wiener gegeben wurde. Der verlorene Sohn war ein dramatischer Lieblingsstoff des ganzen Jahrhunderts, weil er einen großen Reichthum von Situationen mit sich führt, die Welt von vielen Seiten zeigt und dem moralisirenden Sinn der Dichter, denen das Drama als eine Schule der Tugend erschien, fette Nahrung gewährte. Auch Schmelzl huldigte durchaus dieser moralisirenden Richtung, die am geistlosen Wiederkäuen von Trivialitäten ein eigenes Behagen findet. Übrigens kann man doch bemerken, wie Schmelzl im Laufe der Jahre dramatisch wächst, wie ihn das rein dramatische Interesse mit sich fortzieht. Auf der Höhe seiner freilich immer noch bescheidenen Kunst zeigt ihn seine letzte Bühnenarbeit, das Drama: „Samuel und Saul“. An ein geschichtliches Ereigniß, wahrscheinlich an den böhmischen Aufstand vom Jahre 1547 anknüpfend, sucht er das Thema durchzuführen, daß alle Obrigkeit, gute wie böse, von Gott gesetzt sei. Samuel und Saul gewinnen feste und festgehaltene Gestalt, Parteiführer werden in bezeichnenden Umrissen hingestellt, das Volk wird leidend und thätig hereingezogen, das Gespräch wird lebendiger: Satz trifft auf Satz, Wort auf Wort. Jetzt eigentlich hört man erst den Theatervorhang aufrauschen, allein rasch fällt er wieder, und Wolfgang Schmelzl verschwindet. Und er verschwindet, ohne daß man eigentlich ein rechtes Bild von seiner Theaterwirksamkeit erhalten. Daß seine Stücke in Wien gedichtet sind und in Wien aufgeführt wurden, läßt er uns wohl manchmal recht unbefangen merken. In der „Hochzeit von Cana“ richtet der Heiland sein Tischgebet gegen die Türkengefahr und von dem Weine, den der Herr aus Wasser hergestellt, sagt Tobias: er habe nie einen besseren getrunken, er komme vom Kahlenberg herab. Hier blizt Wien mit seinem Natursegen und seiner historischen Nothlage momentan auf, allein wie der Dichter

auf die Wiener gewirkt: wie sie geweint und gelacht, wie sie dabeigestanden und dabei-
 gefessen, wie das ganze Bild des Schmelzl'schen Theaters sich ausgenommen, darüber ist
 uns nicht ein armes Wort erhalten.

Glücklicherweise hat uns Wolfgang Schmelzl in seinem „Lobspruch der Stadt Wien“
 eine Schilderung der Kaiserstadt geliefert, die an psychologischer Wahrheit, an Reichthum
 des Details und an Farbenfrische nichts zu wünschen übrig läßt. Die ganze Seele des
 Dichters lebt in diesen kurzen Reimpaaren, seine ganze Dankbarkeit für dieses — wie er
 es stets nennt — „edle“ Wien. Die Liebe macht den Poeten, der hier den größten Dichter
 des Jahrhunderts, den Hans Sachs, durch klare Anschaulichkeit, gemüthlich schalkhaftes
 Wesen und bequeme Wortfügung nicht selten erreicht. Er habe diese Beschreibung von
 Wien gemacht, sagt Schmelzl, damit die Leute doch sehen und verstehen mögen, „in was
 Rosengarten, Lust und Paradies“ uns der allmächtige Gott vor anderen Nationen und
 Ländern gesetzt habe. Schmelzl kleidet das Gedicht in der Weise ein, daß er als Fremder in
 Wien ankommt, neugierig durch die Straßen wandert und von Begegnenden über die vielen
 Dinge, die ihm aufstoßen, entgegenkommend belehrt wird. Er sieht mit Vergnügen die
 geraden reinlichen Straßen, die von Stein gebauten Häuser mit geräumigen Höfen, außen
 und innen bemalt, von Vogelgesang belebt, als ginge man im grünen Wald; mit Staunen
 sieht er auf den Märkten der Stadt die aufgehäuften Lebensmittel, die in ihrer Fülle und
 Mannigfaltigkeit auf behagliches Wohlleben hinweisen; er schaut, von Mitgaffern umringt,
 am Stefansthurm hinauf, auf welchem ein ungeheurer vergoldeter Knopf wie Feuer brennt.
 Die Gelehrten Wiens versammeln sich, um einen Doctor zu machen, die Behörden ziehen
 an ihm vorüber. Immer wieder Märkte voll Lebensmitteln, großartige Borräthe von Wein,
 dann öffentliche Veranstaltungen für die Gesundheit der Bewohner: Pfannen, auf welchen
 Wachholderholz und Weihrauch brennen, Krankenhäuser und Wohlthätigkeitsanstalten.
 Auch der sinnreichen Vorrichtungen gegen Feuer- und Türkengefahr gedenkt Schmelzl in
 ausführlicher Weise. Es sei aber auch der Mühe werth, sich gegen den Türken für Wien
 zu schlagen, denn, wären wir aus diesem Nest geworfen und des Getreidekastens verlustig
 — „wie würde uns nach der Sonnen frieren!“ Auch das Weib, die Seele Wiens, tritt
 mit ihrer sanften Macht in der Schilderung Schmelzls hervor. Unter dem Rothenthurm-
 thor hängt eine Speckseite, die sich derjenige herablangen kann, der sein Weib nicht fürchtet
 und Herr im Haus ist. Sie hängt dort schon etliche hundert Jahre und auch dem guten
 Schmelzl ist sie „zu schwer.“ Sein Herz geht ihm aber völlig auf, da er das Schottenstift,
 die Stätte seines künftigen Glückes, betritt. Ihm gefällt der betriebsame Geist des Klosters,
 die schöne Orgel, der Garten, der tiefe Keller. Sie haben auch frisch Wasser, gesunde
 Luft „und mächtig große Faß mit Wein.“ Da wäre gut sein, dachte er sich, und nahm
 den Schulmeisterstand an. „Der Schmelzl,“ sagt er, indem er nach Wiener Weise das

Wort tanzen läßt, „der Schmelzl habe nie eine bessere Schmalzgrube gefunden.“ Und nun folgen die berühmten Verse:

Ich lob dies Ort für alle Land!
 Sie sind vil Singer, Saitenspiel,
 Allerlei Gesellschaft, Freuden vil.
 Mehr Musicos und Instrument
 Findt man gwißlich an keinem End.

Es ist zunächst das Wien seiner Zeit, welches Wolfgang Schmelzl schildert, aber genau bekehnen ist es das Wien aller Zeiten. Blättert man hundert Jahre zurück, so findet man es, nur minder wohlwollend behandelt, bei Aeneas Sylvius; wieder hundert Jahre in seinen eigenen Schwänken; noch einmal hundert Jahre in den Tanzliedern, die ein Babenberger seinem Hofe vorsingt. Und wenn man vorwärts rechnet, finden wir es bei Abraham Sancta Clara, in den Schilderungen der Lady Montague und zuletzt in der Mitte der Vierziger-Jahre dieses Jahrhunderts bei dem wunderlichen Bücherkrämer Franz Gräffer, der, allerdings stark übertreibend, in seiner „Wienerischen Kurzweil“ schreibt: „Diese bereidenswerthe Stadt ist das Paradies der ewigen Lustigkeit; Alles ist von dem Element der Heiterkeit durchdrungen und beherrscht; Niemand langweilt sich, Jedermann kurzweilt sich da . . .“ Dieses Wien mit seiner sinnlichen Empfänglichkeit ist für uns zunächst der Boden des Wiener Theaters. Kein bloßer Zufall hat hier der Bühne Gedeihen gebracht: sie ist vom Genius Wiens befruchtet, genährt, getragen worden. Der Wohlstand Wiens, sein geselliges Wesen, der Glanz seiner Frauen, das unbefangene Behagen an Wiß und Spaß, das Geschick, sich zu kleiden, sich persönlich zu geben, zu repräsentiren — das sind lauter Vorbedingungen für die Entwicklung des Theaters, die sich nicht günstiger erfinden ließen. Leichtlebigkeit, die den Ernst und eine plötzlich aufflammende Mannhaftigkeit doch nicht ausschließt, ist ein ewiger Charakterzug Wiens. Wolfgang Schmelzl betont wohl einmal „die geschwinden, erschreckenden und schweren Läufe unserer armen und mühsamen Zeiten“, allein seine Schilderung Wiens zeigt nichts von Wunden und Narben. Er spricht von einem Paradies, in dessen Anblick ihm das Herz aufgeht. Weder der Großtürke, noch die Pest, seine beiden grimmigsten Feinde, haben Wien herunterbringen können. Der Wiener hat stets die Kunst besessen, sich aus widerwärtigen Lagen durch eine wunderbare Schnellkraft der Seele rasch wieder herzustellen. Er hat künstlerische Instincte, und seine Hingabe an das Theater hat die schönsten Früchte gezeitigt, hat eine Bühne und eine Bühnendichtung geschaffen, die ganz Wiens Eigenthum sind und nicht seine geringsten Ruhmestitel bilden. Keine andere deutsche Stadt hat das volkstümliche Schauspiel, hat die Hanswurst-Comödie gründlicher in sich verarbeitet als Wien, und ein Wiener Kind, ein bedeutender Dichter und Darsteller, hat ihm ein idealisirtes

Volksschauspiel bescheert; zwei andere seiner Söhne haben aus seiner Gesinnung heraus Tragödien und Lustspiele gedichtet, die in ihrer Weise classisch dastehen; in sein Burgtheater hat es die besten Überlieferungen der deutschen Schauspielkunst herübergenommen und durch seine Theilnahme, seinen belebenden Geist diese Bühne zu einer Musteranstalt für ganz Deutschland gemacht.

Leider verbergen sich uns die Anfänge dieser ruhmvollen Geschichte in der eigensinnigsten Weise. Was vor Wolfgang Schmelzl liegt, ist fast ein leeres Blatt, und noch gut hundert Jahre nach ihm sieht man sich auf Andeutungen und Vermuthungen angewiesen. Glückliche, wenn uns eine städtische Rechnung Kunde bringt von einer Theateraufführung in der Rathsstube oder im bürgerlichen Zeughaus, von der wir freilich nichts erfahren, als was die Bürger und ihre Frauen an Confect und Wein verzehrt haben, oder wie uns eine Polizeiverordnung zu errathen gibt, was für ein Comödiantenübermuth zu dämpfen war. Geistliche Spiele, Fastnachtsspiele, Bürgerspiele — fast Alles scheint versunken zu sein. Nur etwa aus der Zeit Wolfgang Schmelzls hat sich ein geistliches Spiel, das Passionspiel von St. Stefan, erhalten. Es ist die erneuerte Zeitgestalt einer Dichtung, die wohl weit zurückreicht, wie alterthümliche Redewendungen beweisen, z. B. wafen, das heißt wehe über der Juden Born. Dieses Passionspiel wurde am Charfreitag in der Stefanskirche während des Gottesdienstes aufgeführt. In der Nähe der Kanzel war eine Bühne aufgeschlagen, die Darsteller waren die Steuerdiener der Stadt Wien. Vormittags wurde die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Grablegung dargestellt, Nachmittags die Klage am Grabe. Ein Prolog erzählt die Leidensgeschichte des Heilands und bittet schließlich auf eine Stunde Geduld für das nun folgende Passionspiel. Maria Magdalena tritt auf, mit ihr die drei Marien, die, das Kreuz umwandelnd, ihre Klagen sprechen. Simeon naht sich der Mutter Gottes, „ziehet aus das Schwert und gibts Maria ins Herz“: das Schwert, das ihr durch die Seele geht. Sodann fordert Josef den Nikodemus auf, mit ihm zu Pilatus zu gehen, um ihn um den Leichnam des Heilands zu bitten. Um sich zu versichern, ob Christus schon todt sei, schickt er den blinden Longinus ab. Dieser sticht ihm mit der Lanze in die Seite; von dem Blut, das aus der Wunde fließt, wird Longinus sehend. Mit seinen Augen habe er gesehen, daß das ein wahrer Gott sei, und er macht sich auf und verkündet das Wunder. Pilatus ist erstaunt, daß Christus schon todt, da er doch noch jung und stark gewesen; Christus sei übrigens ein gerechter Mann gewesen, es habe ihm schwere Noth gemacht, daß die Juden seinen Tod verlangt, denn er selbst wäre aus eigenem Entschlusse nie gegen ihn aufgetreten. Auch der Sohn des Pilatus versichert, daß sein Vater und seine Mutter stets zu Christus gehalten, daß seine Mutter sogar für den Heiland gebeten, daß sie daher an seinem Tode unschuldig seien. Der Leichnam wird ausgeliefert und bestattet. Erneuerte Klagen. Nachmittags am Grabe erscheint Judas, wird von

Johannes gescholten, ergeht sich in Selbstanlagen; er wolle sich nicht lang bedenken, „sondern will mich allsobald selbsthenken.“ Wiederum Klagen und Trostreden. Der Schutzengel erscheint und verkündet dem büßenden Sünder die Vergebung seiner Sünden. Kein Sünder auf Erden sei so groß, daß ihm, wenn er sich zu Jesus kehrt, nicht verziehen werde. Der Prolog ruft die Fürbitte der Mutter Gottes an, sämtliche Personen gehen dreimal stillschweigend um das Grab, und der Prolog spricht kniend ein Schlußgebet.

Der dramatische Zug dieses Passionsspiels ist nicht sehr stark. Jede Person spricht sich in der breitesten Weise aus, jede muß warten, bis die andere fertig ist; nur in dem Gespräch zwischen Josef und Pilatus lüftet und lichtet sich der Dialog in etwas, trifft Wort und Antwort näher aufeinander. Der poetische Charakter der Dichtung ist von der Art, daß man wohl merkt, es habe sich hier ein edlerer Geist nach und nach zurückgezogen. Der Vers ist zerrüttet, die Sprache hat sich vergrößert, der kräftige und sinnige Ausdruck des Gedankens und der Empfindung ist zu Formeln ausgehöhlt. Wenn sonst die altdeutsche Dichtung für die Marienklage die zartesten und ergreifendsten Worte findet, so bringt es die Maria des Passionsspiels von St. Stefan im besten Falle zu der nicht unschönen Klage: „O wehe, daß ich erlebt den Tag, daran mein Kind gestorben ist“, oder zu den ebenso mütterlichen als antidogmatischen Worten: „Ach, ich wollt', ich wäre an seiner Statt.“ Die schönste Äußerung von allen ist der Maria Magdalena in den Mund gelegt, da sie am Grabe steht und ihr die Zähren „von den Augen springen“. Sie klagt:

Ich gehe dahin oder komme daher,
So find' ich doch kein' Hoffnung mehr.

Kein Lüftchen von Humor rührt sich in diesem Passionsspiele. Die geistliche Dichtung der Deutschen kommt oft von selbst auf den Humor, indem sie den Ernst überspannt; hier aber ist nur ein trauriger Ernst, der sich nicht über sich selbst hinaustreiben läßt. Dieses Passionspiel hat sogar eine polemische Spitze, die sich gegen die heitere Behandlung der Welt wendet, indem der Prolog, die Anwesenden zu strenger Aufmerksamkeit ermahmend, äußert:

Denn dieses ist nicht ein Fastnachtspiel,
Wie die Welt jekunder hören will.

Das ist nicht mehr der unbefangene Katholicismus, da ist ein fremder Tropfen in das Wiener Blut geflossen: man glaubt schon den Druck der Gegenreformation zu verspüren.

Das Drama ist in der Kirche entstanden, es ist hervorgegangen aus dem religiös-künstlerischen Bedürfnis der Gläubigen, die Thatfachen des Heils leibhaftig mit Augen zu sehen, die Gestalten, an welche die Heilsthatsachen sich knüpfen, wie in der Gegenwart sprechen zu hören. Es schließt sich an den Ritus der Kirche an und oft genug mit ihm zusammen. So ist es ein Spiel, dem der Ernst zu Grunde liegt, also ein Kunstwerk im

besten Sinne, nur durch den Stoff einseitig gebunden. Als das Drama aus der Kirche, ja ihr entgegentrat, eine selbständige Macht und eine schneidige Streitwaffe, unternahm es der aus den religiösen Kämpfen des Jahrhunderts hervorgegangene Orden der Jesuiten, das Drama für die Kirche zu retten. Die klugen Väter der Gesellschaft Jesu, die stets die größten Erfolge dadurch erzielten, daß sie auf die Welt und ihre Bestrebungen eingingen, um sie nach ihrem Sinne zu lenken, nahmen das Theater, wie sie es vorfanden. Sie steigerten noch den weltlichen Schein des Theaters, um sich dieses wichtigen Erziehungsmittels desto sicherer zu bemächtigen. In Wien erschienen die Jesuiten im Jahre 1551, und schon einige Jahre darauf entfalten sie eine emsige theatralische Thätigkeit. In diese Zeit fällt die „Ordnung und Reformation guter Polizei“, deren Strenge sich gegen die „Schalksnarren“ kehrte und Wien von „Landfahrern, Singern und Reimsprechern“ aller Art gründlich säuberte. Die volksthümliche Bühne verstummt gleich in ihren Anfängen, die Bürgerspiele, deren letztes 1604 stattfand, wollen nicht gedeihen. Die Jesuiten sind die Erben des Wiener Theaters. In ihrem Collegium am Hof spielen sie vor einer Zuschauermenge, die nach Tausenden zählt, und alle Schichten der Gesellschaft sind vertreten. Sie geben griechische Tragödien, römische Stücke, sie bearbeiten die weltliche und die geistliche Geschichte. Mögen sie sich auch zumeist der lateinischen Sprache bedienen — die Leidenschaft hat ja ihre verständliche Melodie im Tonfalle, und was den Augen erscheint, trägt seine eigene Beredsamkeit in sich. Und diese Schaustücke wenden sich stark an den sinnlichen Menschen. Musik und Tanz wird herbeigezogen, der höchste Glanz der Costüme und der Decorationen wird erstrebt, Erde, Himmel und Hölle kommen mit ihren Herrlichkeiten und Schrecknissen dem Zuschauer entgegen. Man hört wohl im Zuschauerraume einen Schrei des Entsetzens, wenn eine Horde erschrecklicher Teufel naht, man schluchzt und weint, wenn ein junger Sünder in der Hölle abgebrüht wird, eine englische Heerschar erregt freudiges Erstaunen, auch Gelächter hört man erschallen, denn auch dem Scherz, dem Spaß ist sein bescheiden Theil gegönnt. Wenn auch nicht im höchsten Sinne erschüttert, so wird doch der ganze Mensch durchgeschüttelt. Und es fehlt nicht an Zeugnissen, die uns über die ungewöhnliche Wirkung der Jesuitenspiele belehren. In einem 1610 erschienenen Buche „Die Greuel der Verwüstung menschlichen Geschlechts“ schreibt der erzherzogliche Leibarzt Hippolyt Guarinoni in Hall: „Und ist in denen gewaltigen und auferbaulichen Schau- und Hörspielen eine solche Kraft und Nachdruck, daß sie nicht allein die Rechtgläubigen, sondern auch die Widersacher und allerlei Sectische von weitem herzuziehen, und nit anderst als der Orpheus die weiten Wälderberge, Thäler und Thiere herzugezogen, auch herzu- zwingen, ich geschweige hier die ansehnlichen aller Länder Herrschaften, die hohen Potentaten, welche die Reichs- und Landeshochwichtigen Geschäfte auf eine Zeit mit genugsamer Fürscheidung hintansetzen, und ihnen nichts angelegener denn eben diese adeligen Schauspiele

sein lassen, denen sie mit sonderer Begier und Lust selbst gar persönlich und unersättlich beiwohnen mit eigenen selbst angebotenen und angewandten Unkosten.“

Die Wirkung der Jesuitencomödie auf das nationale Schauspiel ist indeß nur gering anzuschlagen und fast bloß in dem Sinne anzunehmen, wie jede größere technische Ausbildung auf die Kunst wirkt. Das Theater der Jesuiten ist mehr rednerisch als poetisch und ohne Persönlichkeit, abgesehen von der moralischen Person der Gesellschaft Jesu selbst, die sich in allen Stücken, auch in ihren Theaterstücken, ewig gleich bleibt. Bei der starken Betonung der sinnlichen Darstellungsmittel hat die Jesuitenbühne am einflußreichsten auf die Entwicklung der Oper hinübergewirkt. Während aber die Jesuiten noch jugendliche Theaterlorbeeren pflückten, trat eines der wunderbarsten Ereignisse ein, von welchen die Kunstgeschichte zu erzählen hat, und welches Geist und Gestalt der deutschen Bühne auf lange hinaus wesentlich bestimmte. Es ist dies die Invasion der englischen Comödianten in Deutschland. Sei es, daß eine Überproduction von Schauspielern, die in dem Elisabethischen England stattgefunden, sie zur Auswanderung bewog, sei es, daß Abenteuerlust und Hoffnung auf Gewinn sie in die Fremde lockte — beides kann ja die Triebkraft eines providentiellen Gedankens sein — genug, im Jahre 1591 erschien ein Häuflein englischer Schauspieler in den Niederlanden, ein Jahr darauf in Frankfurt. Wie von einem Meerwunder meldet der Bürgermeister von Frankfurt an die Väter der Stadt, daß „etliche fremde Comödianten aus England übers Meer herübergekommen“, die eine Probe ihrer Kunst abzulegen gewillt seien. Aus dieser Comödiantenbande, die Frankfurt nur flüchtig berührte, warben dann der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und der Landgraf Moriz von Kassel ihre englischen Hofcomödianten, auch Dresden und Berlin hatten ihre englischen Schauspieler, und andere Truppen durchzogen Nieder- und Oberdeutschland. Wie heutzutage die Meininger, machten diese englischen Hofcomödianten weite Gastspielreisen, und englische Schauspieler erscheinen auch in Oesterreich, in Prag, Graz, Innsbruck, nur Wien scheint diese große Flutwelle, die sich über alle deutschen Länder ergoß, kaum benezt zu haben, denn es ist bloß eine Vermuthung, daß der hessische Hofcomödiant John Green mit seiner Gesellschaft im Jahre 1617 in Wien gespielt habe. Gleichwohl entging auch die Wiener Bühne nicht den Einflüssen der englischen Comödianten, welche die Leibschauspieler des deutschen Volkes waren, wie etwa die Zigeuner die Leibmusikanten der Ungarn sind. Diese Schauspieler brachten aus ihrem England den Muth mit, Alles zu wagen, die Lust am Entsetzlichen, die Freude am Spaß und das dem germanischen Geiste eigene Bedürfniß, das Tragische mit dem Komischen zu mischen. In ihrer Heimat hatten sie gelernt, dem Interesse am Geschehen, am dramatischen Vorgang willig entgegenzukommen, die Spannung durch die Handlung zu erregen. Sie haben große dramatische Stoffe und zugleich den Pickelhäring, den Better des Hanswurst, mitgebracht. Marlowe,

Massinger, Dekker — und der größte von Allen, Shakespeare, waren ihre Landsleute und Zeitgenossen. Sie gaben den Deutschen ihren Faust zurück, sie spielten „Romeo und Julia“, den „Juden von Venedig“, wahrscheinlich den „Sturm“, vielleicht den „Hamlet“ — bedeutende Ereignisse für das deutsche Theater, wenn auch die Fassung dieser Stücke unter



Der Hanswurst.

der Faust der Bühnenhandwerker ihren ursprünglichen Glanz eingebüßt hat. Unter Fürsten und Bürgern erweckten sie Dichter, die in ihrer Art, die für sie schrieben. Indem sie die Prosa bevorzugten, zerbrachen sie den hergebrachten Knittelreim, der den Gedanken beengte und den Dialog weitschweifig machte. So wirkten die englischen Comödianten entscheidend und weit hinaus auf die deutsche Bühne; noch die Haupt- und Staatsactionen sind ihre

Abkömmlinge, ja selbst Goethes „Faust“ läßt ihren Einfluß merken, wie ja diese Dichtung die Geschichte des deutschen Theaters noch einmal in sich zu wiederholen scheint.

Mittlerweile kommt aus Wien frohe Kunde: die ersten deutschen Berufsschauspieler werden sichtbar, freilich nur ihrem Namen, nicht ihrer Leistung nach. Das Jahr 1615 bringt den allgemein deutschen Namen Schmidt, das Jahr 1617 den Namen Ibele, der seine schwäbische Herkunft nicht verleugnen kann. Überhaupt geht nun viel vor auf theatralischem Gebiete, allein es fehlen die sicheren Nachrichten: man sieht das Theater nicht vor lauter Comödianten. Mit der Lockerung der alten Polizeiordnung, die gerade gegen das fahrende Volk ihre größte Strenge hervorgekehrt hatte, krochen die Gaukler hervor wie die Frösche nach dem Regen. Wien wimmelt von Leuten dieses Schlages. Schauspieler, Gaukler und Seilfahrer, Trommelschläger, Lehrer und Freisinger, Hafenschupfer und Schwertsfänger, Bären-, Affen- und Hundstanzmacher treiben ihr Wesen und Unwesen auf den öffentlichen Plätzen und in den Herbergen Wiens. Über Alles, was da gaukelt, ist eine eigene Polizei- und Steuerbehörde, das Spielgrafenamt, gesetzt. Bei Leib- und Geldstrafe untersagt es den Leuten, die an Jahr- und Wochenmarkt und anderen Fest- und Freudentagen „Spiel und Kurzweil um das Geld machen“, das Fluchen und Schwören, unzüchtige Reden und Geberden; sie haben ordentlich um die Bewilligung einzukommen und regelmäßig ihre Gebühr zu entrichten. Dem Wiener Stadtrathe bereiten die öffentlichen Aufführungen dieser Leute, die selten ohne Unfug abliefen, schwere Sorgen; er suchte sie in geschlossene Locale zu drängen, was nach manchen Rückfällen in das alte Wesen mit der Zeit denn auch gelang. So füllten sich denn die Ballhäuser — Häuser, die große Räumlichkeiten zum Ballschlagen eingerichtet hatten — mit Comödianten, zumal die Ballhäuser in der Teinfaltstraße und in der Himmelpfortgasse; in den hölzernen Hütten auf dem Judenplaz, vor dem Kärntnerthore, auf dem neuen Markte wurden Schauspiele aufgeführt. Eine Wandertruppe drängte die andere, und Wien gab aus Eigenem nur seine unersättliche Schaulust her. Als ein Wiener Bürger im Jahre 1671 auf eigene Faust ein Theater errichten wollte mit dem ausgesprochenen Beweggrunde: damit das Geld im Lande bleibe, konnte das Unternehmen sich nicht Bahn brechen. Wien blieb abhängig von den Wandertruppen, die vom Reiche draußen hereinkamen.

Allein schon stand der Mann vor der Thür, der das Wiener Theater gründete und die deutschen Bühnen von seinen Erfindungen abhängig machte. Es war Josef Stranißky, von Geburt oder wenigstens nach seiner Geistesart ein Schlesier: leichtlebig, mittheilhaft, nicht ohne einen gewissen Ernst, der sich bis in den Spaß hinein erstreckte. Er war, wie man annimmt, ein entlaufener Student, wie ja das spätere deutsche Schauspiel überhaupt das der Schule entlaufene Drama ist. Ein Magister, der Sachse Beltheim, hatte die erste ordentliche Truppe ins Leben gerufen, die, an die Überlieferung der englischen Comödianten

anknüpfend, Haupt- und Staatsactionen aufführte, das Stegreifspiel pflegte und den andern großen Welttdichter, der zugleich Schauspieler gewesen, Molière, auf die deutsche Bühne verpflanzte. Es war ein seine Zukunft bestimmendes Ereigniß für Stranitzky, daß er diesen wohlgeordneten Theaterstaat mit seinen poetischen Bestrebungen praktisch kennen lernte. Das zweite Ereigniß, das ihn erfinderisch machte, war eine Reise durch Italien, wo er mit dem einheimischen improvisirenden Maskenspiel, das seinen Übermuth, seine nie versiegende Heiterkeit aus der Laune des Moments schöpft, gründlich vertraut wurde. Zahlreiche Entwürfe italienischer Burlesken soll er nach Deutschland mitgebracht haben. Nun wanderte Stranitzky mit kleinen Schauspielerbanden durch kleinere Städte. So taucht er, wie versichert wird, in Salzburg auf, in dessen Tracht und Mundart er nachmals seine lustige Person kleidete. Diese Nachrichten, die Nikolai aus dem Munde eines Schauspielers gesammelt, entbehren indeß allesammt der historischen Begründung. Es war bis jetzt weder festzustellen, wo Stranitzky geboren und erzogen ist, noch weiß man, wie er unter die Comödianten gerathen. Seine italienische Reise hat er am Ende nur in italienischen Theaterbüchern gemacht, Salzburg scheint er nie berührt zu haben, und der Salzburger mit dem grünen Hut ist wohl schon vor Stranitzky eine komische Volksfigur gewesen. Nach seinem angeblichen Aufenthalte in Salzburg spielt er unter großem Zulauf und Beifall in der hölzernen Comödienhütte auf dem neuen Markte zu Wien. Einige Jahre darauf bezieht er mit seiner Truppe das von der Stadt gebaute Theater nächst dem Kärntnerthore. Das war im Jahre 1712, und dieses Jahr macht Epoche in der Theatergeschichte Wiens. Stranitzky brachte den rollenden Thespiskarren endlich zum Stehen: die erste ständige Bühne Wiens war seine Schöpfung. In dem neuen Hause spielte er abwechselnd mit den Italienern, denn die italienische Tradition knüpft schon an das Jahr 1568 an, wo Kaiser Max II. eine italienische Truppe hielt, und ihr Faden ist in Wien, wenigstens in der Oper, nie abgerissen. Stranitzky selbst steht den Italienern nicht fremd gegenüber; er gibt Burlesken wie sie, er improvisirt wie sie, und die neue komische Figur, die er in Schwung gebracht und meisterhaft darstellt, geht von den Italienern aus. Sie ist im Grunde die Rückbildung des italienischen Arlecchino zum uralten deutschen Hanswurst, nur daß dieser Hanswurst mit der vollen Frechheit der Gegenwart, mit allen Ansprüchen der brutalsten Wirklichkeit auftritt. Stranitzky hat seinen Hanswurst in die Bauerntracht des Salzburgerlandes gesteckt und ihm die Britsche des Harlekins in die Hand gegeben; der grüne Hut ist ihm so eigen, daß der ganze Kerl nach ihm benannt wird. Hanswurst ist ein Fresser, ein Säufer, ein Unfläther; hinter seiner derben Biederkeit, seinen dummdreisten Mienen lauert die echte Bauernschlauheit, die zur Erreichung irdischer Vortheile mit den zweckmäßigsten Fangorganen versehen ist. Frei von jedem idealen Motiv, kann ihm die Geisterwelt mit ihren tragischen Verwicklungen nichts anhaben. Er geht sicher wie

ein pffiffiges Thier. Mögen die Andern vor Liebe sterben, er führt die Braut heim; mögen hohe Absichten vor seinem Auge scheitern, er klumpert mit dem Trinkgelde in der Tasche; mögen Bürger ihre Freiheit, Fürsten ihre Krone verlieren, er schlägt sich dabei einen Braten heraus. Noch ein Schritt weiter, und er wäre ein Scheusal, aber die Grenze ist eingehalten: Hanswurst ist nicht schlecht, er ist bloß nicht gut. Dadurch gewinnt er eine komische Handhabe. Nun ist es ein Hauptspañ, zu sehen, wie er in den schaudervollsten Complicationen der Haupt- und Staatsactionen seinen grünen Hut fest auf dem Kopfe behält, wie sein grober Mutterwitz mit den Dingen spielt, wie er in der Welt nur sich selbst und seinen Vortheil sieht und ergattert, wie er bei allen Mahlzeiten mitißt, ohne die Zeche zu bezahlen. Höchstens daß er eine Tracht Prügel bekommt, die er aber noch besser austheilt, als empfängt. Hanswurst ist in diesen Actionen überall gegenwärtig. In allen Weltgegenden, in allen Jahrhunderten pflanzt er seinen grünen Hut auf, spricht er seine Salzburger Mundart. „Was“, ruft er am Hofe eines Lombardenkönigs aus, „ich sollte nicht wissen, was Liebe sei? Das wäre mir ja ein Spott in ganz Salzburgerland.“ Hanswurst ist der Bauernverstand in der Weltgeschichte. Sein unverhofftes, unverfrorenes Dreinreden in allen möglichen Händeln der Welt, diese stete Gegenwart des derben bayerischen Land- und Landsmannes muß den Wienern unendlichen Spaß bereitet haben.

Die Schauspiele Stranitzky's oder, vorsichtiger ausgedrückt, jene Schauspiele, die man ihm zuschreibt, bringen eine solche Fülle des Geschehens und sind in ihren Handlungen meistens so verwickelt, daß sie, in Erzählung aufgelöst, kaum zu fassen sind. Oft winden sich zwei Liebesintriguen neben- und durcheinander, die dann noch von einem Liebeshandel Hanswursts gekreuzt werden. Schon die Titel der Stücke corrigiren ihren nur scheinbaren Ernst. Wenn es heißt: „Die Enthauptung des weltberühmten Wohlredners Ciceronis“, so folgt gleich die Erweiterung: „Mit Hanswurst dem seltsamen Jäger, lustigen Galioten, verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übelbelohnten Boten.“ Neben der beiläufigen Ermordung Ciceros stroßt die Handlung von lauter Liebe. Selbst die Grausamkeit wurde glimpflich abgethan, denn die weichere Gemüthsart der Wiener vertrug nicht die Blut- und Eisenpolitik der norddeutschen Haupt- und Staatsactionen. Ein Stück, das neben den von Stranitzky gegebenen Haupt- und Staatsactionen etwas räthselhaft dasteht, ist „Die glorreiche Marter Johannes von Nepomuk unter Wenzeslav, dem faulen König der Böhmen“. Es ist für Wien geschrieben oder wenigstens eingerichtet, wie aus dem Vorberichte ersichtlich, der sich an das „ruhmwürdige Wien“ wendet. Die Gesinnung, in der es verfaßt ist, deutet auf kirchliche Kreise, Geist und Ausführung auf die englischen Comödien hin. Es ist ein vorzügliches Theaterstück. Es besitzt Alles: geschlossene Motivirung, Nerv der Handlung, wirksame Bildlichkeit, bewegten Dialog; nur Eines fehlt: Geschmack und Sinn für das Schickliche. In dem entscheidenden Gespräche zwischen dem

Könige und dem Heiligen, wo die Gegensätze scharf aufeinandertreffen, erhebt es sich zu bedeutender dramatischer Wirkung. Es liegt ein Zug von Welthumor darin, daß der Freimann, der Scharfrichter von Prag, als Gevatter des Königs auftritt, wenn die Bezeichnung nicht etwa in dem Sinne genommen ist, wie der Narr Better, der Postillon Schwager



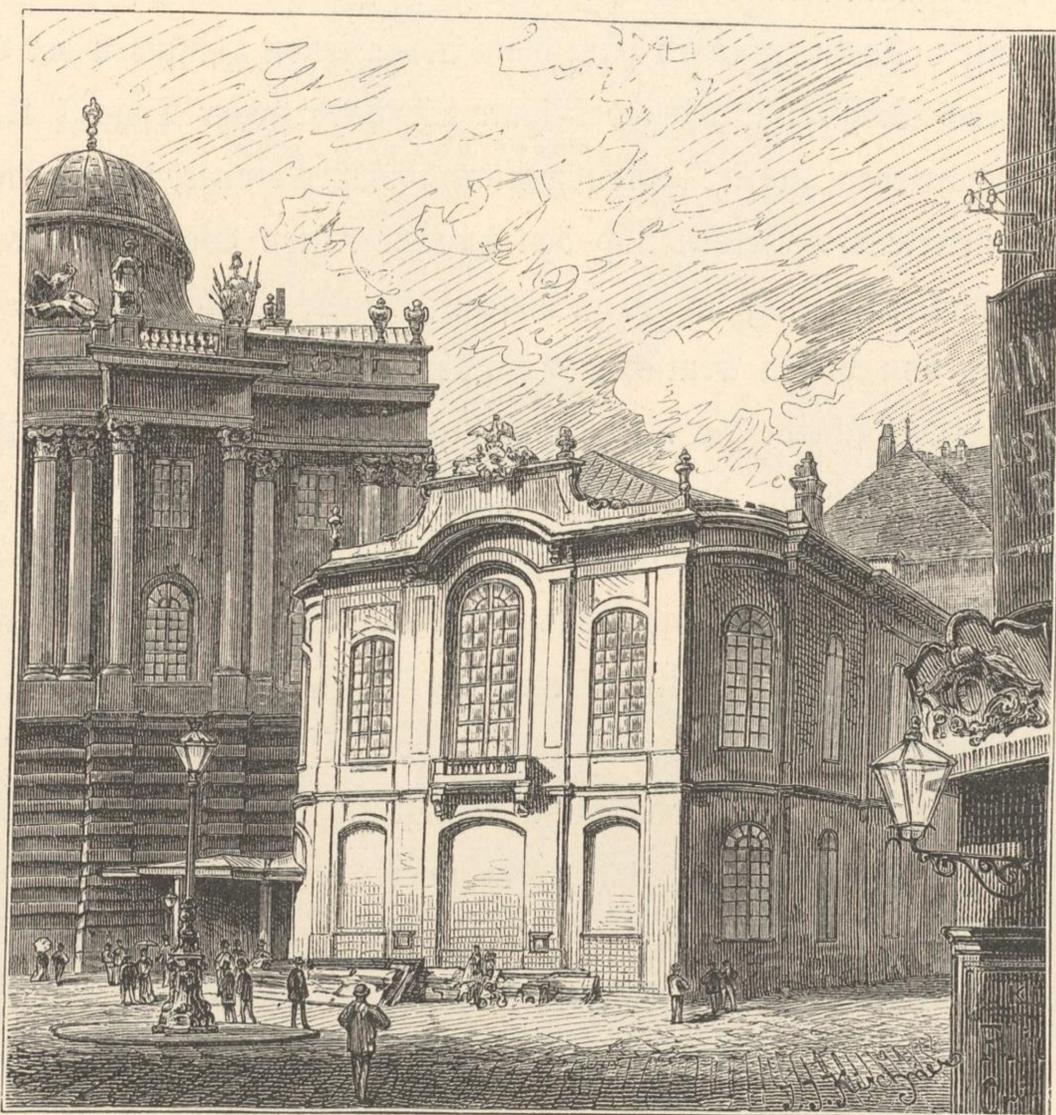
Der Bernardon.

heißt. Die lustige Person vertritt ein Dr. Babra, der im Personenverzeichnisse als ein „verwirrter Jurist“ und Favorit des Königs bezeichnet wird. Die Behandlung des Alexandriners ist vielfach vortrefflich, die Prosa oft von merkwürdiger Kraft und Eindringlichkeit. In unflätiger Komik wetteifert es mit den frechsten Hanswurstiaden der Zeit. Man hat den Eindruck eines Talentes, das zwar den meisten seiner Zeitgenossen überlegen ist, gleichwohl aber nicht die künstlerische und sittliche Energie besitzt, sich aus

dem poetischen Wust seiner Umgebung emporzuarbeiten. Würdigere Nachfolger, sollte man glauben, hätte der Unbekannte oder doch Ungenannte erwecken können.

Die Pflege ernster Gattungen lag indeß vorderhand noch nicht in der Richtung des Wiener Theatergeistes. Man schien die Narrheit bis auf den Grund erschöpfen zu wollen. Der alte Stranitzky hatte sich in Gottfried Prehauser einen Nachfolger bestellt, indem er ihm öffentlich den grünen Hut und die Britsche, Krone und Scepter der Volkskomik, übergab. Prehauser war ein echtes Wiener Blut, mitten im Schoße der Stadt geboren. Er übertraf seinen Meister an Laune, an komischer Kraft, an Wendungsfähigkeit, er war ein gesteigerter Hanswurst. Der halbe Ernst, der sich in den Actionen Stranitzkys noch um den Hanswurst herum lagerte, schien ihn zu langweilen, in der Entfaltung seiner Künste zu lähmen, und so warf er sich mit Vorliebe auf die zweite Gattung des Meisters, auf die Stegreifcomödie. Hier war der Hanswurst Trumpf und stach alle übrigen Karten, hier war die persönliche Fähigkeit des Schauspielers, seine Geistesgegenwart, der momentane Einfall das Entscheidende. Es ist nicht ganz leicht, sich von dem Sprechen aus dem Stegreif eine Vorstellung zu machen, doch ist es möglich, das Geheimniß dieser Form der Mittheilung dem geselligen Gespräche abzulauschen. Die Sprache, einmal in Bewegung gesetzt, wirkt als eine selbständige Macht; sie macht die Sprechwerkzeuge munter wie eine Mühle und schüttet ihre aufgespeicherten Vorräthe auf. Redensarten, bildliche Ausdrücke, Gedanken, die Jeder gebraucht und Keiner gemacht hat, Gleichnisse, Sprichwörter — Alles bietet sich dem sprachlich einmal Angeregten willig an. Frisch gesprochen, ist schon halb gedacht. Nun wissen die Stegreifsprecher auch den Zufall einzuschränken. Der Hauptgang des Gesprächs wird vorher besprochen, die entscheidenden Wendungen werden verabredet, die Höhenpunkte festgestellt, und der Zufall, den man vermeiden wollte, führt doch wieder sein besonderes Glück mit sich, ja selbst Stockung und Verlegenheit werden dem behenden Schauspieler zum Anlaß, sich geistreich aus der Sache zu ziehen. So etwa können wir uns das Sprechen aus dem Stegreife vorstellig machen, denn erhalten ist nichts von der ganzen Herrlichkeit, weil die Verfasser der Stegreifcomödien nur das Scenarium und die Arientexte niederschrieben. Die große Wirkung des Stegreifspieles auf das Publicum ist vielfach bezeugt und wird schon durch seine langjährige Dauer verbürgt. Diese Technik wurde nun in die Hanswurstiaden hineingearbeitet, die, soweit der Reichthum der Erfindung langte, sich in der mannigfaltigsten, zwanglosesten Weise ergingen. Prehauser hat die ganze Welt verhanswurstet. Hanswurst, der Meister in der Verkleidungskunst, schlüpfte in alle Berufsarten hinein; er barg sich im weiblichen Unterrocke, er kroch aus dem Ei heraus. In den Pantomimen verwandelte er sich zurück in den Harlekin, wo es dann stets der Hauptwitz war, daß er den Pantalón überlistete, viel prügelte und geprügelt wurde — denn die Lächerlichkeit dieses groben Eingriffs in die Persönlichkeit gehört zu den Urphänomenen

der Komik — und schließlich die Colombine heiratete. Abwechslung in diese Welt des Spases brachte der Schauspieler Weiskern, der die Figur des Odoardo, des grämlichen Alten, erfand. Die Erfindung eines anderen komischen Charakters brachte dem Hanswurst die bedrohlichste Concurrenz. Der Wanderschauspieler Josef Felix Kurz kam nach Wien und gefiel in der Rolle des Bernardon, eines ungezogenen, läuderlichen, tölpischen Buben; er hielt diesen Namen und diesen Charakter in einer stehenden Figur fest und erzielte mit ihr verblüffende Erfolge. Wien konnte sich an diesem Burschen nicht sattlachen.



Das alte Burgtheater am Michaelerplatz in Wien.

Kurz war ein kluger Kopf, der das Publicum verstand; obgleich er dem Hanswurst Prehauser an echter Komik nicht gewachsen war, überflügelte er ihn dennoch, indem er eine noch größere Beweglichkeit entwickelte, den Wortwitz pflegte und seine Späße schärfer würzte. Es war der Pfeffer nach dem Salze. Prehauser war vorsichtig genug, um sich im Lauf der Dinge mit Kurz zu gemeinsamer Arbeit zu verbinden. Es hat sich ein literarisches Denkmal ihres gemeinschaftlichen schauspielerischen Wirkens erhalten: „Bernardon, die getreue Prinzessin Pumphia und der Hanswurst, der tyrannische Tatar Kulikan.“ Bernardon-Kurz gab die Prinzessin Pumphia, Hanswurst-Prehauser den Kulikan, Befehlshaber der Tatarei. Kulikan und König Cyrus von Persien, die miteinander im

Krieg liegen, sind zwei großsprecherische Hasenherzen, die einander mit einer Handvoll Feiglingen abwechselnd besiegen, je nachdem sich der eine weniger feig geberdet als der andere. Erst ist Kulikan der Sieger, dann Cyrus. Kulikan will die Prinzessin Pumphia, des Cyrus Tochter, zur Liebe zwingen, sie ist aber mit dem Heiduken Faustibus längst heimlich vermählt und hält ihrem Gatten die Treue. Kulikan wird besiegt. Cyrus aber, erst empört über die Liebeskeckheit des Heiduken Faustibus, segnet das getreue Paar. Auch Kulikan überwindet seine Gefühle. Die „Prinzessin Pumphia“ war lange Zeit ein Lieblingsstück der Wiener und in ihrem Munde lebt sie noch heute sprichwörtlich fort. Die Darstellung muß in ihrer Weise vollendet gewesen sein, denn neben jenen Häuptern der Wiener Komik spielte noch Odoardo-Weißkern und der berühmte Liebhaber jener Tage J. K. Huber. Das Stück, von Kurz geschrieben, stolziert in steifen Alexandrinern einher, welche die schwankende Gesinnung der auftretenden Helden und den unvermittelten Wechsel ihrer Stimmungen noch komischer markiren. Kurz hat es in diesem „kleinen Werke“ auf eine „Kritik“ oder Parodie der sonst von vielen deutschen Truppen sehr übel vorgestellten „Tragödien“ abgesehen. Sein Spott scheint die alternde Haupt- und Staatsaction zugleich mit den neuen deutschen Trauerspielen, die nach französischem Muster gebaut sind, treffen zu wollen. Die Wiener Hanswürste wehren sich gegen den Ernst.

Indem die Stegreifcomödie, die Hanswurstposse sich von dem regelmäßigen Schauspiel bedroht sieht, wird sie streitbar, und die Geschichte des Theaters wird selbst dramatisch. In Leipzig ist dem Hanswurst längst die Thüre gewiesen worden, der neue Geist, der in der deutschen Literatur erwacht, drängt auf das regelmäßige Schauspiel hin. In Wien ist Josef von Sonnenfels der Hauptvertreter des neuen Geistes, sein bester und einflußreichster Anwalt. Er kämpft nicht eigentlich gegen den Hanswurst, aber gegen die Stegreifcomödie, das eigentliche Nest des Hanswurst. Er kämpft gegen den unsauberen Geist der Bühne, gegen die Roheit, Gemeinheit, die Zote. Er erweckt sich Widersacher, Freunde des Hanswurst, den Hanswurst selbst. Eines Tages wird die Sache des Theaters auf das Theater gebracht. Das Stück heißt „Der auf den Parnas versekte grüne Hut“, der Verfasser ist Christian Gottlieb Klemm, ein früherer Gesinnungsgenosse von Sonnenfels. Apollo, mit ihm die Muse des Lustspieles, wird vom Olymp herabgeholt, damit sie sich von der Unschuld des Hanswurst und von der schwarzen Gesinnung seines Verleumders überzeuge. Hanswurst wird freigesprochen und sein grüner Hut auf den Parnas versekt. Prehauser spielte bei dieser Gelegenheit den Hanswurst und führte in einer seiner Verkleidungen den Regierungsrath Sonnenfels vor, wie er lebte und lebte. Sonnenfels mußte sich alles Wegwerfende auf den Kopf zusagen lassen, was man der Kritik — dieser scharfen Magd der Production — je nachgesagt hat. Der Regierungsrath benimmt sich wie ein engherziger Spießbürger: er ruft nach der Polizei. Und die Polizei erscheint, wenn auch

nicht sofort, doch nach einer Weile. Sonnenfels siegt schließlich in dem Kampfe gegen die Stegreifcomödie, und das Improvisiren auf der Bühne wird verboten. Der Hanswurst war todt, wenn er überhaupt umzubringen wäre.



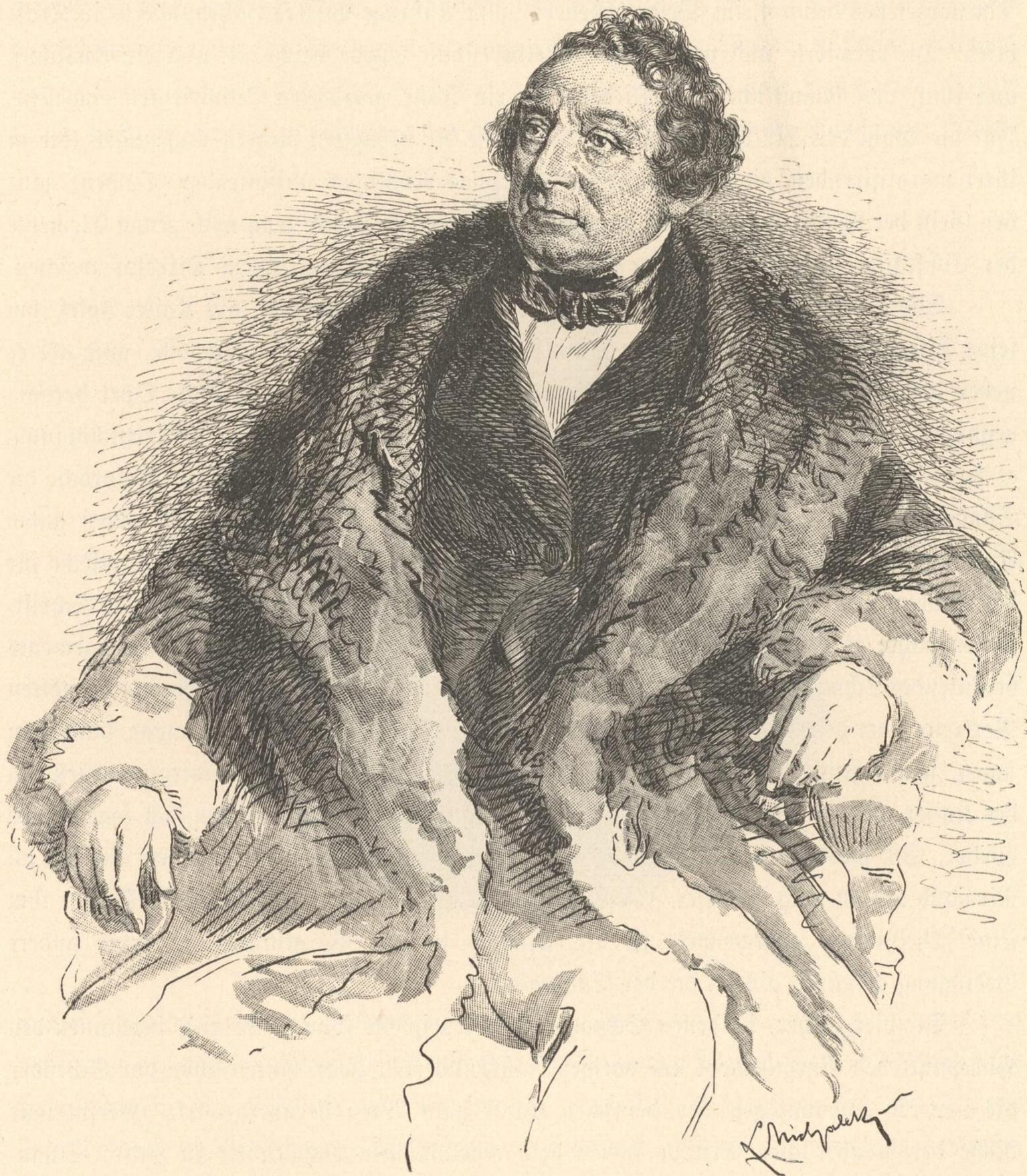
Sophie Schröder.

Hinter solchen Frazenspielen und Zänkereien wird allmählig das Burgtheater sichtbar, erst in schwankenden Umrissen, dann erkennbarer und immer deutlicher. Es war eine langwierige Arbeit, dieses Haus, das ein Stolz der deutschen Bühne werden sollte, auf sichere Grundlagen zu stellen. Unter Maria Theresia ist es aus dem Hofballhause herausgewachsen. In den ersten Vierziger-Jahren des vorigen Jahrhunderts erfährt es eine räumliche Erweiterung, einige Jahre später wird es in ein „wahrhaftes Theater“ umgewandelt und 1756 erhält es die Gestalt, wie wir es noch heute sehen, mit der Façade

gegen den Michaelerplatz. Der erste Pächter des Burgtheaters mußte sich verpflichten, je nach dem Bedürfnisse des Hofes täglich eine Oper oder eine Comödie, sei es eine deutsche oder eine wälische, aufzuführen. Da das Pachtgeschäft nicht gedeihen wollte, wurden die beiden Hoftheater, das am Kärntnerthore und das in der Burg, unter einer Hofdirection vereinigt; dem Kärntnerthortheater fiel das deutsche Schauspiel zu, in der Burg wechselte französisches Schauspiel mit italienischer Oper. Als das Kärntnerthortheater abbrannte, kam auch das deutsche Schauspiel als Gast in die Burg, doch wanderte es in das neuerbaute Haus wieder zurück. Als ein Zeichen dafür, wie zähe die alten Theatergewohnheiten sich erhielten, ist hervorzuheben, daß das Extemporiren, obgleich das erste regelmäßige Stück schon 1747 aufgeführt worden war, erst 1769 in den Hoftheatern ein- für allemal verboten wurde. Verschiedene Versuche, das Burgtheater zu heben, es mit den Forderungen der erwachenden deutschen Literatur, die vernehmlich an die Pforte klopfte, in Einklang zu bringen, scheiterten an ökonomischen Rücksichten; doch war es immerhin ein Zeichen der Zeit, daß die französischen Schauspieler, die übrigens Treffliches geleistet hatten und unauslöschliche Spuren im Burgtheater zurückließen, verabschiedet wurden, 1772.

Diese dramaturgischen Vorspiele haben nur geringe Bedeutung für die Geschichte des Burgtheaters. Das Burgtheater in dem Sinne, wie wir es heute kennen, hat erst im Jahre 1776 seinen Anfang genommen. Kaiser Josef, der „große Wollende“, wie Herder, des Mannes großherzige Anläufe und endliches Scheitern in zwei Worte bannend, ihn genannt hat, ist der eigentliche Gründer des Burgtheaters. Von dem frisch aufquellenden Geiste der deutschen Nationalliteratur lebhaft berührt, durchdrungen von dem Nutzen des Schauspiels für die Volksbildung, beschloß er, der dramatischen Kunst eine ehrenvolle, freie Stätte zu bereiten. Er wies die Pächter, die Vertreter der alten Ansichten, die Ängstlichen und Besorgten mit den entscheidenden Worten zurück: das deutsche Schauspiel solle fortan unter der Verwaltung des Hofes stehen. Das Burgtheater, eine Bühne für das deutsche Schauspiel, ist künftighin Nationaltheater und die Schauspieler treten als k. k. National- und Hofschauspieler in den Dienst des Kaisers. Der erste Obersthofmeister überbrachte den versammelten Schauspielern den kaiserlichen Befehl: „Daß, nachdem Seine Majestät das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater zu erklären geruht haben, von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgerathene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollen, und daß die Schauspieler bei der Wahl neuer Stücke nicht auf die Menge, sondern auf die Güte derselben Bedacht zu nehmen haben.“ Wurde der eigentliche geschäftliche Theil der Theaterleitung ganz vom Hofe aus besorgt, so wurde die künstlerische Leitung des Instituts, allerdings mit stetem Vorbehalte der Genehmigung der obersten Hofdirection, in die Hände der Schauspieler gelegt. Der Josefinitischen Verfassung des Burgtheaters liegen die Principien

des Selbstregiments zu Grunde. Wöchentlich treten die älteren männlichen und weiblichen Mitglieder des Theaters zusammen, bilden so die sogenannte Versammlung und entscheiden als solche über die Auswahl der Stücke und über die Rollenbesetzung. Die Versammlung



Heinrich Anschütz.

wählt aus ihrer Mitte Regisseure, Wöchner genannt, weil sie wöchentlich mit einander abwechseln, und diese besorgen die Kanzleigeschäfte und vermitteln den Verkehr mit der höheren Behörde. Ein menschlicher, ein freisinniger Zug geht durch diese Bühnenverfassung, allein sie ließ sich auf die Dauer nicht halten, weil sie mit den Leidenschaften der Menschen,

zumal mit den Leidenschaften der erregbarsten Menschen, der Schauspieler, nicht gerechnet hatte. Schon im dritten Jahre nach der Einführung dieser Bestimmungen hat Kaiser Josef dem Burgtheater ein Organisationsstatut gegeben, das, unter dem Namen des Josefinitischen Theatergesetzes bekannt, im Wesentlichen bis zum Anfange unseres Jahrhunderts in Kraft blieb. Die verwirrete und verwirrende Vielherrschaft wurde beschränkt und ein Ausschuss aus fünf, von sämtlichen Mitgliedern für ein Jahr gewählten Inspicienten eingesetzt. Für die Wahl der Stücke wurden dem Ausschusse die strengsten Regeln eingeschärft, die in ihrer moralisirenden, die Kunst einseitig als etwas Nützliches auffassenden Tendenz ganz den Geist der Aufklärungsperiode athmen. Auch dieser Ausschuss trug noch genug Elemente der Confusion in sich und mußte später einem Dramaturgen, einem Director weichen.

Wie ein Hauch des Frühlings ging es durch das Burgtheater, als Kaiser Josef ihm seine Sorgfalt zuwendete. Er hatte Sinn für das werdende, Hoffnungsvolle, auch als er neben dem Schauspieler das deutsche Singspiel pflegte, aus dem die deutsche Oper hervorgegangen. Ihn befeelte eine warme persönliche Theilnahme für seine Bühnenschöpfung, er freute sich jedes neuen Erfolges, lobte und ermunterte in freundlichem Gespräche die Schauspieler und sah es gerne, wenn sein Burgtheater auf fremde Gäste einen guten Eindruck hervorbrachte. Er sorgte für seine Schauspieler, er führte eine Art Tantieme für die Autoren ein. Im Gegensatz zu den beschränkten Ansichten mancher Wiener Schriftsteller suchte er mit dem „Auslande“ Fühlung zu erhalten, veranlaßte er Engagements bedeutender Schauspieler von draußen, dachte er an Anknüpfungen mit den hervorragendsten Vertretern der deutschen Literatur. Das Engagement des großen Schröder war, kann man sagen, sein eigenstes Werk, und als Schröder aus dem Burgtheater austrat, entließ ihn der Kaiser mit den Worten: „Sie sind Hamburg zweimal satt geworden, ich sage Ihnen vorher, Sie werden es auch zum dritten Male aufgeben, und dann wenden Sie sich an Niemand als an mich.“ Kaiser Josefs Segen hat im Burgtheater fortgewirkt. Seit er ihm seine Theilnahme zugewendet, ist der Eintritt in das Burgtheater an keine andere Bedingung geknüpft, als an die der Tüchtigkeit.

Die vier Jahre, in denen Schröder in Wien spielte (von 1781 an), bezeichnen den Höhepunkt des Burgtheaters im vorigen Jahrhundert. Zwar hatten schon vor Schröder die neueren Strömungen der deutschen Kunst nach Wien herübergewirkt. Versprengte Reste der Neuber'schen Truppe kamen dem regelmäßigen Schauspieler zu Hilfe; Schauspieler wie Josef Lange, Müller, Brockmann, Schauspielerinnen wie Manny Jaquet, Christine Friederike Weidner geborene Lorenz, Johanna Sacco wirkten an der Burg — Künstler, die zum Theile unter ähnlichen Einflüssen gestanden wie Schröder, für die er zum Theile ein Vorbild gewesen. Nun kam er aber selbst. In diesem einzigen Manne ist die ganze deutsche Schauspielkunst seiner Zeit versammelt. Er hat von unten auf

gedient, um das Höchste zu erreichen, was seiner Natur und Epoche erreichbar war. Mitwirkend und mithelfend hat er Alles erlebt, was das deutsche Theater des vorigen Jahrhunderts bewegt hat. Der Hanswurst war noch sein Zeitgenosse, er hat den Harlekin gespielt, er war, wenn er wollte, ein Muster im Stegreiffspiele. Er hat Alles gekonnt, was die Bühne von einem Manne irgend verlangen kann: er war Tänzer, Mimiker, Sänger, Schauspieler, und als Schauspieler hat er die ganze Laufbahn vom Hanswurst bis zum König Lear durchgemessen. Schröder hat die Natürlichkeitsrichtung der Hamburger Schule



Karl Fichtner.

in Sprache und Spiel zur Vollendung gebracht. „Ich habe ihn nie über, noch unter dem Leben auf der Bühne gesehen“, sagt von ihm sein Biograph Meyer. Sein Spiel und seine Persönlichkeit, der Künstler und der tüchtige bürgerliche Charakter, der ganze große Schröder hat im Burgtheater Epoche gemacht und dem Institute die Richtung gewiesen, die es bis zum heutigen Tage nicht verlassen. Wenn auch Sophie Schröder, das tragische Genie des Burgtheaters, wenn auch Ludwig Devrient und Eclair, die dem Burgtheater wenigstens durch Gastspiele angehörten, über die Kunst Schröders hinausgeschritten sind, indem sie die Aufgaben, die von der neueren Dichtung gestellt wurden, congenialer lösten und die überkommenen Rollen mit Hilfe neuer poetischer Anschauungen vertieften, ihnen

dort rednerischen Glanz, hier Fülle der Charakteristik verliehen, so ruhte ihre Kunst doch auf dem Fundamente, das Schröder ein- für allemal gelegt hatte. Die bedeutenden Schauspieler, die wir im Burgtheater noch erlebt haben, sie pflanzten doch alle die Bewegung fort, die von Hamburg und Schröder ausgegangen. Anschütz war ein großer Sprecher, dem in ruhiger Auseinandersetzung des Sinnes, an Pomp und Pathos der Rede kein Anderer gleichkam; aber im bürgerlichen Trauerspiele bis hinauf zum König Lear ging er mit aller Schärfe in die realen Bedingungen des tragischen Charakters ein und war reich an bezeichnenden Details, ohne einen Augenblick den Gesamtcharakter der Rolle aus den Augen zu verlieren. Sein Musicus Miller, sein Erbförster, sein König Lear waren die tragischen Lieblinge des Burgtheaters. La Roche, steif und aufgebauscht im Trauerspiele, ein unverkennbarer Weimaraner, war in genreartigen Darstellungen, die ebenso tief ins Gemüthliche, als ins Komische gehen konnten, von sprudelnder Originalität und Erfindungskraft; eine vornehme Künstlernatur hielt Alles harmonisch zusammen. Im Charakteristischen war seine äußerste Grenze der Mephisto. Ludwig Löwe, vielleicht der glänzendste jugendliche Held, den das deutsche Theater je gesehen, fand sich später in bürgerliche und tragische Väterrollen mit der ganzen Elasticität und brausenden Gewalt seiner Natur hinein. Er hat noch in spätem Alter neue Rollen geschaffen. Fichtner übernahm von dem älteren Korn man möchte sagen das Fach männlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit. Es lag eine Grazie der Natur in Fichtner, die ihr mildes Licht bis in die Tragödie hineintrug, aber im Conversationsstücke, im Lustspiele ihren erquicklichsten Glanz verbreitete. Seine künstlerische Schwester in der Grazie war Luise Neumann, die Tochter der Frau Amalie Haizinger; in ihrem gedämpften, leisen Spiele prägte sich eine vornehme Gesinnung aus. Und die Mutter selbst, Amalie Haizinger, war bis in ihr hohes Alter die Laune des Burgtheaters, sein gesundes Gelächter. Mit der Autorität, welche Geist und Charakter verleihen, bewegte sich Julie Rettich unter diesen Künstlern. Josef Wagner war der Repräsentant der Romantik und des poetischen Schwunges. Alle die hervorragenden Schauspieler, die wir genannt, werden mehr oder minder durch die Schlagworte Natur und Naturell bezeichnet. Die künstlicheren Manieren der Mannheimer Schule, die classischen Attitüden der Schule von Weimar haben in Wien nie recht Fuß fassen können; Schröder und nicht zu vergessen die Franzosen, die im Burgtheater ihren Parfüm zurückgelassen, haben die Kunst dieser Bühne wesentlich beeinflusst.

Die bedeutenden Directoren, die das Burgtheater gehabt, waren die Hüter dieser Kunst und die Vermittler zwischen der Bühne und der Literatur. Sie waren eifersüchtig auf den deutschen Charakter des Institutes und wahrten diesen Charakter, in welchem ja ein universaler Zug lebt, auch dadurch, daß sie gute und brauchbare Werke aus den fremden Literaturen, sowohl der alten als der neuen, in den Bereich des Burgtheaters

zogen. Auf einem guten Repertoire, meint Schreyvogel, beruhe doch am Ende die Erhaltung jeder Bühne. Mit der Klugheit praktischer Naturen, die zugleich ein edleres Ziel verfolgen, ging Schreyvogel scheinbar und schonend auf die gegebenen Verhältnisse ein, um, leise an ihnen rückend und sie unmerklich nach seiner Absicht wendend, etwas Anderes und Besseres



Karl La Roche.

aus ihnen zu machen. Vielfach im Gegensatze zu den Schauspielern, deren überwiegenden Einfluß auf Wahl und Besetzung der Stücke er als ein Unheil beklagt, überdies im beständigen Kampfe mit einer Censur, die keine Vernunft annehmen wollte, hat er das alte Repertoire durch verständige Bearbeitungen und durch Originalstücke wesentlich erweitert. Goethe und Schiller, deren Schauspiele zum Theile verpönt waren, den Spaniern, Engländern und

Franzosen hat er in Wien freieren Raum geschaffen. Einheimische Kräfte wußte er zu schätzen, zu wahren und zu leiten als ein Mann von fein geschultem Urtheile, dem selbst poetische Gestaltungskraft in bescheidenem Maße zur Verfügung stand. Grillparzer ist durch ihn seines dramatischen Talents sicher geworden. Das Burgtheater wurde des Glücks theilhaftig, einen Dichter zu haben, der ungeachtet des innigen Zusammenhanges mit der classischen Dichtung der Deutschen aus diesem Theater selbst und aus dem Grund und Boden, worauf es steht, hervorgewachsen ist. Grillparzer war durch und durch ein Österreicher in dem Sinne, wie sich Österreich in seiner Reichshauptstadt spiegelte. In diesem Geiste ergriff und führte er nationale Stoffe aus: nichts ist in diesen Stücken, was nicht ein wohlgesinnter Wiener mitempfinden und billigen könnte. Auch in den Stoffen, die er dem Alterthume entnimmt, verräth sich der Altösterreicher, der Wiener, zumal in der Weichheit und Schmiegsamkeit der Empfindung und in der Scheu vor einer harten Lösung heraufbeschworner Conflict, die man als tragische Wehleidigkeit bezeichnen könnte. Medea erscheint in diesem Lichte: zumeist die Umstände tragen die Verantwortlichkeit für sie, sie ist keine souveräne Persönlichkeit. Grillparzer ist ein Wiener Classifier. Später gesellte sich in Bauernfeld dem Tragiker ein Lustspiieldichter, der gleichfalls dem Burgtheater und dem Wiener Boden entwachsen ist. Bedeutende Schauspieler werden productiv, indem sie Dichter zu Hervorbringungen anregen. Es läßt sich nicht berechnen, was Bauernfeld einem schauspielerischen Weltmanne wie Fichtner und einer schauspielerischen Weltbame wie die Neumann verdankt. Auch Bauernfeld ist ein echter Österreicher, und doppelt echt, weil er auf Österreich nicht gut zu sprechen ist; das Burgtheater besitzt dafür ein feines Gefühl und hat daher Bauernfelds satirische Anwandlungen nie übelgenommen. Leichtes, munteres, geistreiches Gespräch zeichnet seine Lustspiele aus; man merkt die große Stadt, die hinter ihm steht, und die gesellschaftlichen Kreise, in denen er verkehrt. Gute Theater schaffen sich von jeher ihre Dichter, und diese wirken auf das Theater wieder zurück. Auf solcher Wechselwirkung beruht das eigentliche Leben der dramatischen Kunst.

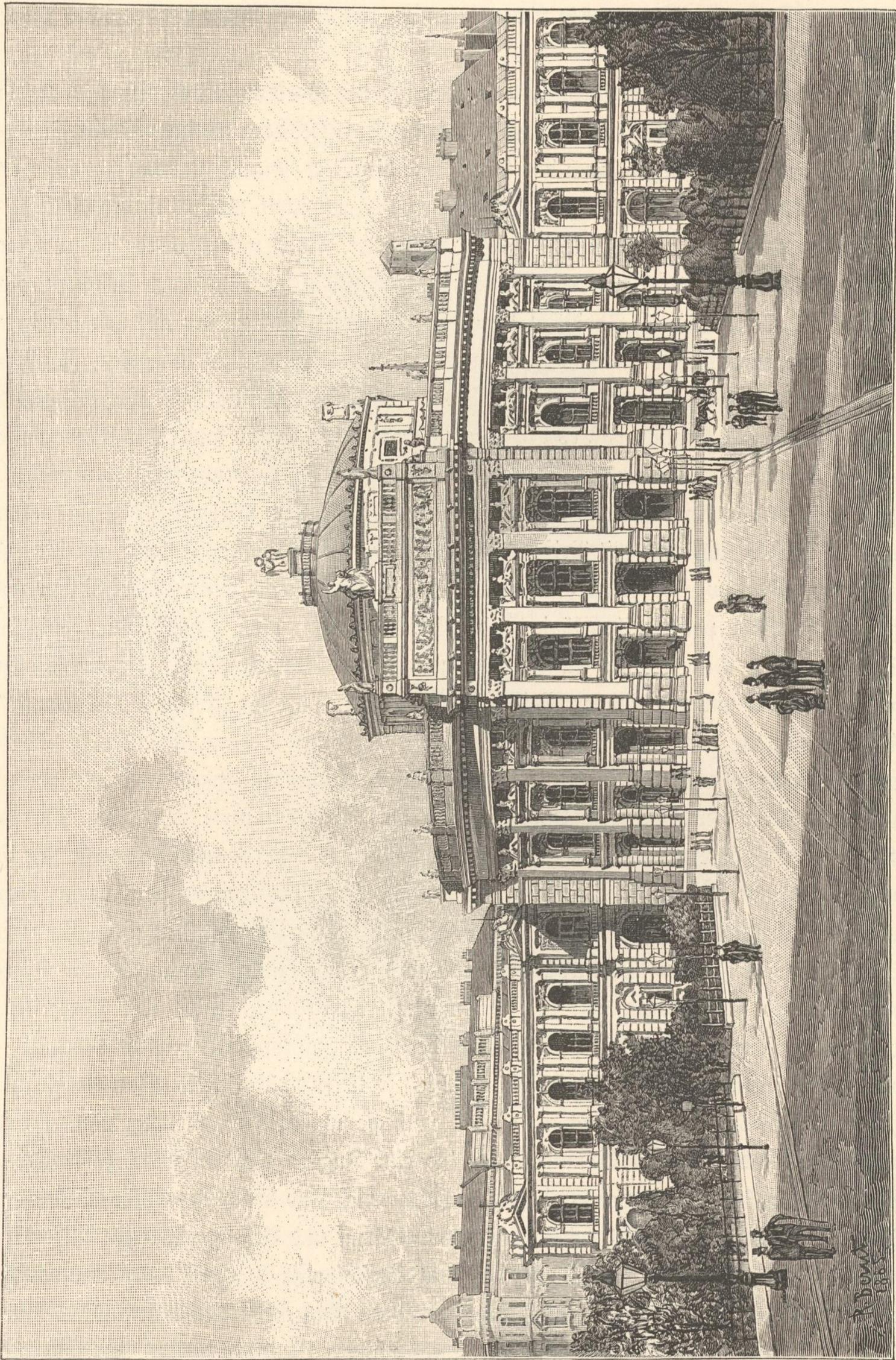
Die Bestrebungen Schreyvogels sind nach einer Unterbrechung von Jahrzehnten durch Heinrich Laube wieder aufgenommen worden. Laube fand freiere Verhältnisse vor und er benützte sie sofort zur Erweiterung des Repertoires, welchem endlich nur noch selbstverständliche Rücksichten Schranken setzten. Nach Laubes Absicht sollte das jährliche Repertoire ein übersichtliches Bild von Allem geben, was die dramatische Literatur der Deutschen seit Lessing an lebensfähigen Werken hervorgebracht; die fremde Literatur war natürlich nicht ausgeschlossen, die moderne französische sogar bevorzugt. Laube lebte und webte im Burgtheater. Er war eine Arbeitskraft ersten Ranges, voll Begeisterung für seine Aufgabe. Ein vortrefflicher Vorleser, selbst ein schauspielerisches Talent, dem nur die glücklichen sinnlichen Mittel fehlten, arbeitete er rastlos mit seinen Schauspielern. Die Schröder'sche



Amalie Haizinger.

Erbchaft, das natürliche Sprechen, hat unter ihm die liebevollste Pflege erfahren. Bei seiner Rastlosigkeit, seiner Jagd nach dem Neuen und Neuesten konnte es an mißglückten Versuchen nicht fehlen; Personal und Repertoire sahen sich oft von einem fieberhaften Wechsel ergriffen, ältere Mitglieder fühlten sich zurückgesetzt, Laubes Geschöpfe, und nicht immer die besten, traten in den Vordergrund. Doch hat Laube bei seinem sanguinischen Temperamente, das von jeder Neuerung das Außerordentliche erwartete, auch die Kunst besessen, das als unzulänglich Erkannte oder von außen Zurückgewiesene mehr oder weniger rasch fallen zu lassen. So stellte sich aus Wagnissen und Zugeständnissen immer wieder ein erträglicher Mittelzustand her, und schließlich hat Laube doch Bleibendes geschaffen, indem er tüchtige Kräfte herbeischaffte und dem Repertoire nachwirkende Impulse gab. Als Laube, da man ihm seine Befugnisse beschränken wollte, seinen alten geliebten Wirkungskreis freiwillig, doch mit schwerem Herzen verließ, wollte er dem Burgtheater ein Trutztheater gegenüberstellen; allein seiner Rechnung lag ein grober Fehler zu Grunde, denn dem Burgtheater trozen ließ sich nur durch die eigenen Kräfte des Burgtheaters, die freilich nicht verfügbar waren. So ist das Wiener Stadttheater, an welches Laube eine unsägliche Arbeit wendete, noch mehr durch die innere Unmöglichkeit, als durch die Ungunst der Verhältnisse zu Grunde gegangen. Der unfruchtbaren Periode, die auf Laube folgte, hat Freiherr von Münch-Bellinghausen — einst als Friedrich Salm nicht ohne hervorragende dichterische Bedeutung für das Burgtheater — seinen Namen geliehen. Er berief einen ehemaligen Schauspieler, der die Mannheimer Bühne geleitet hatte, zur Direction des Burgtheaters. Der Gedanke, einen Schauspieler über die Schauspieler zu setzen, erwies sich sofort als unpraktisch. In einer besseren Stunde des Intendanten Baron Münch wurde Franz von Dingelstedt zum Director herangezogen, so daß wieder ein literarischer Name an der Spitze des Institutes stand. Dingelstedt war kein Freund der Schauspieler, für ihre Bestrebungen, für ihren Ehrgeiz, künstlerisch vorwärts zu kommen, hat er keine Theilnahme gehabt. Er nahm die Schauspieler, wie sie waren, ohne sie ändern zu wollen. Seiner innersten Meinung nach war es nicht der Mühe werth, sich näher mit ihnen zu befassen. In ihm lebte ein tiefer Zug nach Repräsentation, in seinen Unternehmungen wollte er zugleich persönlich glänzen. In diesem Sinne hat er Goethes „Göz von Berlichingen“, hat er die Historien Shakespeares gegeben und indem sie ihm Ehre einbrachten, unwillkürlich auch das Darstellungsvermögen der Schauspieler von Grund aus aufgerüttelt. Ein bequemer Lebemann, mit der Eitelkeit dieser Welt mehr als billig beschäftigt, hat er in das Getriebe des Theaters nur selten eingegriffen, dann aber entschieden den Herrn gezeigt.

Mit ihm — einer glänzenden, aber in ihren Wirkungen wenig nachhaltigen Erscheinung — nehmen wir Abschied vom Burgtheater, da der Zweck dieser Darstellung die Gegenwart ausschließt. Noch lebt der Geist des Burgtheaters, und hoffentlich wird



Das neue Burgtheater am Franzensring in Wien.

A. B. B. & Co.
1868

er sich von seiner alten historischen Stätte hinüberretten in die festlichen Räume des neuen Theatergebäudes.

Mit und neben dem Burgtheater haben sich die Vorstadtbühnen Wiens vielseitig ausgebildet. Das Theater an der Wien und die Josefstädter Bühne pflegten sämtliche dramatische Gattungen, auch das Ballet und die Oper. Eigenthümlicher hat sich das Leopoldstädter Theater, das spätere Carltheater entwickelt. Es hat die Erbschaft des Hanswurst angetreten. Theaterchriftsteller wie Fernet, Meisl und Bäuerle, Schauspieler wie La Roche und Ignaz Schuster haben es emporgebracht. In verschiedenen Gestalten, als Kasperl, Staberl, Lipperl, Thaddädl lebte der alte Hanswurst wieder auf und bereitete den Wienern unendlichen Spaß. Kasperliaden, mythologische Stücke, Parodien, Zauberpossen, Alles wechselte mit einander ab, Alles war echt volksthümlich, echt Wienerisch und doch wieder so echt komisch, daß es den Weg nach ganz Deutschland fand. Der Zauberposse hat sich darauf ein bedeutender Dichter bemächtigt, der ihr dauernde Gestalt verliehen. Sene ganze lustige Herrlichkeit ist verschwunden, nur Ferdinand Raimunds Stücke leben fort und werden stets noch mit Beifall gegeben. Die gleichmäßigste Wirkung als Ganzes macht der „Verschwender“, wie er denn auch das ausgetragenste, reifste Werk Raimunds ist; am stärksten packt „Alpenkönig und Menschenfeind“, ohne Zweifel die genialste Schöpfung des Dichters, die in der Scene, wo dem Kappelkopf sein eigenes Wesen entgegentritt, in unvergleichlicher Weise gipfelt; dagegen fällt der „Bauer als Millionär“ einigermaßen ab, doch wird er gerettet durch die herrlichen Scenen, in denen der übermüthige Bauer Fortunatus Wurzel mit der Abschied nehmenden Jugend und dem heranahenden Alter verkehrt. Die Jugend, einst eine vielbewunderte Rolle der Therese Arones, hüpfst herein, ein Mädchen in Männertracht und dadurch doppelt reizend. Wie ist das schmerzlichste Ereigniß des Lebens, der Abschied des Menschen von der Jugend, oder vielmehr, da Niemand nachgeben will, der Abschied der Jugend von dem Menschen, mit übermüthigerem Humor dargestellt worden, und doch mit einem Humor, der die Härte des Moments wohl fühlen läßt und ihn nur mit Rosen übertäuscht. Die Verszeilen: „Brüderlein fein, Brüderlein fein“ — diese Wiederholung, wie musikalisch einschmeichelnd! — werden mit ihrem, in seiner Selbstverständlichkeit so tiefen und erschütternden Vergleiche: „Scheint die Sonne noch so schön, einmal muß sie untergeh'n“, so lange dauern und wiederholt werden, als es Menschen gibt, die eine Jugend und ein Glück zu verlieren haben. Einmal ausgesprochen, sind solche Worte ewig. Und diese allegorische Gestalt der Jugend, ist sie nicht ein blühendes Wesen voll Wärme und Athem, eine echte Wienerin, der wir schon einmal im Prater oder auf dem Stefansplatz begegnet sind? Sie rauscht vorüber und ein Duft wie von Rosen bezeichnet ihren Weg. Und nun läßt sich das Alter melden. Es ist, wie der Diener mit einer local-witzigen Wendung meldet, aus Eisgrub.

Nun wieder die Theaterweisung, die selbst ein Stück Poesie ist: „Die Fensterflügel werden vom Winde aufgerissen und zerbrechen klirrend, daß die Scheiben herumfliegen. Das Alter fliegt zum Fenster herein auf einem Wolken-Leiterwagen. Zwei alte Schimmel vor, Bauernpferde. Der Wagen ist mit gelbem Gesträuch ausgefüllt. Das Alter sitzt in einem



Ferdinand Raimund als Aschenmann (Wurzel) im „Bauer als Millionär“.

alten Hausrocke, der bis an die Knie geht, darin, den Kopf mit einer Pelzschlafhaube bedeckt, die Füße in Polstern, auf dem Schoße einen schlafenden Mops und auf der Achsel eine Cule. Ein kleiner uralter Kutscher ist auf dem Bock. Der Wagen ist etwas beschneit...“ Die Ankunft des Alters ist stimmungsvoll vorbereitet: Wurzel sieht vom Fenster aus, wie es schneit, wie alles weiß ist und alle Blätter gelb werden. Ihn fröstelt, er läßt einheizen. Kamillenthee will er nun haben statt des vorher bestellten Champagners. Da kommt das

Alter, seine „mühselige Aufwartung“ zu machen. Wurzel sträubt sich, er will nichts wissen von dem hereingeschneiten Gaste. Da berührt der alte Herr aus Eisgrub den Kopf des Ungeberdigen, „und Wurzel bekommt ganz weißes Haar“. „So“, sagt das Alter, „jetzt ist aus dem Bräundl ein Schimmel worden. So! Gotto, mein Schimmel! Nu, nichts



Therese Kroneß als Jugend im „Bauer als Millionär“.

hotto?“ Unwillkürlich fällt es dem alten Knaben gegenüber in die Kindersprache, die hier so natürlich und zugleich so sarkastisch klingt. Und wieder: „So! jetzt ba (adieu), alter Papa, und befolgen Sie meinen Rath“, nämlich mäßig zu leben. Das Alter wäre aber kein guter Österreicher, wenn es nicht zuletzt noch einen schlechten Witz machte. „Kein' Thee müssen S' nicht trinken“, sagt das Alter zum altgewordenen Wurzel, „den haben S' so schon“. Er steigt in den Wagen.

Durch den „Bauer als Millionär“ geht dieselbe Anschauung wie durch den „Verschwender“, nur knüpft der Dichter seine Sache an zwei verschiedenen Enden an. Flottwell und Wurzel haben dasselbe Schicksal: sie suchen

und finden das Glück. Der Eine wird durch die Prüfungen der Armuth, der Andere durch die Prüfungen des Reichthums geführt. Weder Armuth noch Reichthum machen glücklich, aber es gibt eine glückliche Armuth, wie es einen glücklichen Reichthum gibt. Glücksgüter haben einen relativen Werth; was das Glück ausmacht, ist das reine, zufriedene Herz. In dieser Anschauung begegnen sich Raimund und Grillparzer — der größte Komiker und der größte Tragiker Wiens. Diese Anschauung wurzelt im Wiener Boden und war auch

in einer Zeit, wo das goldene Bließ den Sinn der Menschen noch nicht verwirrt hatte, die allgemein verbreitete Volksanschauung. Wien hat das Glück, in Raimund einen Volksclassiker zu besitzen, der die besten Seiten des Wienerthums verherrlicht hat. Er hat die Gestalt des Valentin geschaffen, in welchem die Schönheit des Wiener Gemüthes, seine Milde und sein Mitleid verkörpert ist. Auch die Schärfe, die der Wiener Gemüthlichkeit nicht fremd ist und sich zunächst als Witz äußert, vertritt er in liebenswürdiger Weise. Alles, was gut österreichisch und gut wienerisch ist, scheint mit sich selbst und der Welt ein wenig unzufrieden zu sein. Die echten Wiener Dichter, Raimund, in viel höherem Grade Grillparzer und Bauernfeld sind unzufrieden mit ihrer Zeit und Heimat, sind voll scharfer Worte und Bemerkungen, und doch ihrer Heimat mit Leib und Seele angehörig, nicht ohne sie zu leben fähig, obgleich scharfzüchtigend, was sie zärtlich lieben. Auch Valentin hat einen Zug von dieser



Fanny Elzler, eine Cachucha tanzend.

Schärfe. Als armer Tischler, der sich und die Seinen mühselig fortbringt, weist er, wie Raimunds Dichtung überhaupt, auf die Vorstadt hin. Er ist derb und innig, in Worten so rein, daß er, nach seinem kleinsten Knaben befragt, als Äußerstes seiner Frivolität nur die verschämten Worte hervorbringt: „Das jüngste Kind meiner Laune.“ Man sollte nicht denken, daß diese reinliche, verschämte Seele mittelbar vom Hanswurst abstammt. Valentin beginnt als Bedienter und endigt als Handwerker. Er zieht den Hanswurst aus und den

Bürger an. In Raimunds Phantasie hat sich diese bedeutame Umwandlung vollzogen. Es war eine Blütezeit des Volksstückes und der volkstümlichen dramatischen Darstellung, als Raimund in seinen eigenen Schöpfungen auftrat, ein grübelnder, gemüthvoller und witziger Mensch, und neben ihm Therese Krones spielte, jene Zauberin der Vorstadtbühne, die, ähnlich wie Fanny Elßler auf anderem Gebiete, eine Repräsentantin der Wiener Anmuth war.

Johann Nestroy schloß sich an Raimund an, doch war er schon im „Lumpazivagabundus“ mit seinem derben Realismus und scharfen Humor ein ganz anderer als sein Vorgänger. Es war ein rücksichtsloser Spott- und Zersetzungsgeist in diesem Manne, der sich stark genug in dem Schriftsteller, aber noch stärker in dem Darsteller aussprach. Johann Nestroy und Wenzel Scholz schienen sich in die Erbschaft des Hanswurst getheilt zu haben: alle Schärfe und Beweglichkeit fiel Nestroy zu, alles Breite und Behagliche kam auf Scholz. Nestroy mußte sich seinen Erfolg stets erringen, Scholz, der unverbrüchlich das Werthercostüm trug (blauen Frack und gelbe Beinkleider), hatte schon gewonnen, wenn er nur erschien. Der lange magere Nestroy und der kurze dicke Scholz waren ein unvergleichliches Komikerpaar. Scholz war ein Vertreter der zuständigen, der duldbenden, Nestroy ein Repräsentant der thätigen und angreifenden Komik. Gegen Scholz, den göttlichen Philister, stand Sansquartier-Nestroy, der Alles, das wirkliche Leben und das ideale Leben der Dichtung unbarmherzig zerfaserte. Seine Stücke holte sich Nestroy aus Paris. Er nahm das französische Gerüst herüber und behängte es, indem er die Fabel localisirte, mit seinen Späßen und Witz. Wie der griechische Comödiendichter in der Parabase, trat er zeitweise aus dem Zusammenhang des Stückes persönlich hervor, um mit einer schwindelnden Redefertigkeit, die an die alten Improvisatoren erinnern konnte, sich an das Publicum zu wenden, das er schließlich mit einer Reihe durch einen schlagenden Refrain zusammengehaltener Couplets bewirthete. Mit ungewöhnlichem Talent pflegte Nestroy die alte Wiener Gattung der Parodie, die Alles in ihren Bereich zog, was auf den ernstesten Bühnen Wiens Aufsehen erregte. Meisterhaft parodirte er beispielsweise Hebbels „Judith“. In dieser Parodie steht Nestroy zwar nicht der Kunst und dem Schönheits Sinn, aber dem sicheren Treff nach auf gleicher Höhe mit den genialsten Comödiendichtern. Aristophanes hat den Euripides nicht bitterer gezüchtigt, Molière die Precieuses nicht schärfer durchgehehelt, als Nestroy der Hebbelschen Gestalt des Holofernes zugesetzt. Er hat diesen Kraft-Hanswurst, diese mit philosophischer Kleie gefüllte Lederpuppe ins Herz getroffen. Fast jedes Wort, welches Nestroys Holofernes spricht, ist vernichtend für den Holofernes Hebbels: „Ich bin der Glanzpunkt der Natur“, ruft Holofernes bei Nestroy aus, „noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter den Feldherren. Ich möchte mich einmal mit mir selbst zusammenhezen, nur um zu sehen, wer stärker ist: ich oder

ich.“ Da dem Holofernes die Nachricht zukommt, daß Nebukadnezar als Gott verehrt sein wolle, wirft er das Wort hin: „Da kann man sehen, wie läbig (übermüthig) die Könige werden, wenn sie Holofernisse haben, die ihnen die Welt erobern. . . Sirt es, sirt es, jetzt ist der Nebukadnezar ein Gott. Und wer hat ihn dazu gemacht? Mein Spadi



Wenzel Scholz als Gulenspiegel in „Till Gulenspiegel“.

durch die Bastoni, die er dem Feinde austheilt.“ (Aufs Schwert schlagend:) „Hier ist die Götterfabrik! Was in der neuen Zeit durch Bajonnette geht, das richten wir, die grauen Vorzeitler, durch das Schwert.“ Von sich selbst trunken, ruft Holofernes einmal aus: „Ich bin ein großartiger Kerl!“ Als er in den Kampf gegen die Hebräer zieht, befiehlt er: „Sattelt mir das bucklichste meiner Kameele. Auf nach — nach — wie heißt das Nest?“ — „Bethulien!“ — „Also auf nach Betteltuttlien!“ In dem Augenblicke, da Judith sich bei

ihm anmelden läßt, befiehlt er, die Leichname in seinem Zelt, die er in seinem unberechenbaren Zorn geliefert, zu beseitigen. „Laß aber erst das Zelt ordentlich zusammenräumen. Überall liegen Erstochene herum: nur keine Schlamperei!“ Durchaus ist hier echt komische Steigerung vorhanden und Holofernes wird aus seinem eigenen Geiste heraus vernichtet. Nestroys parodistische Kraft war in der That einzig. Für alles Richtige und Lächerliche besaß er ein scharfes Auge. Nicht nur Hebbel hatte diese Kraft an sich erfahren, sondern auch die Schicksalsdichter, sowie Friedrich Halm, Meyerbeer und Richard Wagner.

Freilich auch nach dem Höchsten hat Nestroy seine unfrome Hand ausgestreckt und das Keine war nicht sicher vor seinem Griff. Das ist oft einseitig ausgesprochen worden und hat das Urtheil über Nestroy getrübt. Man hört sagen, Nestroy habe den Wienern ihre Ideale zerstört. Dieses Urtheil ist zu hart, zu unbedingt. Nestroy ist nicht als ein Fremder nach Wien gekommen, hat den Wienern das Joch seines Geistes nicht gewaltsam aufgelegt, im Gegentheil, er ist aus dem Schoße Wiens aufgestiegen und hat sich nur vorhandener Richtungen bemächtigt, vorhandene Neigungen gesteigert. Als er heraufkam, gab es in Oesterreich kein großes öffentliches Interesse. Alles wurde von oben besorgt, der Staat war dem Oesterreicher eine verbotene Sache. Erwerb und Genuß, ein Drittes gab es nicht. Und wie leicht war der Erwerb, wie billig der Genuß! Mit einem Silberzwanziger konnte damals ein einzelner Mann einen Tag lang flott leben. Der Dunstkreis von Wien war erfüllt von dem Dufte gebackener Hühner, von der Blume des Gumpoldskirchener Gewächses, und dazwischen hörte man den bezaubernden Dreischlag der Walzer von Strauß und Lanner. Der Frühling hatte seine Blumen, der Sommer seine Ausflüge, der Winter seinen Tanz und das ganze Jahr seine schönen Frauen. Gegen die Übergriffe der Großen wehrte man sich durch einen schlechten Witz, der die angeborene Lachlust befriedigte. Und doch versteckten sich unter dieser glatten Oberfläche ernstere Regungen, die nur des befreienden Wortes harrten, um sich hervorzuwagen. Für eine solche Lage der Geister und Gemüther war Nestroy gerade der rechte Mann. Eine gute, rechtliche, innerlich weiche Natur — denn ihn, den Unbändigen, fesselte zuletzt eine kleine Frauenhand — ging ihm alle Ungerechtigkeit, alles Richtige, das sich aufbläht, alles Lächerliche, das imponiren will, zu Herzen. Die Form seines Zornes war der Witz, der Sarkasmus und manchmal jene schamlose Entrüstung: der Cynismus. Er stieg die ganze Leiter des Spottes auf und nieder und sein vernichtender Hohn konnte sich momentan bis zu Swift'scher Höhe steigern. Wie es eine halbstumme Zeit mit sich brachte, flüchtete Nestroy seine halbe Kraft in sein stummes Spiel. Was das Wort unausgesprochen ließ und lassen mußte, gab sein Spiel kund. Er hatte witzige Geberden, spöttische Mienen, ja das Spiel seiner Augen und Augenbrauen war dämonisch und konnte sich bis zum Teuflichen verzerren. Wenn er nun durch seinen Witz nicht selten wahrhaft befreiend wirkte, so hielt er doch nicht immer die

Grenzen des Wohlstandigen ein. Witz ist eine Macht, die sich schwer handhabt; der Witz strebt nach Souveränität und besitzt nicht selten Den, der ihn zu besitzen glaubt. Leicht opfert dann der Witzige Alles dem Späße und fällt der Gesinnungslosigkeit anheim. Von dieser Sucht, Alles zu bewigeln, ist auch Nestroy nicht freizusprechen. Die weit-



Johann Nestroy als Sansquartier in den „Zwölf Mädchen in Uniform“.

verbreitete Manier, sich mit der ernstesten Sache durch einen Witz abzufinden, hat er zwar nicht erfunden, aber durch sein Beispiel ermuntert. Daß sich Nestroy zu stark mit der Zote eingelassen, hängt gleichfalls mit der Zeit zusammen, die jedes freie Wort über große Gegenstände verpönte, wo sich dann der Witz immer des allezeit beliebten Themas der geschlechtlichen Beziehungen bemächtigt, die, falls nicht Leidenschaft oder sittlicher Ernst

sie adelt, so leicht ins Lächerliche fallen. Mestroy und seine Zeit haben einander gemacht und verstanden. In ihm erscheint noch einmal der Wiener Spaßgeist des vorigen Jahrhunderts, aber mit schärferen Organen ausgestattet und mit einer zugleich vereinfachten und wirksameren dramatischen Technik. Mestroy war der letzte große Hanswurst der Wiener.

Fragen wir nun, indem wir auf die durchwanderte Gegend zurückschauen, was Wien für das Schauspiel geleistet, so ist die Antwort erfreulich genug. Es hat die Hanswurstzeit gründlicher in sich verarbeitet als irgend eine deutsche Stadt und durch seine komischen Erfindungen die Bühnen Deutschlands von sich abhängig gemacht. Es hat in seinem Burgtheater eine musterhafte deutsche Bühne geschaffen, die in ihrer Darstellung canonisches Ansehen genießt. Es hat in Grillparzer einen tragischen Dichter, in Bauernfeld einen Lustspiieldichter hervorgebracht, deren Werke in ihrer Art classisch sind. Es hat in Raimunds Schauspielen das deutsche Volksstück idealisirt. Das Alles ist aus der Natur und dem Geiste Wiens hervorgegangen, und es ist daher dem Wiener nicht zu verargen, wenn er mit Vorliebe bei seinen Bühnenerinnerungen verweilt und mit einigem Selbstgefühl auf sein Theater blickt.

