

IX. CAPITEL.

Das Burgtheater.



Seit mehr als hundert Jahren ist das Burgtheater die Pflegestätte der Bildung und Gesittung für Oesterreich, und es gebührt ihm daher ein Ehrenposten in der Geschichte des deutschen Geisteslebens. Denn während ringsum noch die Geistesnacht wie ein Alp die Gemüther drückte, und während ringsum noch keine Presse, kein Parlament, kein Vereinsleben bestand, war diese Bühne längst schon jene erhabene Stätte, von der herab zuerst ein freies Wort ertönte, es war der erste, der einzige kunstgeweihte Ort, jener echtpoetische Winkel, wo gebildete Menschen zusammenkamen, um sich geistig zu erheben, jene Stätte, wo bereits unsere Ahnen sich an den Gebilden der Kunst ergötzten und begeisterten, daher uns dieselbe doppelt werthvoll und ehrwürdig ist.

Ich bin weit entfernt, hier eine Geschichte des Burgtheaters zu schreiben, da es weder das Materiale, noch der bescheidene Umfang des Werkes gestatten, aber ich will wenigstens in kurzen Umrissen zeigen, wie die Anfänge der dramatischen Kunst bei uns Wurzel schlugen, und wie sie sich seit dem XVI. Jahrhundert immer weiter ausbreiteten, um endlich unter mancherlei Umwegen und Fährlichkeiten und unter vielfachen Kämpfen emporzublühen zu jener glanzvollen Höhe einer ersten Musterbühne des deutschen Volkes.

Die ersten theatralischen Anfänge in Oesterreich dürften wohl in den Passionsspielen der Geistlichkeit zu suchen sein, welche bei dem religiösen Sinne unseres Volkes vielen Anklang fanden; übrigens wissen wir, dass schon Kaiser Max niederländische und italienische Komödianten nach dem Hofe berief, ¹⁾ und dass auch die Jesuiten in ihrem Collegium am Hofe durch ihre Zöglinge geistliche Komödien aufführen liessen, die gleichfalls vieles zum volksthümlichen Interesse des Dramas beigetragen haben mochten.

Diese Erscheinungen spornten zur Nachahmung an, und schon im Jahre 1555 finden wir häufige Schauspiele, in der Rathsstube in der Salvatorgasse von Studenten in lateinischer Sprache aufgeführt, die im Jahre 1562 ins bürgerliche Zeughaus verlegt wurden; diesen schlossen sich auch die Schulkomödien an der Universität und die weltlichen Schauspiele in der Bürgerschule bei den Schotten an, zu denen Schmelzel mehrere Stücke schrieb. ²⁾

¹⁾ Selbst die von Kaiser Maximilian II. am 8. Februar 1573 abgehaltene „Bauernhochzeit“ dürfte als Anfang der spätern Schäferspiele zu betrachten sein. Auch bei der Vermählungsfeier Ferdinands II. (1626) finden wir bereits eine Schaubühne mit Decorationen errichtet, und wurden fünf italienische Komödianten und ein Falsettsänger aus Italien verschrieben. Noch weitere Fortschritte in der dramatischen Kunst sind unter Ferdinand III. zu bemerken, indem sich zu der mimischen Kunst auch der Tanz, die Musik und die Poesie gesellten, wozu nicht wenig der Umstand beitrug, dass Kaiser Ferdinand III. selbst Musikstücke componirte, sowie sein Sohn Leopold, der bekanntlich dreissig Opern verfertigte, die er mit eigener Hand niederschrieb, und deren Originalpartituren im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt sind.

²⁾ Z. B. „Eine schöne und christliche Comödie von dem blindgeborenen Sohn,“ Johannis, Cap. 9, welche er dem Probeste Wolfgang zu Klosterneuburg widmete.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts kamen auch bereits wandernde Schauspieltruppen vom Auslande nach Wien, die überall ihre Buden aufschlugen. Während nun die bisherigen Schulkomödien nur geistliche Stoffe behandelten und obendrein nur in lateinischer Sprache vorgelesen wurden, gefielen natürlich die weltlichen Stücke der herumziehenden Komödianten weit besser, weil sie mehr ins praktische Leben eingriffen, daher von dem Volke besser verstanden werden konnten.

Da aber diese Truppen zu sehr überhand nahmen, auch bei ihren Vorstellungen viel Unordnung und Unflätigkeiten vorkamen, wurde gegen sie und alle ähnlichen **Landsfahrer, Singer, Reimsprecher** und **Schalksnarren**, wie es in den Verordnungen hiess, strenge Verbote erlassen; sie verschwanden wieder von den öffentlichen Plätzen und zogen sich in die Höfe grösserer Häuser zurück. Sie benützten jene grossen Privathallen (Ballhäuser), von denen das Bojer'sche in der Himmelpfortgasse das geräumigste war. Zu Anfang des XVII. Jahrhunderts aber wurde man wieder milder in der Ausübung dieser Verbote, und es kamen nun wieder Schauspielertruppen aus Deutschland nach Wien, die namentlich zur Marktzeit ihre Buden auf öffentlichen Plätzen, z. B. auf dem Neuen Markt, auf der Freieung und auf dem Judenplatz, aufschlugen.

Der beliebteste unter ihnen war Josef Stranitzky, der 1706 nach Wien kam und die beliebten Haupt- und Staatsactionen des extemporirten Schauspieles aufführte, in denen er die komische Rolle des **Hanswurst** spielte. Er hatte sich damit einen eigenthümlichen neuen Charakter geschaffen, der den Wienern sehr gefiel. Anstatt mit der bisher üblichen Narrenschele, erschien er als Salzburgerbauer mit grünem Hut und machte so einen kühnen Griff mitten in das österreichische Volksleben, nur die Pritsche entlehnte er von den Harlekins oder Polichinels der italienischen Buffos. Er geisselte die Sitten und Schwächen der Wiener und hatte vornehmlich in den ernstesten Haupt- und Staatsactionen den düstern und mitunter peinlichen Eindruck der Mord- und Gräuelszenen zu verwischen, die Intriguen und Anschläge der Höflinge und Minister zu entlarven und dabei seine Spässe zum Besten zu geben.

Freilich war diese Art wandernder Stegreifkomödianten mit ihren oft verkommenen Principalen, mit ihren improvisirten derben Spässen und nichtssagenden Possen nicht gerade angethan, die Cultur zu heben, den Volksgeschmack zu veredeln. Die Komödianten selbst genossen auch für ihre Person gar wenig Ansehen und fristeten oft unter den widrigsten Verhältnissen nur kümmerlich ihr ärmliches Dasein. Sie wurden daher vom Volke als Parias betrachtet, von der Gesellschaft förmlich gemieden, ja sie wurden sogar ausser dem Friedhofe begraben.

Nun aber brach ein neues polemisches Zeitalter an, die deutsche Literatur erwachte aus ihrem Winterschlaf, und die Muse der Bühne musste daher nach höhern Gestaltungen ausfinden, denen die Extemporanten nicht mehr gewachsen waren, und als ihnen Gottsched in Leipzig mit der Neuberin und Sonnenfels in Wien mit Maria Theresia entgegentrat, da war es mit einemale um den armen Hanswurst geschehen. Nur ungern liess sich der Volksgeschmack in die neuen Bahnen des regelrechten Schauspieles lenken. Die improvisirten Stücke, die derben Spässe des Hanswursts waren dem Volksgeiste viel näher gelegen, seinem Geschmacke viel sympathischer, als das ernste, wohlgesetzte Kunstschauspiel, und es brauchte gar lange Zeit, bis sich das Volk zu den Genüssen einer edlen Sprache, eines poetischen Geistes, zu den Schönheiten einer wohlgegliederten Handlung emporschwang. Erst als Maria Theresia mit dem Befehl vom Jahre 1770 die Stegreifspiele von Staatswegen aus Oesterreich verbannte und Kaiser Josef II. im Februar 1776 die Burgtheaterbühne zu einem Hof- und Nationaltheater und die deutschen Schauspieler zugleich zu einer kaiserlichen Gesellschaft erhob, da war mit einemale ein gewaltiger und für immer entscheidender, literar-historisch wichtiger Schritt gethan.

Wie es nun kam, dass die gute Sache doch obsiegte und der Hanswurst doch endlich zu Grabe getragen wurde, sollen folgende Zeilen in Kürze erklären.

Maria Theresia ertheilte unterm 11. März 1741 dem Josef Selliers, dem Pächter des Kärntnerthor-Theaters, die Erlaubnis, auf eigene Kosten das „Hofballhaus“ nächst der Burg und das dabei befindliche „kleine Stöckel“ in ein Theater umzuwandeln, und gab so den ersten Anstoss zum heutigen Burgtheater.

Das „Ballhaus“ war ein scheuerartiges, schmuckloses, niedriges Gebäude, in dessen weitläufigen Räumen das italienische *giuoco di ballo* gepflegt wurde. Es war, wie wir *sub Figur 96* sehen, mit der Hauptfront gegen den Michaelerplatz gekehrt und mit einem runden, thurmartigen Vorsprung versehen, dessen kupfergedecktes Dach mit einem Doppeladler geziert war.

Die Innenräume waren von Selliers nur nothdürftig zu einem Theater eingerichtet und im Jahre 1742 dem Publicum eröffnet, doch kennt man nicht den officiellen Eröffnungstag. Nur das „Wiener Diarium“ (Wiener Zeitung) vom Jahre 1742 meldet: „Daß Ihre Majestät am 5. Sebruario 1742 in Dero neuen Theatro an Dero königlicher Burg eine weltliche gesungene Opera mit anzuhören und sich mit sonderbarer Zufriedenheit zu delectiren geruhten,“ doch scheinen diese Räume nicht hinreichend gewesen

zu sein, denn schon im Jahre 1743 erfolgte eine Erweiterung dieses Theaters durch Niederreissung einer Scheidemauer auf der Seite der jetzigen Sommer-Reitschule und der alten ehemaligen Schatzkammer.

Nach Selliers wurde Baron Lo Presti Pächter, und unter seiner Leitung wurden die Theaterräume im Frühjahr 1748 abermals erweitert und am 14. Mai desselben Jahres mit der Gluck'schen Oper „Semiramis“ eröffnet, der eine Reihe glänzender *Opere serie* und *buffe*, sowie auch reichausgestattete Ballette unter dem Tanzmeister Hilverding folgten. Leider hatte Baron Lo Presti mit einem grossen Deficit zu kämpfen, so dass Maria Theresia den Pachtvertrag als erloschen erklärte und das Ballhaustheater in die eigene Regie übernahm.

Noch immer hatte dieses Hoftheater nicht seine heutige äussere Gestalt. Diese erhielt es erst im Jahre 1756, wobei die Bühne um etwa sechs Klafter gegen den Michaelerplatz hinausgerückt und mit der noch heute bestehenden schönen



Fig. 96. Das Giuoco di ballo-Haus.

Façade versehen wurde, wie sie uns in *Figur 97* entgegentritt. Das Haus erhielt vom Michaelerplatz aus ein Stockwerk mit schönen hohen Bogenfenstern, ein mit einem Adler gekröntes schöngeziertes Dach und einen grossen Balcon, und die inneren Räume erhielten die Gestalt, welche sie noch heute besitzen.

Im Jahre 1752 vereinigte die Kaiserin beide Hoftheater unter einer „Hof-Direction“ unter Leitung der Grafen Franz Eszterházy und Jakob Durazzo, und das Burgtheater erhielt jetzt eine französische Theatergesellschaft, daher man das Kärntnerthor-Theater das deutsche und das Burgtheater das französische nannte.¹⁾

Die französische Komödie kostete sehr viel Geld, und obgleich Maria Theresia im Jahre 1754 einen Zuschuss von 16.000 fl. bewilligte, sah sich Graf Durazzo dennoch genöthigt im Juni 1759 sich ausgiebigere Hilfe zu erbitten.

¹⁾ Die Franzosen eröffneten am 14. Mai 1752 ihre Vorstellungen mit „Essex“ von Corneille; es war eine tüchtige Schauspielgesellschaft mit reichem Repertoire, die unter der Glanzepoche der französischen Komödie unter Ludwig XVI. geschaffen wurde. Ich erinnere nur unter den Mitgliedern an die glänzenden Namen eines Ehepaars Bienfait und Ribou und an die später dazugekommenen Rousselois, Clavareau und Soulé. Auch ein treffliches Ballet unter dem Balletmeister Angiolini hatten sie mitgebracht. Doch befahl Maria Theresia „an Freitagen und gebotenen Fasttagen nicht zu spielen“.

Nach längerer Ueberlegung bewilligte die Kaiserin einen jährlichen Aufwand von 150.000 fl., aber nicht mehr, indem sie ausdrücklich gebot, dass bei Anschaffungen von Decorationen mit der äussersten Sparsamkeit zu Werke gegangen, und bei allen Neuanschaffungen, die 200 fl. überstiegen, ihr vorerst ein Kostenüberschlag vorgelegt werden müsse. Sie setzte die eigenhändigen Worte hinzu: „Denn es ist gar keine Schande, wenn die Leute sehen, dass auch da gespart wird, was nöthig ist.“

Nach dem Tode ihres Gemahls (1765) entfernte Maria Theresia die französische Theatertruppe und wollte das Theater auf zwei Jahre schliessen. Doch der Adel drang nach längerer Hoftrauer auf die Wiedereröffnung und Wiedereinführung des französischen Schauspiels. Diese erfolgte nun auch wirklich im Mai 1767, und es wurde ein Contract mit Oberstlieutenant Giuseppe d'Afflisio geschlossen, der die Leitung dieser Bühne übernahm. Eine neue Singspiel-Gesellschaft und ein Ballet unter der Leitung des berühmten Balletmeisters Noverre wurde vorgeführt.



Fig. 97.

Das Burgtheater.

Doch auch diese Unternehmung d'Afflisio's geriet sehr bald in Geldnoth, und er associirte sich daher mit Bender, dem jüngeren Baron Lo Presti und endlich mit dem berühmten Componisten Christof Ritter von Gluck, dessen Gesellschaftsvertrag am 11. October 1769 abgeschlossen wurde. Die neue Compagnieschaft setzte ein eigenes ökonomisches Directorium ein, um über Ersparungen zu berathen und trug sich mit der Hoffnung (da namentlich Gluck eine sehr beliebte Persönlichkeit bei Hofe war), der Hof werde doch endlich in die Entlassung der so kostspieligen französischen Truppe willigen. Diese Hoffnungen aber schlugen fehl, die Ersparungen blieben fromme Wünsche, die Schulden erreichten endlich die Höhe von 110.000 Gulden. Gluck selbst beklagte sich darüber bitter in einem Schreiben an den Fürsten Kaunitz.¹⁾

¹⁾ Es ist uns ein Originalbrief erhalten geblieben, in welchem Gluck an den Fürsten über die Verluste schreibt, die er bei d'Afflisio erfahren: „Meine Frau hat fast ihr ganzes Vermögen dabei zugebrocht und hätte dabei allbereits darüber ihre Gesundheit verlohren.“

Da erschien noch in letzter Stunde ein rettender Engel in der Person des Grafen Kohary. Er übernahm die Leitung und setzte ein Theatercomité fest, in welchem auch Sonnenfels Platz nahm.

Nun begann der eigentliche Kampf des alten Regime mit dem neuen, von dessen Sieg die ganze Zukunft des künftigen deutschen Schauspiels abhängen sollte. Das eigentliche deutsche Kunstschauspiel nämlich wurde bisher noch immer verkannt und mit Füßen getreten, denn während im Kärntnerthortheater nach dem Tode des Hanswurst Stranitzky (16. Mai 1726) Gottfried Prehauser an dessen Stelle kam und in seinen von ihm selbst geschriebenen extemporierten Stücken, namentlich in seinen Verkleidungs- und Charakterrollen excellirte und im Jahre 1734 sich Friedrich Weisskern hinzugesellte, der den neuen Charakter des Odoardo schuf, späterhin auch Josef Kurz 1737 die Kärntnerthortheaterbühne betrat, welcher die neue komische Figur des Bernardon erfand, indem er zu der Dummheit des Hanswurst auch noch die Spitzbüberei hinzufügte und sich selbst die Stücke dazu schrieb, wie z. B. „Bernardon der 30jährige ABC-Schütz“, „Bernardon's Unglücksfälle“, „Bernardon, der kalekulische Großmogul“ etc.: so schien es, als ob die Zeit der improvisierten Hanswurstdiaden sich neu beleben und jetzt erst recht festsetzen würde.

Von der Kärntnerthortheaterbühne hatte also das deutsche Schauspiel nichts zu hoffen, noch weniger vom Burgtheater, denn hier waren bereits die französischen Tragödien und die blendenden Ballets erbgessessen, denen der allmächtige Staatskanzler Kaunitz ein mächtiger Protector war, und der alle Hebel in Bewegung setzte, um die französische Truppe in Wien bleibend zu erhalten, die noch obendrein der Adel beschützte.

Auch Maria Theresia hatte nicht jenes literarische Verständnis, dem zufolge sie sich dem deutschen Geiste und der deutschen Nation eine Heimstätte zu gründen verpflichtet gefühlt hätte, sie sah nur die glänzende Aussenseite der ausländischen Stücke und betrachtete letztere lediglich als ein Mittel flüchtiger Unterhaltung, nicht aber als jenes nothwendige, ja unerlässliche Mittel der Volksbildung und Veredlung.

Dass die Kaiserin es nicht eben ernst mit dem Theater nahm, geht aus mehreren ihrer Handlungen unzweifelhaft hervor.¹⁾

Erst der gänzliche finanzielle Ruin der Kohary'schen Theaterwirthschaft musste hereinbrechen, um die deutsche Theaterfrage in Fluss zu bringen. Sonnenfels hatte den Muth, offen für das deutsche Schauspiel auf den Kampfplatz zu treten und in einer Art Proclamation bekannt zu geben, dass es nun die höchste Zeit wäre, endlich eine deutsche Schauspielbühne zu gründen. Er sagte unter andern in derselben, und dies ist für die damalige Zeit gewiss hochbedeutsam: „Der

¹⁾ Sie gestattete z. B. in Faschingszeiten dem Entrepreneur Baron Lo Presti, dass er das Burgtheater schon um fünf Uhr beginnen dürfe, damit die Leute auf die Maskenbälle gehen konnten, und befahl sogar, dass ein Verbindungsgang mit den Redoutensälen hergerichtet werde, damit das Theaterpublicum, welches auch dem Maskenballe beiwohnen wollte, nicht erst nach der Vorstellung nach Hause gehen müsse, sich umzukleiden, sondern gleich vom Theater im Maskencostume die Maskensäle besuchen könne. Die Verordnung datirt vom Jahre 1748. Noch auffallender ist die Verordnung vom 4. Juli 1759, laut welcher sie dem Theaterdirector Grafen Durazzo zur Erhöhung des Cassaertrages die Errichtung einer „Spielcassa“ bewilligte: die Stelle lautet: „Ich bewillige, daß in dem Theater auch Karten gespielt werde wie in Mailand, auch verbotene Spiele, jedoch mit der Restriction, daß nur um bares Geld gespielt werde, daß das Spiel nicht länger dauere als die Comödie, und daß nur jene Personen spielen dürfen, welche auch in die Redoute gehen können und allda in die Säle eingelassen werden.“ Zum Zwecke des Spieles wurden seitwärts des Parterres oder der sogenannten *Galerie noble* eigene Spielsäle eröffnet. Nachträglich aber wurde damit auch für jene, „so commerczspiele zu machen lust haben, genügend Platz vorhanden sei,“ weiter befohlen, dass die Berechtigung zu Tailliren (Karten austheilen) nur auf Kammerherren und Officiere vom Obersten aufwärts eingeschränkt und eine eigene Spielordnung erlassen werde, welche dann wirklich in deutscher und französischer Sprache an den Eingängen des Theaters und der Spielsäle, sowie an den Säulen der Redoutensäle angeschlagen wurden. Die Abgabe an die Spielcassa bestand darin, dass jeder, der sich zum Tailliren niedersetzte, zehn Ducaten sowohl in Sommers-, als in Winterszeiten entrichten musste. Wir sehen aus dem Wenigen, wie wenig es damals dem hohen Adel trotz Gottsched und Sonnenfels um die deutsche Schauspielkunst ernstlich zu thun war, und wie wenig Verständnis selbst in den gebildeten Kreisen vorhanden war, um auf eine baldige und glückliche Erhebung der deutschen Bühne mit Grund rechnen zu können.

Hanswurst hat sich überlebt und das studirte Stück schon die Oberhand gewonnen. Der feinere Theil der Nation fängt an, an dem Nationalschauspiel mit einiger Wärme Antheil zu nehmen und die Weisheit des Monarchen hält diesen Theil der allgemeinen Ergötzungen ernstlicher zu berücksichtigen, nicht unter ihrer Würde. Diese Betrachtungen erfordern unsere vorzüglichste Aufmerksamkeit für das Deutsche, d. i. für das Schauspiel der Nation. Man wird es daher weder an Aufwand, noch an Sorgfalt fehlen lassen, eine Gesellschaft gewählter Schauspieler zusammenzubringen. Sie werden, um sich den nöthigen Anstand zu eigen zu machen, in der Hauptstadt häufige Muster vor Augen haben. Die Schauspielerin wird an der Dame, der Schauspieler im Kreise der Cavaliere die Urbilder zu der Leichtigkeit des Umganges und zu der feinen Höflichkeit studiren können, und wir haben von der Güte des hiesigen Adels zu erwarten, er werde sich um das Nationalschauspiel nicht allein durch seinen Schutz verdient machen, sondern auch an der Bildung des Schauspielers nähern Antheil nehmen. Man würde es als einen Mangel an Achtung ansehen, wenn wir die Ballette an deutschen Schaubühnen auf dem bisherigen Fusse fortsetzen würden etc.“

Diese Proclamation brachte einen gewaltigen Sturm hervor. Der französisch gesinnte Kaunitz sprach laut seine Missbilligung aus, indem er dieselbe: *cette belle pièce d'éloquence de Mr. de Sonnenfels* nannte. Mittlerweile wirthschaftete Graf Kohary gleichfalls mit seinem Unternehmen ab, er verfiel in Concurs, und der Sequester Graf Keglevich erklärte im Jahre 1776 das absolute Unvermögen, die Theater weiter fortzuführen. Und so wurde der Pachtvertrag des Grafen Kohary für erloschen erklärt und das französische Theaterpersonale entlassen.

Aber die unermüdlichen Anstrengungen Sonnenfels' blieben nicht fruchtlos. Er fand einen Helfer in der Noth in der Person Kaiser Josefs II. selbst (damals noch Mitregent). Der Kaiser beschloss also im Jahre 1776, nur die deutsche Schauspielgesellschaft in eigener (des Hofes) Administration beizubehalten und das Theater als deutsches Hoftheater fortzuführen. Somit blieb das Burgtheater vom Jahre 1776 fortan die unbestrittene Stätte des deutschen Schauspiels, Kaiser Josef II. aber der wohlwollende Schöpfer und mächtige Beschützer desselben. Das Theater führte nun auf ausdrücklichen Befehl den stolzen Namen „Nationaltheater“ als Erinnerung, dass es der deutschen Nation gewidmet sei. Interessant ist es, wie sich dieser neue, kräftige Gedanke des Kaisers inmitten der engherzigen feindlichen Ansichten Bahn brach und endlich doch zum Siege gelangte.

Den ersten Anlass gab das Ballet. Es sollte so bald als möglich aufgehoben werden, da es sich mit dem Geiste des neuen Systems nicht vertrug. Der hohe Adel stemmte sich aber aus Leibeskräften gegen eine solche Zumuthung. Sie hielten das Schauspiel ohne Ballet für absolut unausführbar und (was die Hauptsache schien) für unrentabel. Dazu kommt noch, dass der berühmte Balletmeister Noverre (den die Franzosen den König der Tänzer nannten) wiederholt von Paris nach Wien reiste und zahlreiche Anhänger für die Beibehaltung des Ballets beim hohen und höchsten Adel warb. Förmliche Intriguen wurden geschmiedet, um den Kaiser für diese Beibehaltung zu stimmen. So z. B. unterbreitete der gesammte Adel eine Petition, die direct an die Adresse des Kaisers gerichtet war. „Es steht zu befürchten,“ hiess es, „dass Niemand in's Schauspiel ohne Ballet gehen werde.“ Der Kaiser aber schrieb auf das merkwürdige Actenstück die prophetischen Worte: „Sie werden schon kommen!“ und legte das unnütze Schriftstück *ad acta*. Und da der Kaiser erklärte: „Ich habe ja ohnehin das Burgtheater in eigene Regie übernommen,“ so war hiermit jeder weitem Einwendung die Spitze abgebrochen. Aber bald sah man es, der Kaiser habe Recht behalten. „Sie sind wirklich ins Theater gekommen“ der hohe Adel sowohl als auch der Bürger, und beide hatten sich überzeugt, dass das deutsche Schauspiel auch ohne Hanswurst und ohne Ballet bestehen könne und seine Berechtigung habe durch das geistige Wort, durch die zündende Kraft der Rede, die mehr noch vermag als die Füße des Tänzers oder die zweideutigen Spässe des Hanswursts. — Schon zu Ende des Jahres war das Nationaltheater der ausgesprochene Liebling der Wiener, und Kaiser

Josef II. hatte die lohnende Genugthuung, Recht behalten zu haben. Er schrieb auch an seinen Bruder, den Erzherzog Leopold, unterm 5. December 1776 nach Florenz einen Brief, in dem er ihm die glücklichen Cassenerfolge freudenvoll mittheilte. Charakteristisch bleibt es für die starke Willenskraft des Kaisers, dass er auch nach dem Gelingen seines Werkes nicht abliess, mitten in den dringendsten Berufsgeschäften thätigst für das Unternehmen zu sorgen.¹⁾

Die Schauspieler lohnten die Aufmerksamkeit ihres Kaisers mit ausserordentlichem Fleiss. Die Truppe bestand aus 22 Personen, und schon während der Fasten waren sie bemüht, die nöthige Anzahl Stücke einzustudiren, und bereits am Ostermontag, den 8. April 1776, traten sie zum ersten Male als k. k. Hofschauspieler im Burgtheater auf. Der erste Theaterzettel nennt als Eröffnungstück „Die Schwiegermutter“, ein neues Lustspiel in drei Aufzügen, dem das einactige Lustspiel „Die indianische Wittwe“ folgte.²⁾

Wie fleissig übrigens die neue Gesellschaft im Einstudiren von Novitäten war, zeigt der

¹⁾ So z. B. fertigte Josef II. am 11. September 1776 während eines Uebungslagers aus Königgrätz eine Estafette an den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg ab, worin er den Befehl ertheilt: „Schauspieler Müller möge sogleich nach Hamburg abreisen, um Brockmann spielen zu sehen und für unser Theater zu engagiren, falls er das wäre, was sein guter Ruf von ihm sagt, in der Folge aber auch mehrere Theater zu besuchen, von jedem eine getreue Charakteristik einzusenden und vorzüglich eine gute Soubrette aufzunehmen.“ Wie der Kaiser übrigens auch in die Leistungen seiner Schauspieler einging und für die Hebung der Bühnenliteratur besorgt war, beweist, dass er dem Schauspieler Lange für sein vortreffliches Spiel in dem Klinger'schen Stück „Die Freiwilligen“ 100 Stück Ducaten einhändigte und auf Anrathen Lessing's am 13. Februar 1777 einen Befehl erliess, der sich durch seine Originalität auszeichnet, umsomehr, als derselbe den Kaiser selbst zum Verfasser gehabt haben soll; er lautet wörtlich: „Die k. k. Hoftheater-Direction will durch öffentliche Erklärung alle fähigen Geister in Deutschland ermuntern, der Nationalbühne Ruhm befördern zu helfen, und wenn sie für Wien gute und brauchbare Originalstücke liefern wollen, so sollen sie zur Vergeltung Folgendes erhalten: für ein ungedrucktes Stück von gewöhnlicher Grösse ganzer Schauspiele (es sei ein Lustspiel oder Trauerspiel) die Einnahme, wie sie nach den gesetzten Preisen am Abend der dritten Vorstellung baar eingeht, ohne den mindesten Abzug baar ausbezahlt am nächsten Tage; kleine Stücke von Werth können um die Hälfte geschätzt werden. Jeder Verfasser kann übrigens noch versichert sein, dass die Annahme oder Verwerfung seines Stückes ohne hochgespannte Kritik nur in Rücksicht auf unser Theater und Publicum geschehen soll, auch dass die k. k. Censur mit nachsichtsvoller Billigkeit ihren Ausspruch zu thun gewohnt ist.“ Im Jahre 1778 gab der Kaiser dem Theater ein Organisationsstatut, das unter dem Namen „Das josephinische Theatergesetz“ bekannt ist, und das (mit Ausnahme geringfügiger Aenderungen) noch bis zu Anfang unseres Jahrhunderts in Kraft verblieb. Auch dieses Statut soll den Kaiser zum Verfasser haben, und einzelne, noch heute zu beherzigende Stellen lauten: wie z. B. vom Trauerspiel: Es sei reich an Handlungen erhabener Gesinnung, ohne ins Grässliche, ins Uebernatürliche zu fallen, und soll Mitleid und Furcht erregen, aber nicht Abscheu und Entsetzen. Die alten guten französischen Dichter liessen nicht einmal einen Mord öffentlich vorgehen, viel weniger hatten sie todte Körper ganze Acte hindurch aufgestellt. Dergleichen Schaustellungen revoltiren. Das Trauerspiel habe eine edle Sprache zu führen, aber keinen voll Phantasie verwebten Wortkram. Das rührende Schauspiel, dessen Handlung zwischen dem Täglichen und Seltenen innestehet, besondere Charaktere, möglichere rührendere Handlungen als das Trauerspiel, ohne in das Romanhafte zu fallen, Die Empfindungen, die es erregt, seien angenehm, ohne zu erschrecken. Jeder Charakter desselben sei belehrend, und das Ganze zwecke zur Sittenlehre ab, ohne abgeschmackt und ermüdend zu werden. Die Sprache sei erhebender als die der gewöhnlichen Lustspiele, ohne den Schwung des Tragischen zu haben. Das gewöhnliche Lustspiel enthalte im Gegensatz zum rührenden Trauerspiel Charaktere aus dem gemeinen Leben, doch nicht ohne Interesse, es enthalte Satire, ohne Pasquill zu werden, errege durch Witz und Satire Lachen, nicht durch Posse und Unanständigkeiten, es zwecke zur Besserung ab durch Schilderung seiner lächerlichen Charaktere, ohne den Anschein eines Lehrgebäudes zu haben, die Sprache sei von der Natur und nicht vom Pöbel genommen. Stücke von dieser Gattung werden sich immer am Theater erhalten, sie können aber nicht aufkommen, so lange Possenspiele, Raritätenstücke daneben aufgestellt werden, denn der Haufe bleibt zu sehr am Aeusseren hängen;“ weiter verordnet der Kaiser: „Keiner der Schauspieler, wenn ihm Beifall gespendet wird, soll während des Actes oder nachher noch einmal erscheinen, um sich vor dem Publicum zu bedanken, indem dadurch der Eindruck der darzustellenden Handlung gestört wird.“ Nach dem Tode der Kaiserin Maria Theresia (1780) wurden auf Befehl des Kaisers Josef II. die bisherigen drakonischen Normen Maria Theresia's aufgehoben, dass nämlich zu Fasten und Adventzeit, an Freitagen und Feiertagen nicht gespielt werden dürfe, dafür gönnte Josef II. seinen Schauspielern statt der Fastenvacanz eine Erholung von sechs Wochen in der milderen Jahreszeit.

²⁾ Der Anfang war nicht mehr wie früher um 6 Uhr, sondern auf 7 Uhr bestimmt und die Preise (da kein Ballet gegeben wurde) bedeutend herabgesetzt. Die Loge im ersten Parterre, sowie im ersten und zweiten Stock 3 fl., ein Parterresitz 1 fl., zweiter Stock 30 kr., dritter Stock 20 kr., vierter Stock 7 kr.

rasche Wechsel des Repertoires; sie entwickelten die grösste Rührigkeit und spielten fast regelmässig sechsmal in der Woche, obwohl sie ursprünglich nur viermal zu spielen verpflichtet waren, und bemühten sich unablässig, wie wir sehen, durch ein abwechselndes Repertoire ¹⁾ das Publicum anzuziehen und in Athem zu erhalten, galt es ja doch die Durchführung eines neuen Systems, den Sieg des deutschen Geistes über die Fremdherrschaft!

An regem Eifer und aufrichtiger Hingebung liessen es die Schauspieler und der Kaiser an Aufmunterung nicht fehlen; Letzterer verordnete sogar, zum Zeichen besondern Wohlgefallens, „dass jeder Schauspieler, der in einer Rolle sich ganz besonders auszeichnete und den einstimmigen Beifall des Publicums erwarb, vom Hofmaler Hickel gemalt und sein Porträt im Burgtheater aufgehängt werde.“ Hiedurch schuf Josef II. eine köstliche Sammlung, die bald zur stattlichen Porträtgalerie emporwuchs, aber er selbst setzte sich damit auch ein bleibendes Denkmal wahren Kunstsinnens und edler Herzensgüte. Diese Sammlung existirt noch heute als eine der bedeutsamsten Zierden unseres Burgtheaters und dürfte die Wiener zumal gewiss interessiren. ²⁾

Aber noch ein anderer Umstand schien die edle Schöpfung des Kaisers vornehmlich zu begünstigen. Es war dies die neuerwachende deutsche Literaturepoche, jene Geistesströmung, mit der auch eine neue Erkenntnis heranreifte, dass nämlich das Schauspiel nicht bloß ein Gegenstand der Unterhaltung, sondern ganz vorzüglich ein Correctiv für Bildung und Gesittung des Volkes sei. Um dieses zu erreichen, musste aber vor Allem der Schauspielerstand selbst gebildet werden.

Jede Kunst hatte damals ihre Pflege und Schulung, die Malerei so gut wie die Sculptur, die Musik wie die Architektur, der Schauspieler allein wuchs aber wild auf. Fast jeden Abend versammelten sich in Deutschland vor der Schaubühne eine Anzahl von mindestens 60.000 bis 80.000 Menschen, um die Eindrücke der Darstellung zu empfangen: und es sollte gleichgiltig sein, welcher Art diese Eindrücke wären?

¹⁾ Interessant ist hier das erste Repertoire: man gab nämlich schon am 10. April 1776 „Der Hausvater“ von Diderot, am 13. April „Minna von Barnhelm“, am 14. April „Die Essighändler“, am 15. April „Die falschen Vertraulichkeiten“, ein Lustspiel nach Marivaux von Gotter (welches noch in den Fünfzigerjahren oft gegeben wurde), am 16. April „Der Minister“ von Freiherrn von Gebler, am 20. April ein neues fünfactiges Trauerspiel: „Olivie“, von Brandes, am 24. April „Der Neugierige“ von Stephanie dem Jüngeren, am 4. Mai Beaumarchais' Lustspiel „Der Barbier von Sevilien“ oder „Die unnütze Vorsicht“, welches die Grundlage zur Rossini'schen Oper gleichen Namens gab, am 23. Mai „Jurist und Bauer“, ein sehr beliebtes Lustspiel von Rautenstrauch, und so ging's in einem Zuge fort. Von den 22 Mitgliedern der damaligen Gesellschaft waren: Christian Stephanie der Aeltere (launige Väter), Friedrich Müller (sogenannte Chevaliers und alte Gecken), Gottlieb Stephanie der Jüngere (polternde Alte und rauhe Soldaten), Josef Lange (feurige Liebhaber), Josef Weidmann (Komiker in derben und feinen Rollen), Christine Friederike Weidnerin, verwitwete Huber, die von der Neuber'schen Truppe 1748 nach Wien kam. Sie ist auch literarhistorisch als die Jugendliebe Lessing's interessant. Beide Liebende trennten sich von einander, als sie, ein 17jähriges Mädchen, Leipzig (1748) verliess, um dem Rufe nach Wien zu folgen. Hier war es, wo sich beide 1775 wieder begegneten und er sie als Mutter Claudia in seiner „Emilia Galotti“ wiedersah. Sie spielte edle Mütter, Caricaturdamen und eifersüchtige Ehefrauen und war sonst vielseitig verwendbar. Anna (Nanni) Jaquet die Aeltere, eine äusserst anmuthige Erscheinung, im Fache der Naiven unnachahmlich, später mit dem Sänger Adamberger vermählt. Madame Stephanie (junge Heldinnen und coquette Anstandsdamen), endlich Demoiselle Katharina Adamberger vermählt. Madame Stephanie (junge Heldinnen und coquette Anstandsdamen), endlich Demoiselle Katharina Jaquet die Jüngere (eine äusserst talentvolle Darstellerin tragischer Heldinnen). Sie starb 1786 leider zu früh im 26. Lebensjahre. Sie war dieselbe, welche Kaiser Josef II. ihrer Ausbildung wegen zweimal nach Paris sandte, wofür sie sich auch zeitlebens dankbar erwies.

²⁾ Diese Porträtsammlung, mit dem Jahre 1786 begonnen und noch heute fortgesetzt, befindet sich gegenwärtig im Hofe der Sommerreitschule im ersten Stockwerke neben der früheren Tagescassa in den beiden Entréezimmern, die in die Hofsäle führen, und sind wahre Meisterwerke der Porträtkunst, grösstentheils lebensgrosse Brustbilder. Besonders beachtenswerth sind: Madame Weidner als Königin Elisabeth in „Gunst des Fürsten“, Sacco als Medea, Madame Adamberger als Rosine in „Jurist und Bauer“, Demoiselle Kathi Jaquet als Ariadne; von den älteren Schauspielern die Porträts des Prehauser, Weisskern, Müller, Lange, Steigentesch, Bergobzoomer, Weidmann, Brockmann; von den jüngeren Heurteur, Costenoble, Korn, Wilhelmi, Anschütz, Löwe, Fichtner, La Roche, Herzfeld. Dieselben sind zugleich die verlässlichsten Theater-Costümbilder jener Zeit.

Schiller's Zuruf an die Künstler:

„Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit Euch,
Mit Euch wird sie sich heben!“

schien gleichsam direct an die Adresse der Schauspieler gerichtet.

Darum glaubte man auch und war fest davon überzeugt, dass es im allgemeinen Interesse liege, die Bildung des Schauspielers bis zur höchsten Blüthe der Humanität zu treiben.

Was daher Eckhof durch seine „Akademie“, suchte Lessing durch „Kritik“, durch seine „Dramaturgie“ (1767—1768) zu erreichen. Auch Freiherr v. Dalberg in Mannheim (1783—1785) war eifrigst bemüht auf praktischem Wege den Schauspielerstand zu heben, damit er der Kunst und der Zeit gewachsen sei, damit er selbstständig werde, auf dass er seine Begeisterung an der eigenen Flamme entzünde, und nicht erst an der Begeisterung eines gebildeten Leiters. Er zog daher die Schauspieler Iffland, Beil und Back heran, um mit diesen auch auf das übrige Schauspielerpersonale praktisch zu wirken. Dasselbe ideale Streben machte sich auch in der Josefinischen Schöpfung bemerkbar. Das k. k. Hof- und Nationaltheater stieg daher zu einer ungeahnten glanzvollen Blüthe und Würde empor. Mit Josef II. aber starb den Schauspielern der Schützer und Gönner hinweg. Leopold II. machte die Schauspieler zwar pensionsfähig (1791—1792), nahm aber sonst keinen weitem Einfluss auf dieselben. Kaiser Franz I. dagegen dachte sofort daran, das Theater zu verpachten, leider fand sich kein Pächter. Erst im Jahre 1794 erfolgte mit 1. August die Verpachtung an Peter v. Braun unter dem Titel eines „Hoftheater-Directors“, ohne dass jedoch der Hof sein Aufsichtsrecht über die Bühne aufgegeben hätte. Dieser kaiserliche Einfluss war aber nur mehr eine Art Polizeigeschäft geworden, und die künstlerischen Interessen sanken allmählig in ihre frühere Haltlosigkeit zurück. Die Kritik wurde verboten, eine strenge Theaterordnung und Censur eingeführt und Kotzebue als Alleinherrscher zur Bühne berufen, der die Abende der Woche höchstens noch mit Ziegler oder Madame Weissenthurn theilte. Die Werke der grossen Classiker wurden vernachlässigt oder von einer allzu ängstlichen Censur auf das Unbarmherzigste verstümmelt und verschiedene Polizeivorschriften erlassen, von denen einige ganz merkwürdig sind, die aber mit der Kunst nichts zu schaffen hatten.¹⁾

Mit 1. Jänner 1807 begann die Direction einer Theaterunternehmungs-Gesellschaft, die aus Cavalieren bestand. Es waren sechs Personen: Eszterházy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Zichy, Laudon und Palffy, doch zahlten diese Cavaliere ihre Passion sehr theuer, und mit dem Jahre 1817 kehrte die Leitung wieder unter die Hofregie zurück. Mit dieser Zeit begann aber auf's Neue eine Reaction zum Bessern, eine Erhebung der Kunst und Förderung der künstlerischen Interessen; der bisher nur allzu realistische Sinn neigte sich wieder den idealistischen Bestrebungen zu, und so gestaltete sich allmählig für das Schauspielwesen eine neue Glanzepoche, welche die erste weit

¹⁾ So lautet z. B. eine Verordnung: „Obschon gestattet ist, Jemanden im Theater zum Platzhalten zu schicken, so wird doch zur Vermeidung aller Unglücksfälle verboten, Kinder unter 16 Jahren dazu zu gebrauchen.“ Eine andere Stelle sagt: „Es ist zwar nicht untersagt, den Beifall zu äussern, jedoch muss hiebei alles Lärmen und Getöse verboten werden. Das dreimalige Applaudiren ist blos eine Ehrenbezeugung des Publicums gegen den allerhöchsten Hof, dasselbe wird daher gegen das Theaterpersonale untersagt. Da übrigens allen Mitgliedern des Hoftheaters verboten ist, nach geendigtem Stück unter was immer für einem Vorwand noch einmal auf der Bühne zu erscheinen, noch weniger eine Art Dank oder Rede an das Publicum zu halten, so ist alles sogenannte Herausrufen oder Herausklatschen als eine vergebliche Handlung zu unterlassen. Nur dann, wenn ein Theatermitglied das erste Mal die Bühne betritt und sich um den Beifall des Publicums verdient gemacht hat, so will man geschehen lassen, dass selbes hervortrete und sich noch einmal zeige. Da die Bezahlung des Eintrittsgeldes Niemandem ein Recht geben kann, eine unanständige Handlung zu begehen, so wird das Pfeifen, Zischen, Stossen mit Stöcken und Füssen und dergleichen als Zeichen des Missfallens, welches öfter die Wirkung einer Laune oder Cabale ist, bei wirklicher Arretirung und Strafe verboten.“

überstrahlte. Um diese Zeit finden wir bereits einen Heurteur, einen Korn, Frau Koberwein und Juliane Löwe als Schauspielerinnen ersten Ranges für tragische Rollen. Bald kam auch (1815) Sophie Schröder nach Wien. Ihr Ruhm als tragische Mutter verbreitete sich bald über ganz Deutschland, leider heiratete sie allzu früh (1829) den am Wiedner Theater als Heldenspieler beschäftigten Wilhelm Kunst, in Folge dessen Madame Schröder um eine Audienz bei Kaiser Franz I. ansuchte, welche sie auch erhielt. An diese Audienz knüpft sich die Erinnerung an eine höchst amüsante Scene, die sich zwischen dem Kaiser und der Schröder abspielte, wobei der Kaiser seinen köstlichen Humor leuchten liess. Kunst heiratete wahrscheinlich nur deshalb die grosse Burgtheatertragödin, um selbst durch sie ins Burgtheater zu gelangen. Sophie Schröder machte auch wirklich deshalb alle möglichen und unmöglichen Schritte, die sich aber als nutzlos erwiesen. Endlich stützte sie ihre letzte Hoffnung auf die vorerwähnte Audienz, auf ihren Ruhm, auf ihre Beliebtheit und Unentbehrlichkeit. Bittend nahte sie sich den Stufen des Thrones, fand aber von Seite des Kaisers kein Gehör. Sie glaubte also auf den Kaiser eine Pression üben und ihn einschüchtern zu können, indem sie sagte: „Majestät, wenn mein Mann, der jetzt im Wiedner Theater engagirt ist, nicht bald ins Burgtheater kommt, nehme ich meine Entlassung.“ Der Kaiser antwortete ruhig und begütigend: „Seg'n's, meine liebe Frau, da ham's schon Recht, 's Weib g'hört zum Mann.“ Natürlich war damit jede Conversation abgebrochen. Sie bat wirklich um ihre Entlassung, die aber nicht angenommen wurde, und nahm später einen Urlaub, von dem sie jedoch nicht mehr zurückkehrte. Sie wandte sich nach Petersburg und später nach München und blieb im Jahre 1833 auf ihrer Durchreise einige Wochen in Wien, wo sie im Burgtheater ein Gastspiel gab, das ihr auf längeres Bitten endlich bewilligt wurde, obwohl Kaiser Franz in Dingen wie Contractbruch keinen Spass verstand. „Diesmal, weil's halt die Schröder is,“ meinte der Kaiser, „will ich ausnahmsweise ein Aug' zudrücken und meine Zustimmung in Gottesnamen ertheilen.“ Im Jahre 1836 wurde sie abermals engagirt, trat aber schon 1839 in den Ruhestand.

Doch kehren wir zu unserem Gegenstande zurück. Das Hauptverdienst an der Hebung der Bühne gebührt unbestritten Schreyvogel, der der Hofbühne sowohl neue Bühnenstücke als auch neue Schauspielkräfte von Bedeutung zuführte. Er wurde rücksichtlich seiner allbekanntesten literarischen Kenntnisse zum k. k. Hoftheater-Secretär ernannt, und im Jahre 1817 reiste er in Gemeinschaft mit Treitschke nach Deutschland, um dort geeignete Kräfte für die Bühne auszuwählen. Ihm verdanken wir hierdurch eine Reihe der glänzendsten Talente, deren Namen fortleben werden in der Geschichte dieses Hoftheaters. Dieselben sind folgende:

Heinrich Anschütz. Er wurde anfänglich (1821) für jugendliche Heldenliebhaber engagirt. Doch nicht in diesem Fache lag seine Stärke, und es zeigt vom grossen Scharfblicke Schreyvogel's, dass er der Erste war, der in Anschütz das Talent zu Heldenvätern erkannte, und schon ein Jahr darauf sah man ihn wirklich als Lear, Erbförster, Belisar etc. excelliren. Er war ein Meister der declamatorischen Rede; wem war das edle Pathos, der tragische Gestus in höherem Maasse eigen als ihm? Am 16. September 1857 feierte er sein 50jähriges Künstlerjubiläum und wurde mit dem Franz-Josefs-Orden ausgezeichnet. Am 4. Juni 1864 sollte er als Musicus Miller (eine seiner gefeiertsten Leistungen) das letzte Mal den Vorhang fallen sehen und an dem donnernden Applaus sein altes Herz noch einmal erquickten. Eine Krankheit überfiel ihn, welcher der 80jährige Greis nicht Widerstand zu leisten vermochte, und am 29. December 1865 that Heinrich Anschütz den letzten Athemzug.¹⁾

Friedrich Wilhelmi, mit dem Familiennamen v. Panwitz, war ehemals Officier in preussischen Diensten, widmete sich, wegen eines Duells flüchtig geworden, der Bühne und kam nach Wien, wo er (1822) im Burgtheater das Fach der Intriganten und Charakterrollen übernahm.

¹⁾ Wenigen dürfte es bekannt sein, dass er in seiner Jugend auch Opersänger war und noch als k. k. Hofschauspieler bei einer Ferienreise in Graz (1822) den „Don Juan“ sang.

Später aber zeigte es sich, dass er ein Meister der Jovialität und der liebenswürdigsten Laune war. Liebenswürdig und viel geliebt war er auch im täglichen Leben, und allgemein betrauert starb er am 2. Mai 1832.

Carl Fichtner kam 1826 ins Burgtheater. Ganz klein und bescheiden fing er an, um sich bald zu bedeutender Grösse zu erheben. Er war beseelt von glühendster Begeisterung für seine Kunst, ein Künstler in des Wortes edelster Bedeutung, rastlos eifrig in seinem Streben. Eine überaus sympathische Erscheinung verband sich in ihm mit einer bestrickenden Liebenswürdigkeit. Als Schauspieler war er ein wahrer Proteus, immer ein Anderer und doch immer mustergiltig. Er war der zärtlichste Liebhaber, der ausgelassenste Taugenichts, der verführerischeste Lebemann, in ernsten Rollen voll edler Würde, im tragischen Fache wusste er solche Töne tiefsten Gefühles erklingen zu lassen, dass sie erschüttert zum Herzen drangen. Doch die Palme gebührte ihm als Darsteller vornehmer Salonherrs. Sein Klingsberg, sein Marquis Aubérire waren unübertreffliche Leistungen. Wien hatte ihm ausserordentliche Genüsse zu verdanken, und nur Wenige wissen es, mit welchen Anstrengungen er sich diesen Dank erkämpfte. Sein von jeher schwaches Gedächtnis hatte durch eine Krankheit (1840) noch mehr gelitten und verursachte ihm bei jeder Wiederholung einer Rolle neue Schwierigkeiten. Diese Schwäche wurde noch empfindsamer, als später auch Schwerhörigkeit hinzutrat und der Souffleur für ihn nicht mehr bestand. Es ist daher wahrhaft zu staunen, dass es seinem ausdauernden Streben gelang, den vollen Blüthenkranz seines Künstlerruhmes in das Privatleben hinüberzutragen. Am 31. Jänner 1865 nahm er als Gluthen im „Letzten Mittel“ Abschied von der Bühne.

Seine letzten Worte, die er an's Publicum richtete, waren tief ergreifend. Er gedachte der Zeit, da er als 19jähriger Jüngling in's Burgtheater kam, seitdem sei sein unablässiges Streben nur auf das Schöne, Einfache und Wahre gerichtet gewesen. Acht Jahre nach seinem Rücktritte starb er am 3. August 1873 im Bade Gastein.

Ludwig Löwe war das Gegentheil von Fichtner. Letzterer erkämpfte sich sein Terrain nur schrittweise, Löwe dagegen lief Sturm und siegte. Mit dem Zauber seines Naturells überwand er alle schauspielerischen Schwierigkeiten und entzückte mit hinreissender Gewalt das Publicum. In dem kaum mittelgrossen Körper wohnte eine vulcanische Kraft. Sein Feld war die romantische Tragödie, da schuf er glühende Heldengestalten, doch auch im Charakterfache bewährte er den grossen Schauspieler, man denke nur an seinen Garrick. Dass sein bewegliches Temperament auch Witz und Humor zum Ausdruck bringen konnte, beweisen seine Leistungen im Lustspielfache, z. B. als Vertillar in den „Biedermännern“ etc. Sein Correggio, sein Heisssporn Percy waren wahre Meisterleistungen, sein Mortimer hinreissend, er war der beste Ottokar und ein prächtiger Cassius, obgleich er für das Antike niemals Vorliebe zeigte. Aus Anlass seines 50jährigen Jubiläums erhielt er am 9. Februar 1861 einen Brillantring mit dem kaiserlichen Namenszug und am 15. März 1868 nach 40jähriger Dienstzeit den Franz-Josefs-Orden. „Ein Löwe kömmt nicht wieder,“ war der Trauerruf Dingelstedt's, da Löwe am 9. März 1871 verschieden war.

Eine köstliche Anekdote darf hier nicht übergangen werden. Löwe verstand es nie, mit seinem Einkommen Haus zu halten. Das Geld wurde ihm immer zu wenig, und er kam endlich mit seinen Schulden Anfangs der Dreissigerjahre in so arges Gedränge, dass der gütige Kaiser Franz I. sich ausnahmsweise bewogen fand ihm seine Schulden zu begleichen. Löwe wurde zur Audienz zugelassen, um sich beim Kaiser zu bedanken. Er trat ein, aber anstatt sich den allgemeinen Audienzvorschriften zu fügen, stürzte er zu den Füßen des Kaisers hin, liess sich auf ein Knie nieder und wollte dem Kaiser huldigend eine fulminante Rede halten, indem er mit beiden in die Höhe gehobenen Händen gesticulirend ausrief: „Es gibt nur einen Kaiser...!“ Der nüchterne Kaiser liess ihn aber nicht ausreden und sagte trocken, ohne sich zu ereifern: „Sie sein a wahrer Komödiant!“ Natürlich war Löwe jetzt wie mit kaltem Wasser übergossen und jede weitere

Huldigungsextase in die gehörigen Schranken gewiesen. Er musste sich vielmehr begnügen, in herkömmlich ruhiger Weise, ohne schauspielerisches Beiwerk seinen Dank abzustatten.

Hochbedeutsam für die Hofbühne war Carl La Roche, der letzte noch lebende Heldenreis aus der alten, längst dahingeschwundenen Künstlergarde. Er kam 1833 in den Verband der Hofbühne und debütierte als Shylok im „Kaufmann von Venedig“ und als Daniel im „Erbvertrag“. Sein Mephisto in „Faust“, sein Mohr in „Fiesco“ und sein Posert im „Spieler“ waren unerreichbare Musterleistungen. Seit 45 Jahren gehörte nun La Roche zu den Unsern. Wien liebte und verehrte ihn seitdem, und der Kaiser hat ihm wiederholt Beweise seiner Anerkennung gegeben, indem er ihm zwei seiner Orden und den Ritterstand verlieh. Ein langes Künstlerleben, an Ehren und Auszeichnungen reich, machten ihn zu dem ehrwürdigen Nestor seiner Collegen, dessen ungebrochene Kraft und Frische sie noch vor einigen Jahren zu bewundern Gelegenheit hatten.

Friedrich Beckmann debütierte zuerst im September und October 1846 als Agamemnon Pünktlich in „Kunst und Natur“, als Schelle in „Die Schleichhändler“, dann als Hans Buller im „Bruderzwist“ und als Hippeldanz in „Epigramm“. Er war ein Komiker *par excellence*, eine wahrhaft urwüchsige Kraft im derb Drastischen, wie im fein Komischen. Seine Rolle im „Vater der Debutantin“ oder als Lämchen in den „Krisen“, sein Winkelschreiber Adam waren Cabinetstücke. Aber auch ausser dem Theater war er der liebenswürdigste Erzähler von Jagdabenteuern und komischen Begebenheiten. Er hatte immer einen kleinen Spass, ein kleines passendes Anekdotchen auf der Lippe und war so der Liebling seiner Umgebung. Wo er erschien, belebte er den Kreis durch seine lustigen Einfälle, und noch heute erzählt man sich hunderte von drolligen Schnurren, die seinen Namen überdauern werden. Einige Pröbchen seines trefflichen Humors sind werth erwähnt zu werden.¹⁾

Nach dem Tode Anschütz' wurde Beckmann zum Regisseur ernannt, und es wurde ihm am 23. März 1866 die allerhöchste Auszeichnung des Franz-Josefs-Ordens zu Theil. Leider sollte er sich dieser Auszeichnung nicht lange erfreuen; der lebenslustige, lebensfrische Mann starb an einem schmerzlichen Nierenleiden im Jahre 1866.

¹⁾ Eines Tages kam Beckmann in einen Kreis von Schauspielern, die ihn baten, ihnen doch einen Spass zum Besten zu geben. Besonders der Schauspieler Grün (der es in seiner Kunst nie über die Mittelmässigkeit bringen konnte) drang mit dieser Bitte in ihn. Beckmann entschuldigte sich, dass er nichts wisse, aber Eines wolle er doch erzählen, was ihm heute Nacht geträumt habe. „In der verflommenen Nacht träumte mir,“ so erzählte Beckmann, „Grün sei gestorben und bald darauf ich selbst. Ich stieg daher zur Himmelspforte empor, um bei Petrus Einlass zu begehren. Aber Petrus schien mir schlecht aufgelegt und wollte mich kurzweg vom Thore weisen. Da verlegte ich mich nun auf's Bitten und gestand ihm in gemüthlichem Tone, dass ich auch Schauspieler gewesen sei, und da der Schauspieler Grün kürzlich gestorben sei, wollte ich auch gerne zu ihm in den Himmel hinein.“ Petrus aber antwortete: „Mein lieber Beckmann, wer hat Ihnen denn den Bären aufgebunden? Grün war in seinem Leben nie ein Schauspieler“ und schlug die Himmelspforte zu, auf das ich nun plötzlich erwachte.“ Ein anderes Mal erzählte Beckmann, er sei in Breslau engagirt gewesen, wo er in einem Conversationslustspiel ein Huhn zu tranchiren hatte. Er machte das Geschäft des Tranchirens schnell ab und verzehrte das Huhn beinahe vollständig auf offener Scene. Bei der nächsten Vorstellung, als die Scene mit dem Huhn wiederkam, war Beckmann nicht wenig überrascht, als nun ein Theaterhuhn von Pappendeckel servirt wurde; er liess sich nicht stören und zerschnitt zum Nachtheile der Direction auch dieses Huhn, welches dem sparsamen Theaterdirector vielleicht ebenso theuer zu stehen kam, wie das gebratene. Wenigstens rächte er sich an der Kargheit des geizigen Directors. Der Director sann nun auf neue Mittel. Als nämlich das Stück wieder gegeben wurde und das unvermeidliche Huhn abermals erschien, war es nicht mehr von schnödem Pappendeckel, sondern von allerhärtestem Eichenpfosten. Das Publicum, auf diese Scene schon sehr gespannt, wartete, was nun Beckmann beginnen werde. Beckmann liess sich auch diesmal nicht aus seiner stoischen Ruhe bringen, sondern langte (von der Härte dieses Eichenpfostens überzeugt) eine kleine Handsäge hervor und fing unter Jauchzen des Publicums das Huhn in grösster Ruhe nach allen Regeln eines Zimmermannes zu zersägen an. Natürlich hatte er die Lacher auf seiner Seite, der Director war von seiner Sparsamkeit geheilt, und liess von nun an das übliche wohlduftende Huhn serviren. Ein anderes Mal war Beckmann in Gesellschaft, wo die beiden Schwestern Hagen bereits im Salon sassen. Die eine, A. Hagen, rechts und die andere, jüngere Schwester, C. Hagen, links, „so will ich wenigstens,“ sagte Beckmann, „mich mit Be—hagen in die Mitte setzen.“

Wenn ich nun in den nachfolgenden Zeilen auch die Bühnenvorstellungen des Hofburgtheaters in den Kreis meiner Besprechungen ziehe, so geschieht dies nur aus dem einzigen Grunde, weil sich an diese Teaterabende mancherlei interessante Momente knüpfen, die mehr als in einer Richtung hin das Leben Wiens im Allgemeinen und sein Kunstleben insbesondere berühren. Die in chronologischer Ordnung aufgezählten sogenannten interessanten Theaterabende sind folgende: ¹⁾

Die interessanten Theaterabende des k. k. Hofburgtheaters.

Es war der 19. Februar 1768. Obgleich man ein gewöhnliches Stück spielte, war das Hofburgtheater in allen Räumen gesteckt voll. Da ereignete es sich, dass ein Eilbote nach 7 Uhr Abends aus Florenz in der Hofburg anlangte, der in das Cabinet der Kaiserin Maria Theresia die freudige Nachricht brachte, dass ihrem Sohne, Leopold Grossherzog von Toscana, am 12. Februar ein Erbprinz, der nachmalige Kaiser Franz I. geboren worden sei. Lebhaft erregt sprang die Kaiserin auf, stürzte rasch durch die Antichambres über die Gänge in das Burgtheater, riss die Kaiserloge auf und schrie freudig und überlaut, sich über die Brüstung lehrend, bei offener Scene den Wienern zu: „Mei Sohn, der Poldel, hat an Buab'n kriegt, und g'rad' auf mein' Hochzeitstag (12. Februar) zum Bindband — der ist galant!“ Natürlich verfehlte diese vertrauliche Herzenssprache der Kaiserin nicht, grossen Enthusiasmus hervorzurufen. Schnell erhoben sich die Zuschauer von ihren Plätzen, um mit dieser Botschaft nach Hause zu eilen, und noch an demselben Abend war die Stadt von diesem freudigen Ereignis in Kenntniss gesetzt.

Im Jänner 1771 erschien Maria Theresia nach dem Tode ihres geliebten Gatten zum ersten Male wieder im Burgtheater, um den „Hausvater“ von Diderot nach Lessing's trefflicher Uebersetzung zu sehen, ein Stück, welches lange als Musterdarstellung der deutschen Schauspieler galt. Es war dies der letzte Theaterabend, an dem die Kaiserin gesehen wurde, denn die letzten neun Jahre besuchte sie bis zu ihrem Tode (1780) kein Schauspiel, noch sonst einen öffentlichen Vergnügungsort.

Im Jahre 1772 wurde „Emilia Galotti“ zum ersten Male gegeben, und es traf sich so glücklich, dass auch Lessing zugegen war. Man sah ihn in einer Seitenloge dem Stücke aufmerksam lauschen; er war mit dem Spiel sehr zufrieden und sprach sich auch sehr lobend zu seiner Umgebung aus; nicht wenig überrascht war er, als er seine Jugendliebe Christine Friedrike Weidnerin (verwitwete Huber) die Mutter Claudia spielen sah. Sie stand damals im 41. Lebensjahre, nachdem er sie zuletzt als 17jähriges Mädchen (1748) in Leipzig gesehen hatte und sich dort von ihr trennen musste.

Der 11. Mai 1772 brachte ein neues Schauspiel von Brandes: „Die Medicäer“, und der Theaterzettel enthielt die ungewöhnliche Erklärung des Stoffes. ²⁾

Am 19. September 1790 war aus Anlass der Vermählung des Kaisers Franz I. mit Maria Theresia, Prinzessin von Neapel, Freitheater. Man gab damals „Die schöne Wienerin“. Man

¹⁾ Vide: Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters (Wien [Rosner] 1876) von Regierungsrath Dr. Ed. Wlassack. Diese höchst verdienstvolle und fleissig gearbeitete Chronik des Burgtheaters bietet ein reiches und gewissenhaft gesammeltes Material, wobei der bescheidene Verfasser sogar auf die Form historischer Darstellung verzichtet, dafür aber ein werthvolles Nachschlagebuch über Dichter und Künstler, Novitäten und Reprisen etc. liefert, dass gewiss jedem Freunde des Burgtheaters zu Dank geschrieben ist.

²⁾ Ich bin in der angenehmen Lage, eine authentische Abschrift dieses Originalzettels hier folgen lassen zu können. Derselbe lautet wörtlich: „Den Stoff zu diesem Schauspiele hat der Verfasser von einer Verschwörung genommen, welche gegen die ruhmvolle Familie von Medicis zu Florenz von dem Hause Bazzi aus Neid angesponnen, aber zum Glücke nicht ausgeführt wurde. Der Dichter hat die wahre Geschichte mit völliger Freiheit behandelt; vornehmlich scheint er die Absicht gehabt zu haben, herzerschütternde Situationen darzustellen und durch die glückliche Rettung der Unschuld empfindsamen Herzen ein angenehmes Gefühl mitzutheilen. L. v. Medicis, der zärtliche Vater und strenge Richter, muss einem würdigen Jüngling, seinem einzigen Sohne, das Todesurtheil sprechen. Camilla, die wahre Mutter, wird von Leidenschaft bestürmt. Um nicht zu viel im Voraus zu verrathen, sei nur noch dieses gesagt; die Charaktere sind vielfach, doch alle mit Kraft entworfen und mit Wärme vollendet.“

drängte sich natürlich in die Theaterräume und machte das Stück von da an zum Lieblingsstück der Wiener, besonders der Wienerinnen, weil in demselben hauptsächlich ihre Schönheit und Herzengüte gepriesen wurde.

Am 20. April 1793 war gleichfalls Freitheater wegen der Geburt des Kronprinzen Ferdinand. Man gab die Oper „*Amor rende sagace*“ von Chimarosa.

Am 21. Jänner 1794 war eine sensationelle Theatervorstellung. Es wurde zur Erinnerung an den Todestag Ludwigs XVI. zum Besten der armen Wittwen und Waisen der in diesem Kriege Gefallenen eine grosse Trauermusik aufgeführt. Es war ein phantastisches Melodrama, wobei die Geister der verstorbenen Könige Frankreichs als Chor erschienen und sowohl der Schutzgeist Frankreichs als auch Deutschlands, dann ein Racheengel, die Religion und das Schicksal als handelnde Personen auftraten.

Vom ersten bis letzten August 1794 blieb das Theater wegen verschiedener Reparaturen geschlossen. Der Zuschauerraum wurde verlängert, um zwei Logen vermehrt und durch eine neue, prachtvolle Hauptcourtine verschönert. Dieselbe wurde auf Befehl des Kaisers vom damaligen Akademiedirector Füger entworfen und gezeichnet und von den beiden Decorationsmalern Abel und Schönberger mit viel Glück und Geschmack ausgeführt. Der Vorwurf ist eben so poetisch als passend gewählt. Der Musengott Apollo spielt am Altare der Venus die Leier. Begeistert lauschen die Hirten seinen Tönen. Sorglos auf grünenden Matten gelagert, bilden sich Gruppen jeglichen Alters. Auch die Musen und Grazien finden sich ein. Im Hintergrunde rechts auf dem Gipfel des Berges sieht man, von grünendem Lorbeer umschattet, den Tempel der Venus. Dieser Vorhang existirt noch heute. Er hat trotz seines 89jährigen Bestandes nichts von seiner alten Schönheit verloren. Sub **Figur 98** biete ich den Lesern eine genaue Copie eines Theiles dieses alten, ehrwürdigen Vorhanges.

Am 12. Februar 1797 wurde in diesen Räumen zum Geburtsfeste des Kaisers Haydn's Volkshymne mit dem Texte Haschka's zum ersten Male aufgeführt, worauf die ganze Zuhörerschaft plötzlich, wie auf ein gegebenes Commando, sich vom Sitze erhob und in den Gesang mit einstimte und unter begeisterten Hochrufen die Volkshymne bis zu Ende mitsang. Der damals im Theater anwesende Kaiser dankte gerührt mit freundlichem Kopfnicken, und Haydn (der das Orchester und den Chor persönlich dirigirte) musste auf stürmisches Verlangen seine Hymne noch mehrmals wiederholen.

Der 19. März 1799 gehörte gleichfalls zu den sensationellen Musikabenden des Burgtheaters. Es wurde Haydn's „Schöpfung“ zum ersten Mal zu Gehör gebracht. Sie gefiel nicht blos, sondern begeisterte auch nachhaltig durch ihre innere Kraft. Ueberhaupt war sie in der Musikwelt

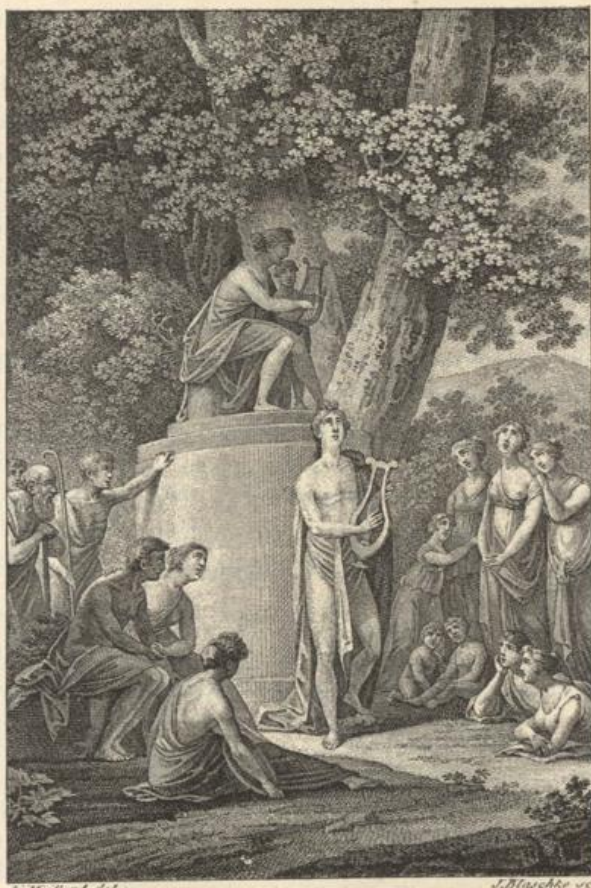


Fig 98. Der Vorhang des Burgtheaters.

als ein Ereignis zu betrachten, weil bisher kein Instrumentalwerk dieser Art existirte, welches nur annähernd mit demselben verglichen werden konnte, daher auch die „Schöpfung“, sowie später die „Vier Jahreszeiten“ für Oesterreich als ein Wendepunkt auf dem Gebiete der Instrumental- oder speciell symphonischen Musik bezeichnet werden muss.¹⁾

Nicht geringeres Interesse bot der 2. April 1800. Es war eine grosse musikalische Akademie zum Vortheile des Herrn Ludwig van Beethoven angekündigt, und auf dem Anschlagzettel standen die Worte ausdrücklich zu lesen: „Billets zu Logen bey Herrn v. Beethoven in dessen Wohnung, Tiefer Graben Nr. 231, III. Stock, zu haben.“ Das Haus entspricht der heutigen Nummer 16. Wenn man bedenkt, wie ungern Beethoven Visiten empfing, so kann man daraus entnehmen, welch' grosses Opfer er dem leidigen Gelderwerbe gebracht haben musste. Es war nämlich damals Sitte, dass die concertirenden Musiker nur im Wege der Subscription ihre Concertsäle füllten und die Entréegelder in ihren Wohnungen in Empfang nahmen. So machte es Mozart mit seinem Augarten-Concert, so Haydn. Das Programm war damals sehr reichhaltig und interessant.²⁾

Am 1. September 1804 trat eine Neuerung in der Verwaltung des Burgtheaters ein, die Eintrittspreise wurden erhöht und (was sonst bisher nicht üblich war) die Ursachen dieser Preissteigerung dem Publicum auf dem Theaterzettel gleichsam als Rechtfertigung bekanntgegeben.³⁾

Am 17. Mai 1807 wurden die „Vier Jahreszeiten“ von Haydn zum ersten Male aufgeführt. Die Production rief einen Sturm von Applaus hervor, und der Eindruck war geradezu überwältigend. Der österreichische Adel war damals in hohem Grade musikalisch und fand an solchen Aufführungen, wie sie Haydn bot, ungemein grossen Gefallen. Die „Vier Jahreszeiten“ mussten daher auch im Palais Lobkowitz, Schwarzenberg und bei Fürst Lichnowsky wiederholt werden, was einen unbestrittenen Einfluss auf die Geschmacksrichtung der Bevölkerung übte.

Am 25. März 1809 wurde eine musikalische Akademie mit merkwürdigem Programm abgehalten. Mit Rücksicht auf die neuerlichen Kriegsereignisse zwischen Oesterreich und Frankreich wurde jetzt die patriotische Gefühlsseite hervorgekehrt, und das Programm leuchtete gleichsam im Widerscheine vaterländischer Begeisterung.⁴⁾

Vom 14. Mai 1809 angefangen, als die Franzosen bereits in Wien einzogen, waren die Theaterzettel der beiden Hoftheater in deutscher und französischer Sprache verfasst, eine Aufmerksamkeit, welche die Direction den Siegern schuldig zu sein glaubte.

Am 19. Mai 1809 producirte sich der berühmte französische Mechaniker Melzel mit seinem neuerfundenen Panharmonikon. Es war dies eine Art automatische Trompete, die, wie

¹⁾ Eigentlich wurde „Die Schöpfung“ schon am 19. Jänner 1799 im Fürst Schwarzenberg'schen Palais unter Haydn's Leitung producirt. Jedoch ist dies nur als eine Art von Probe zu seiner späteren öffentlichen Aufführung im Burgtheater zu betrachten. Vide: Hanslick's „Geschichte des Concertwesens in Wien“.

²⁾ 1. Grosse Symphonie von W. A. Mozart. 2. Arie aus Haydn's „Schöpfung“, gesungen von Mademoiselle Saal. 3. Grosse Clavierconcert, componirt und gespielt von Beethoven. 4. Ein Ihrer Majestät der Kaiserin zugeeignetes und von Beethoven componirtes Septett auf vier Saiten- und drei Blasinstrumenten. 5. Duett aus der „Schöpfung“, gesungen von Herrn und Demoiselle Saal. 6. Wird Herr v. Beethoven auf dem Clavier phantasiren. 7. Grosse Symphonie (die erste) für Orchester, componirt von L. v. Beethoven.

³⁾ Auf dem Theaterzettel hiess es wörtlich: „Der allgemein gestiegene Preis aller Lebensbedürfnisse, welcher sich vorzüglich bei den Waaren aller Art grösstentheils verdoppelt hat, musste die Auslagen der k. k. Hoftheater, welche vier Gattungen von Spectakel zu unterhalten haben, sehr beträchtlich vermehren. Diese Zeitumstände, mehrere andere Rücksichten und der Wunsch, auf Vervollkommnung der Spectakel immer mehr verwenden zu können, haben eine verhältnismässige Erhöhung der Preise unvermeidlich gemacht.“

⁴⁾ Das denkwürdige Programm war: 1. Militärische Symphonie von Haydn. 2. „Das Kriegslied eines österreichischen Wehrmänner-Heeres“ von Collin, Musik von Weigel. 3. „Das Gebet“ von Collin, Musik von Gyrowetz. 4. Marsch von Collin, Musik von Weigel. 5. „Der Genius Oesterreichs“ von Castelli, Musik von Süssmeier. 6. „Abschied eines Wehrmannes von seinen Eltern“ von Castelli, Musik von Weigel. 7. Schluss. „Oesterreich über Alles“ von Collin, Chor von Weigel.

der Anschlagzettel versicherte, gleich bei der ersten Production in Paris grosse Bewunderung erregte.¹⁾ Am 14. August 1809 war Freitheater zur Vorfeier des Geburtstages Napoleons, und die Wiener waren gutmüthig genug, an diesem Abend nicht das geringste Zeichen des Unwillens ihren französischen Bedrückern gegenüber laut werden zu lassen. Dagegen aber feierte man kurze Zeit darauf am 24. November den Abzug der Franzosen mit einem kräftigen Gelegenheitsstück von Ziegler unter dem Titel: „Der Tag der Erlösung“ und kennzeichnete damit trefflich die Stimmung des Volkes.

Auch der Wiener Congress (1814 und 1815) sah hier viele glänzende Feste, so z. B. am 2. October 1814 grosse Redoute, am 16. October 1814 ein Oratorium und am 26. Jänner 1815 eine grossartige musikalische Akademie.

Am 21. April 1818 zog Grillparzer mit seiner „Sappho“ zum ersten Male in diese kunstgeweihten Hallen als Dichter ein. Das Stück machte Sensation und er wurde in Folge dessen zum Hoftheaterdichter mit einem jährlichen fixen Gehalt von 2000 fl. Wiener Währung ernannt.²⁾

Am 21. August 1824 ging Grillparzer's „Ahnfrau“ zum ersten Male in Scene. Das Stück wurde als die beste Schicksalstragödie gepriesen und hatte ausserordentlichen Erfolg, obgleich es den Wienern bereits seit 1816 vom Wiedner Theater her bekannt war.³⁾

Am 5. September 1828 gab man das Erstlingswerk des damals gänzlich unbekanntes, später so berühmten Lustspieldichters Eduard von Bauernfeld „Der Brautwerber“. Er kündigte sich schon mit dieser Jugendarbeit als das an, was er später wurde: ein Meister des geistreichen und leichten Conversationstones, aber andererseits ein ebenso scharfer Beobachter wie fein satirischer Darsteller der gesellschaftlichen Schwächen.

In demselben Jahre concertirte hier auch Nicolo Paganini und die Sängerin Pasta.

Am 11. März 1830 war eine Wohlthätigkeits-Vorstellung zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung verunglückten Einwohner der Wiener Vorstädte.

Am 5. April 1831 rief die Aufführung des Stückes „Des Meeres und der Liebe Wellen“ von Grillparzer eine Sturmflut der widerstreitendsten Meinungen hervor. Es konnte trotz der trefflichen Besetzung dem Geschmacke des Publicums nicht behagen und wurde nach viermaliger Aufführung zurückgelegt, um erst nach 20 Jahren wieder aus dem Archive hervorgesucht und geschätzt zu werden. Glücklicher war Grillparzer

am 4. October 1834 mit seinem „Traum ein Leben“. Dieser Abend verdient in den Annalen des Burgtheaters besonders genannt zu werden. Sehr lebhaft schildert Anschütz in seinen „Erinnerungen“ den merkwürdigen Eindruck, den das Stück auf das überraschte Publicum machte.⁴⁾

¹⁾ Melzel war derselbe Mechaniker, dem wir die Erfindung des Tactmessers verdanken, der nach ihm heute das Melzel'sche „Metronom“ genannt wird. Es ist nur zu bedauern, dass diese Erfindung in die Zwanzigerjahre fiel und erst in den Dreissigerjahren seine allgemeine Verbreitung erhielt, daher die alten Classiker das richtige Zeitmass bei ihren Compositionen nicht nach diesem Instrumente angeben konnten, und so kommt es, dass viele classische Stücke im Tempo oft vergriffen wurden und dass z. B. die „Zauberflöte“-Ouverture heute um ein Drittel schneller gespielt wird, als es Mozart beabsichtigt.

²⁾ Das vom Grafen Stadion unterm 4. Mai 1818 erlassene Decret lautete bezeichnend genug. Es hiess darin wörtlich: „Die rühmliche Art, auf welche Herr Franz Grillparzer seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller betreten hat, und das ausgezeichnete Talent, welches er für dieses Fach bewährt, hat die Aufmerksamkeit der Hoftheater-Direction dergestalt auf sich gezogen, dass sie, von dem Wunsche beseelt, mit Herrn Grillparzer eine literarische Verbindung anzuknüpfen, denselben zum Dichter des Hoftheaters gegen dem ernennet, dass er alle seine literarischen Productionen zuerst dem Burgtheater vorlege.“

³⁾ Die Besetzung war: Heurteur als Jaromir, Demoiselle Müller als Bertha, Wilhelmi als Soldat etc.

⁴⁾ Anschütz sagt unter Anderem: „Ganz eigenthümlich war der Verlauf des Stückes. Nachdem der erste Act sehr anregend gewirkt hatte, setzte das bunte Treiben, der rapide Wechsel und die sich fast überstürzenden Situationen der Traumacte das Publicum förmlich in Verwirrung. Die letzten gewaltsamen Momente des Traumes besonders verbreiteten schon den unruhigen Eindruck der Unwahrscheinlichkeit. Da stürzt endlich Rustan von der Brücke in das nasse Grab, und zugleich liegt er auf seinem Ruhebetto. Er stöhnt, er wendet sich, die drohenden Gestalten verschwinden, und vom Entsetzen gepeitscht springt der Erwachte vom Lager. — „Ein Traum!“ murmelt es überrascht im Zuschauerraume, „ein Traum!“ Man besinnt sich, man erkennt, man empfindet, und ein Beifallssturm tobt und dröhnt durch das Haus, dass der Darsteller innehalten muss. Der Erfolg war entschieden, und als der Vorhang niederrauschte, da erscholl der Name Grillparzer von allen Lippen.“

Der 6. März 1838 brachte ein interessantes Stück Grillparzer's auf die Bühne, nämlich das Lustspiel „Weh' dem, der lügt!“. Merkwürdigerweise erlebte das geistreiche, tief philosophische Stück trotz seines tiefen Gehaltes und poetischen Werthes nur einige Aufführungen und musste zurückgelegt werden, weil sich das Publicum ablehnend gegen dasselbe verhielt.

Das Jahr 1848 brachte manche Neuerungen sowohl im Kunst- als Verwaltungsfache zur Geltung.

Am 29. März 1848 erschien nach der Aufhebung der Censur Halm's dramatisches Gedicht „Verbot und Befehl“ auf der Bühne. Es war ein stürmischer Theaterabend, denn alle auf diese Aufhebung bezüglichen Stellen und politischen Anspielungen wurden mit minutenlang andauerndem Applaus aufgenommen und der Fortgang des Stückes häufig unterbrochen.

Am 24. April 1848 (dem ersten Spieltage nach der Charwoche) prangte wieder auf dem Theaterzettel die stolze Bezeichnung „K. k. Hof- und Nationaltheater“.

Der 27. Mai 1850 gehörte zu den interessanten Gedenktagen dieser Hofbühne. Laube feierte nämlich durch die Inscenirung des „Julius Cäsar“ einen seiner grössten Siege, denn man sah jetzt zum ersten Male jenes unsterbliche Meisterwerk Shakespeare's in wahrhaft würdiger Weise eingerichtet. Wochenlang arbeitete Laube rastlos an dieser schweren Aufgabe, und alle Kunstkräfte wirkten mit Lust und Liebe mit. Die Rollen waren auf's Sorgsamste einstudirt: Dawison spielte den Marc Anton, und die berühmte Rede an der Leiche Cäsars sprach er mit hinreissender, Alles überwältigender Wärme. Da plötzlich, im ergreifendsten Momente, hätte bald ein tückischer Zufall die Wirkung des ganzen Stückes in Frage gestellt. Dawison nämlich, von der Extase seiner Leidenschaft hingerissen, schlug der Leiche Cäsars so heftig auf den Bauch, dass dieselbe in convulsivische Bewegung gerieth und unwillkürlich die Füsse in die Höhe streckte, was sich offenbar für eine Leiche nicht so ganz schickt. Das Publicum brach (zum nicht geringen Aerger Laube's) in schallendes Gelächter aus, und es bedurfte einer guten Weile, bis sich das Getöse wieder verzog und die Scene in das frühere Geleise der Handlung eingelenkt werden konnte.

Am 17. bis 23. April 1873 gelangten die Shakespeare'schen Königsdramen nach Dingelstedt's Bearbeitung zur Darstellung, was als eines der bedeutsamsten Bühnenereignisse neuester Zeit betrachtet werden kann. Diese Aufführungen machten in den Kunstkreisen selbst um so grösseres Aufsehen, als die gewiegtsten Dramaturgen derlei Gesamtaufführungen wenn nicht als ein Ding der Unmöglichkeit, so doch als ein antiquirtes Experiment bedenklichster Art erklärten. Ein unerhörter Cassaerfolg widerlegte jedoch alle Bedenken. Dingelstedt's Scharfblick erkannte die Wirksamkeit dieser Stücke, und sein selbstständiges poetisches Talent wusste solche Bühneneffecte zu schaffen, dass man wohl sagen kann, er habe die sieben englischen Königs-Dramen der deutschen Bühne, somit auch der deutschen Nation zurückerobert.

Am 17. Februar 1876 endlich wurde das 100jährige Gedenkfest als Erinnerung an die Erhebung des Burgtheaters zur National- und Hofbühne durch Kaiser Josef II. gefeiert. Mit freudig gehobenem Herzen nahm ganz Wien Antheil an dem weihvollen Feste zu Ehren einer ruhmreichen Vergangenheit. Und man nahm wahr, dass die älteren Leute den weitaus grössten Theil der Zuseher bildeten. Den Alten wurde die Erinnerung an die glänzenden Leistungen ihrer einstigen Lieblinge wachgerufen und den Jungen mancher Einblick in die ruhmreiche Vergangenheit des Kunstinstitutes gewährt, und Alle nahmen die Ueberzeugung mit sich fort, dass das Burgtheater trotz der wechselvollen Zeitläufe und mannigfachen Schicksalsschläge eines vollen Jahrhunderts nicht aufhören wird, die ehrwürdige Stätte schöner und erhebender Genüsse zu sein, auch dann noch, wenn die jetzige Künstlergemeinde (die sich so oft schon stets wieder auf's Neue verjüngte) aus ihrem alten schmucklosen Hause demnächst hinüberziehen wird in die glänzenden weiten Hallen des neuen Hofburgtheaters auf dem Franzensring.