



DAS
HOF-BURGTHEATER

1848—1898

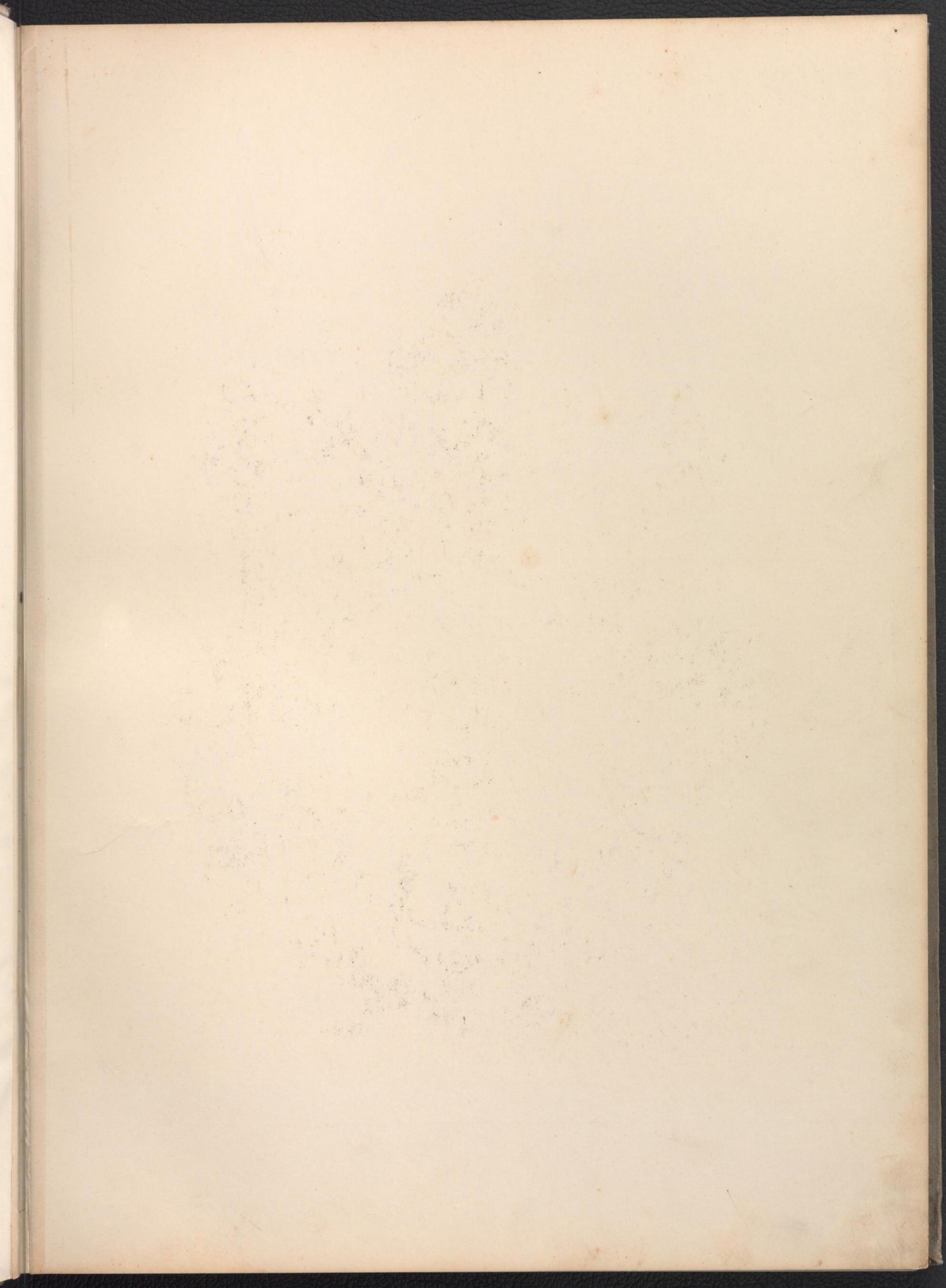
von
RUDOLPH LOTHAR.



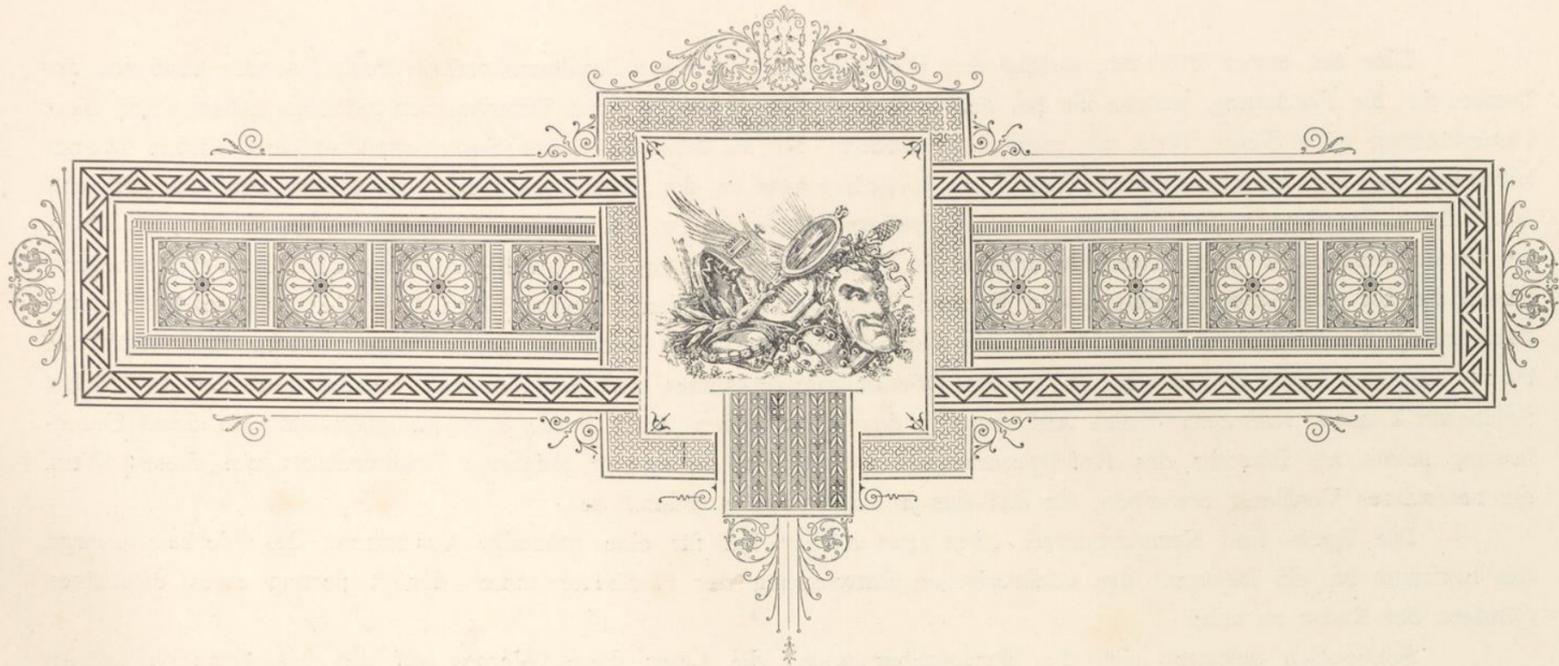
JOHN BURBANK

1848-1898

JOHN BURBANK







VORWORT.

Das vorliegende Werk besteht aus drei Theilen: der Geschichte des Hof-Burgtheaters, der Geschichte des Hof-Operntheaters — vom Jahre des Regierungsantrittes unseres Kaisers bis auf die Gegenwart — und dem „Künstler-Album“, welches monographische Beiträge über Künstler, die in dieser Zeit gewirkt haben, und Abhandlungen über einzelne wichtige Abschnitte aus der Geschichte der beiden Hofbühnen enthält, von verschiedenen Schriftstellern stammend.

Den grössten Raum des Werkes nimmt neben dem reichhaltigen Künstler-Album die Geschichte des Hof-Operntheaters ein. Dr. Rudolf Lothar, der das Burgtheater geschichtlich behandelt hat, konnte sich mit Rücksicht auf die bereits vorliegende, mit dieser Bühne sich befassende Literatur bedeutend kürzer fassen; er spricht sich übrigens über die Ideen, die ihn bei seiner Arbeit geleitet haben, im ersten Capitel seiner Geschichte deutlich aus.

Der geschichtlichen Darlegung über die letzten fünfzig Jahre des Hof-Operntheaters seien nun vom unterzeichneten Verfasser einige Worte als Geleite mitgegeben. Er hat sich zunächst vor Augen gehalten, dass er nicht eine Geschichte der musikalisch-dramatischen Literatur dieser Zeit zu bieten habe, sondern ein möglichst klares, lebhaftes Bild, das wiederspiegeln soll, wie sich speciell im Wiener Hof-Operntheater Musikgeschichte abgespielt hat. Dem Repertoire und seinem Zusammenhange mit den Ideen seiner Zeit — leider fehlte er manchmal infolge specieller, nicht gerade künstlerischer Verhältnisse — wurde stets Aufmerksamkeit geschenkt; doch war sich der Verfasser bewusst, dass er nicht nur über das Gebotene zu berichten habe, sondern auch über die Verhältnisse, unter denen es geboten wurde, über Aufführung und Ausführung. Demgemäss wurden die Künstler eingehend behandelt, und nicht nur diese selbst, sondern auch die künstlerischen Körperschaften und Institutionen unseres Hof-Operntheaters, die bei den Aufführungen bedeutsam mitwirkten. Man findet also in dem vorliegenden Werke ausführliche und authentische Darlegungen über die Geschichte des Orchesters, der Bühnenmusik, des Chores, der Regie, der Capellmeister, der Stagiaonen, des Balletes u. s. w.

Ausserdem wurde eine eingehende Darstellung der ökonomischen Verwaltung des Hof-Operntheaters gegeben; denn diese übte auf die künstlerischen Schicksale unserer Opernbühne oft bestimmenden Einfluss. Der Kampf zwischen den Verpachtungsfreunden und den Verfechtern der ärarischen Verwaltung, zwischen den Ministerien und der an ihrer Seite stehenden obersten Polizei-Direction einerseits und der obersten Hoftheater-Direction andererseits wird in interessanten Momenten festgehalten. In dieser Richtung wird das vorliegende Werk, das aus den officiellen Acten schöpfen durfte, wohl auch den Eingeweihten recht wissenswerthe Neuheiten mittheilen.

Das Wiener Hof-Operntheater war bisher ein Stiefkind der Geschichte. Während das Burgtheater mit einer grossen Literatur dasteht — Directoren, Kritiker und Schauspieler waren gleich eifrig, der Welt darüber zu erzählen — entbehrte das Hof-Operntheater bisher einer umfassenden Geschichte. Mit dem vorliegenden Werke sei wenigstens ein Theil dieser literarischen Schuld getilgt.

Wien, im November 1898.

Julius Stern.

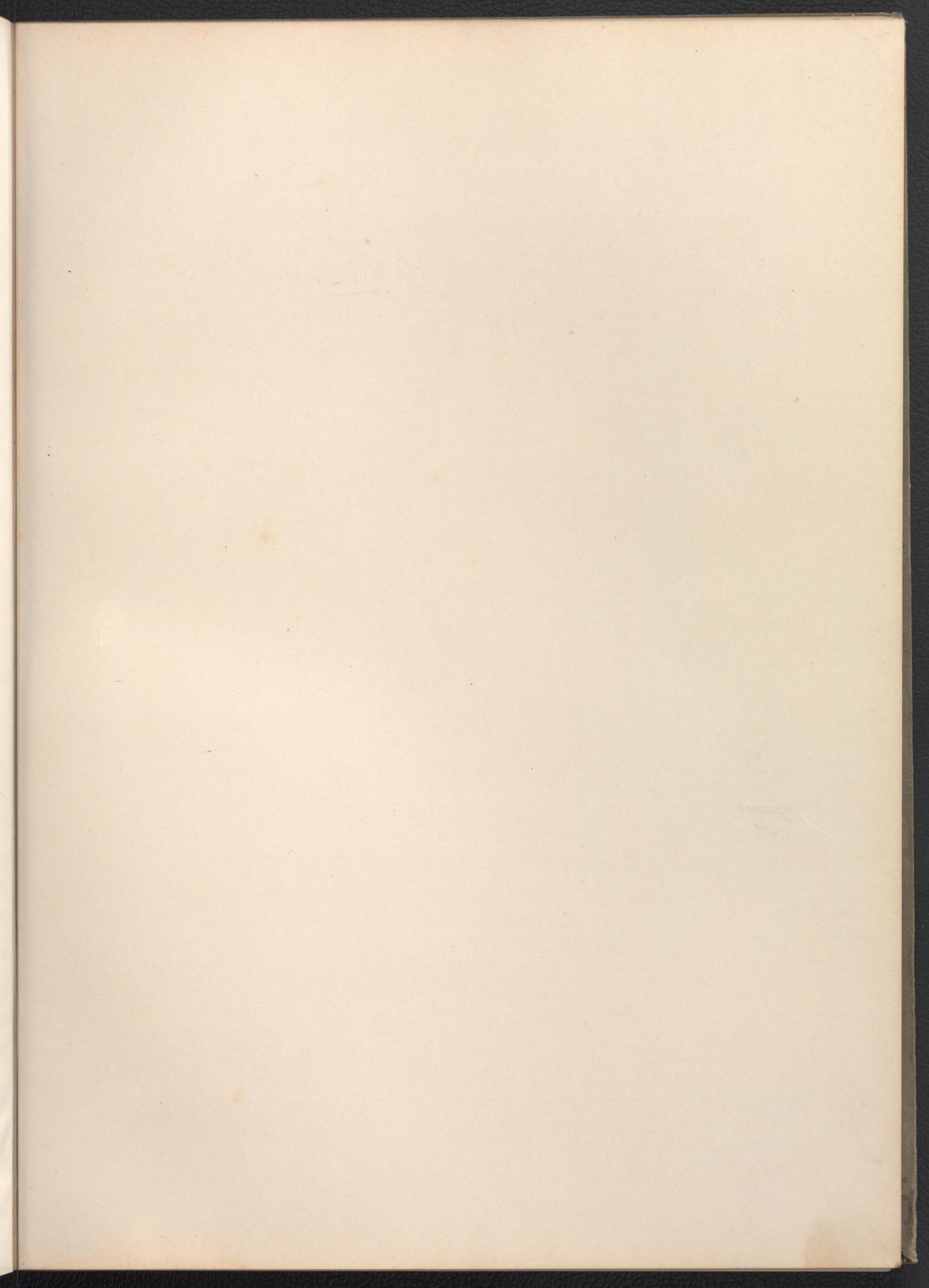
Eine der ersten Pflichten, welche den Herausgebern dieses Jubiläumswerkes obliegt, ist der Ausdruck des Dankes für die Förderung, welche sie bei den k. u. k. Hofbehörden in ihrem Unternehmen gefunden haben. Ohne diese Unterstützung wäre dieses Werk nie möglich geworden. So sei denn an dieser Stelle zunächst dem Ersten Obersthofmeister Sr. Durchlaucht Prinzen Rudolf zu Liechtenstein der ergebenste Dank der Herausgeber dargebracht. Auch Ihren Excellenzen den Herren Dr. Josef Freiherr v. Bezecny und August Freiherr v. Plappart, als Chefs der General-Intendanz, dem Ersten Hofrathe in Sr. Majestät Obersthofmeister-Amte Franz Wetschl, dem Hofrathe und Kanzleidirector der General-Intendanz Dr. Eduard Wlassack und dem Archivar Herrn A. J. Weltner sei herzlichster Dank gesagt für die Unterstützung, die sie den Herausgebern durch die Gestattung gewährt haben, die überaus werthvolle Porträtsammlung und die Archive des Oberstkämmerer-Amtes und der General-Intendanz benützen zu dürfen. Solcherart konnten zahlreiche Unica Aufnahme in das Werk finden. Auch Franz R. v. Jauner hat sich durch Ueberlassung seines als Director des Hof-Operntheaters mit Richard Wagner geführten Briefwechsels um dieses Werk ein besonderes Verdienst erworben, für das ihm an dieser Stelle gedankt sei.

Die Buch- und Kunstdruckerei „Steyrermühl“ hat für eine prächtige Ausstattung des Werkes gesorgt, das bestimmt ist, ein Denkmal der künstlerischen Entwicklung der Hoftheater unter der Regierung eines erlauchten Gönners der Kunst zu sein.

Schliesslich gestatten sich die Herausgeber noch, die Leser dieses Werkes auf den „Biographischen Index der Hoftheater“ und das „Verzeichniss der in die letzten fünfzig Jahre fallenden Novitäten der beiden Hoftheater“ besonders aufmerksam zu machen. Beide bilden den Anhang des Werkes und bieten in knappster Form die wichtigsten geschichtlichen Daten aus der behandelten Zeitperiode.

Wien, im November 1898.

Die Herausgeber.





Rudolf Lichtenstein



Rudolf Prinz von und zu Liechtenstein.

Von Julius Stern.

Der Erste Obersthofmeister Sr. Majestät des Kaisers waltet in dieser Eigenschaft zugleich auch als oberster Chef über die beiden Hoftheater, als Vertreter des Allerhöchsten Schutz- und Schirmherrn der Kunst in unserem Vaterlande. Welch' ein Glück für die Künste und ihre Jünger, wenn ein Fürst diese höchste Würde am kaiserlichen Hofe bekleidet, der nebst den vielen für diese verantwortungsreiche Stellung erforderlichen Gaben auch die eines feinen

und eingehenden Verständnisses für die Bedürfnisse der Kunst besitzt! Rudolf Prinz von und zu Liechtenstein ist ein Gönner der Künste; in ihm besitzen die beiden kaiserlichen Hoftheater einen mächtigen Freund und edlen Förderer. Wenngleich die Kürze der Amtsführung des Fürsten zur Zeit noch nicht gestattet, den Entwicklungsgang seiner gewiss von den besten Intentionen geleiteten Einflussnahme auf die Ausgestaltung des künstlerischen Lebens und Webens in den Wiener Hoftheatern klar zu legen, so sind doch schon jetzt genugsam Momente wahrnehmbar, welche darthun, dass der Fürst diesen Kunstinstituten das regste Interesse und die wärmsten Sympathien entgegenbringt und denselben seine Fürsorge in reichem Masse zuzuwenden gewillt ist. Diese Ueberzeugung ist es denn auch, die den wahrhaften Kunstfreund bestimmt, in dem Fürsten, mit dessen erlauchter Familie die Tradition die edelste Pflege des Schönen und Guten auf allen wie immer garteten Gebieten geistigen Ringens und Schaffens verknüpft, einen würdigen Vertreter des kaiserlichen Herrn zu begrüßen, unter dessen Scepter sich alle Zweige der Kunst zu ungeahnt reicher Blüthe entfaltet haben.

Der geläuterte Kunstsinn des Fürsten Liechtenstein, sein warmes Empfinden für künstlerisch Schönes und seine strenge Gewissenhaftigkeit in der Ausübung der hohen Pflichten seines Amtes bieten die vollste Gewähr, dass die kaiserlichen Theater unter seiner obersten Leitung ihre bedeutenden Aufgaben stets voll und ganz zu erfüllen bestrebt sein werden, dass sie ihren alten Ruhm bewahren, ja erhöhen, und nach wie vor der Stolz und die Freude des kunstsinnigen Wien bilden werden.

Werfen wir einen Blick auf das bisherige Wirken Sr. Durchlaucht des Prinzen Rudolf zu Liechtenstein, so finden wir, dass sich seine Laufbahn zunächst ausschliesslich auf militärischem Gebiete bewegt hat. Prinz Rudolf Liechtenstein folgte in dieser Hinsicht dem edlen Beispiele der historisch bekannten Vertreter seines illustren Hauses. Am 18. April des Jahres 1838 zu Wien als Sohn des tapferen Generals der

Cavallerie Karl Fürsten zu Liechtenstein geboren — der unserem Kaiser ebenfalls als Erster Obersthofmeister zur Seite stand, und den die Tradition unserer Stadt als den populärsten Cavalier seiner Zeit nennt — trat der Prinz mit dem achtzehnten Lebensjahre als Cadet in das 1. Uhlanen-Regiment.

Im Jahre 1856 zum Officier befördert, verblieb der Prinz bis zu seiner Ernennung zum Oberlieutenant im Regimente. Er diente dann im 9. Husaren-Regimente und wurde 1863 als Rittmeister Ordonnanz-Officier und ein Jahr später Major und Flügeladjutant Sr. Majestät. In diesem Range verblieb Se. Durchlaucht bis zum Jahre 1868, um welche Zeit er den activen Dienst verliess und von Sr. Majestät den Obersten-Charakter *ad honores* erhielt. Im Jahre 1870 wurde Se. Durchlaucht als Oberst in die Evidenz der k. k. Landwehr eingetheilt.

In den zwei folgenden Decennien sehen wir den Fürsten in der Gefolgschaft Ihrer Majestät auf den Reisen nach England und Irland; im Jahre 1892 verzeichnen wir die Ernennung des Fürsten als General-Major zum Oberstallmeister und Capitän der Leibgarde-Reiter-Escadron unter gleichzeitiger Verleihung der Würde eines Geheimen Rathes.

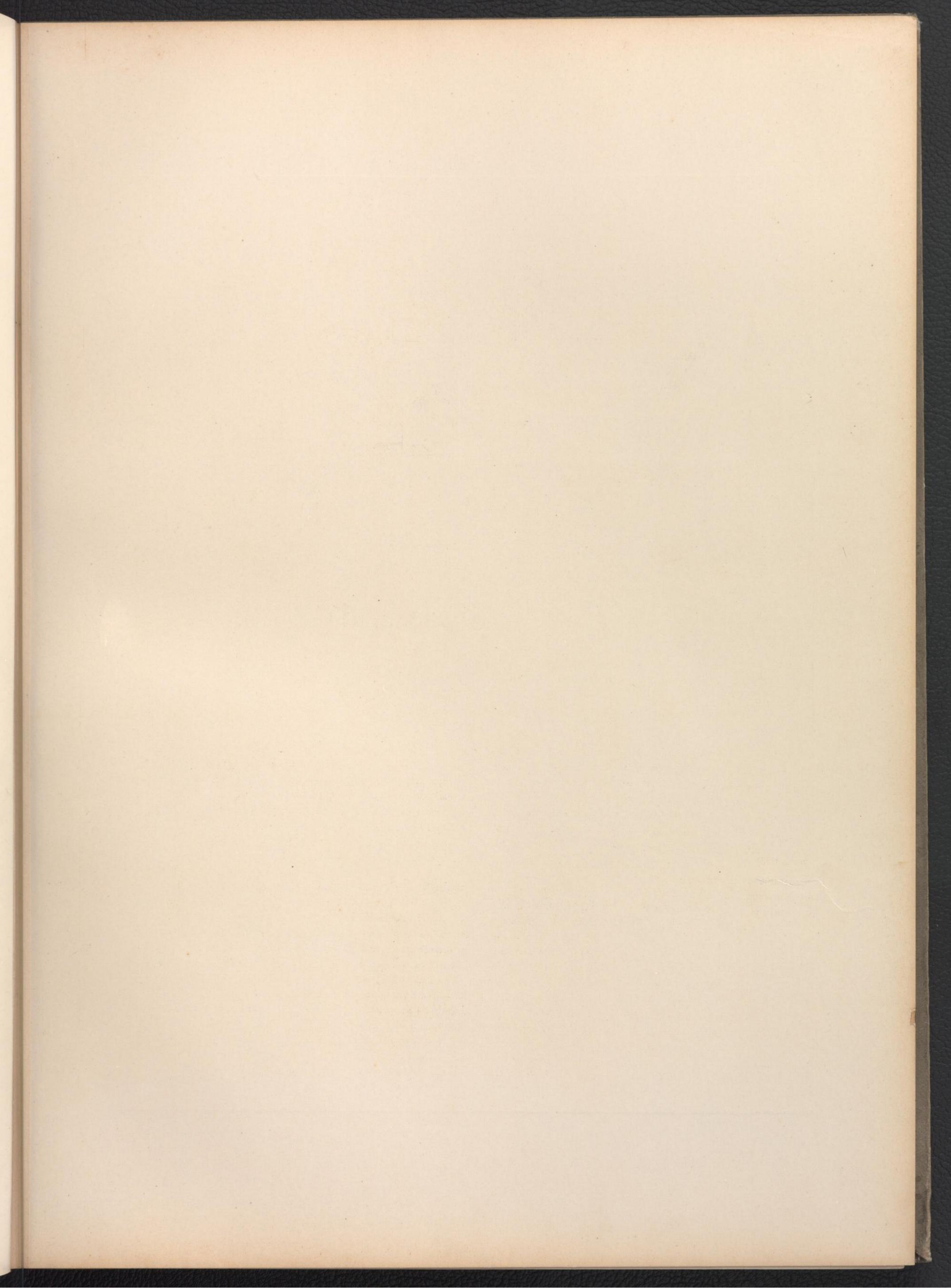
Nach dem Hinscheiden weiland des Fürsten Constantin zu Hohenlohe fungirte Fürst Liechtenstein zunächst als Stellvertreter des Ersten Obersthofmeisters und trat am 30. Juni 1896 definitiv in diese Hofwürde, nachdem er kurz vorher zum Feldmarschall-Lieutenant ernannt worden war.

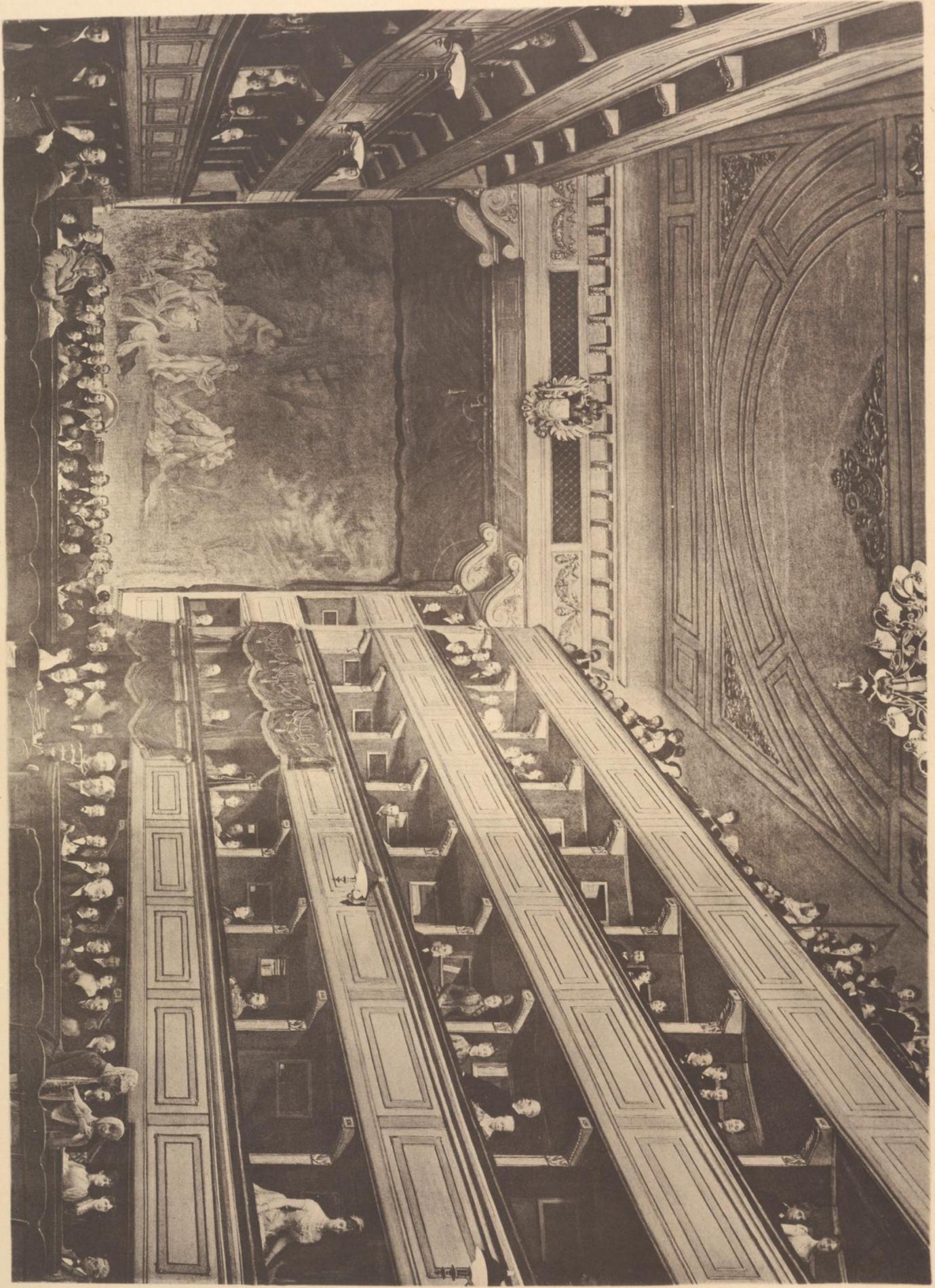
Solcherart gestaltete sich — in ganz schmucklosen, schlichten Linien

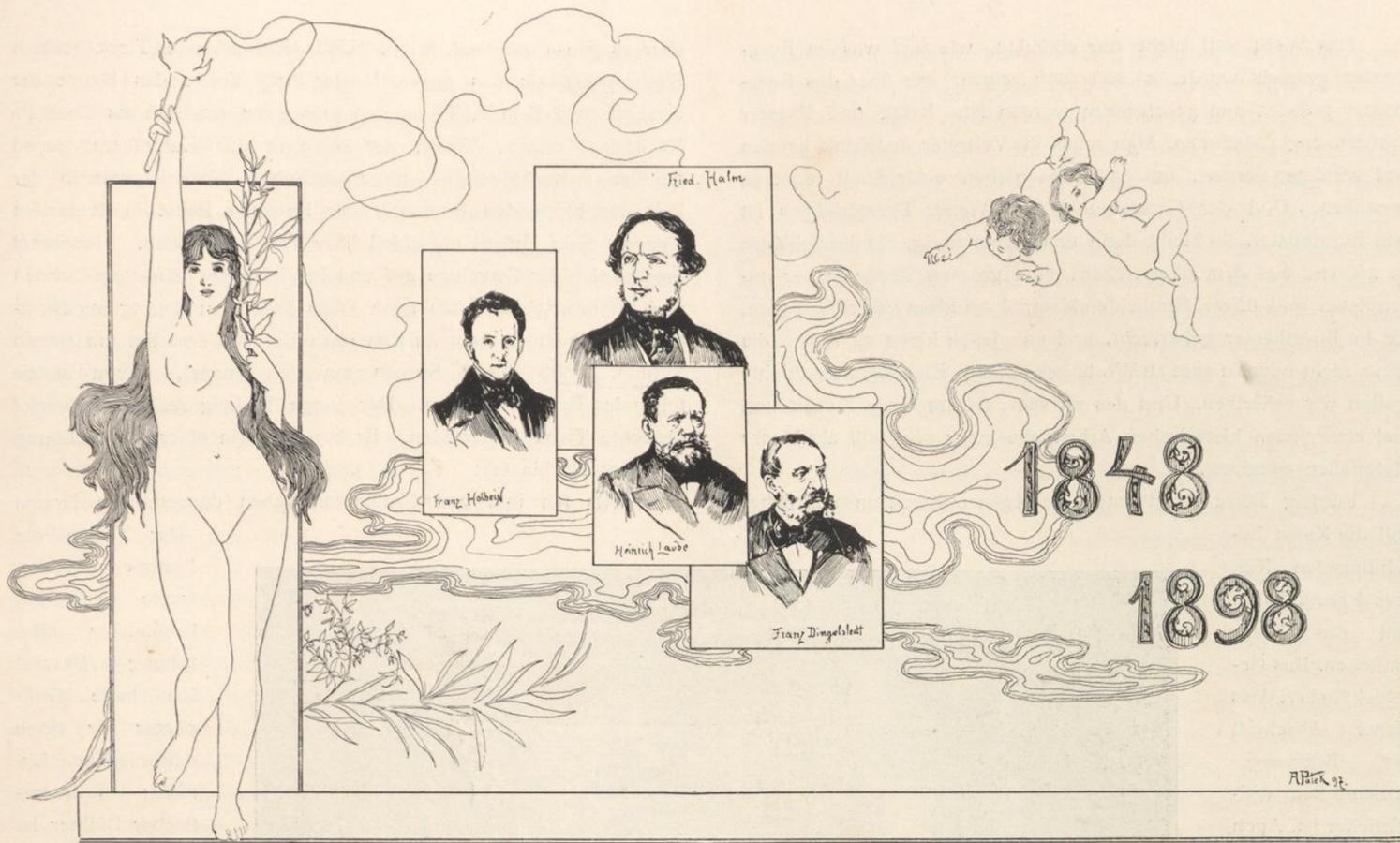
dargestellt — der Lebensweg des Fürsten Rudolt Liechtenstein. Die männliche Thatkraft und das Bewusstsein seiner hohen Pflichten, das den Fürsten stets erfüllte, lassen mit Sicherheit erwarten, dass Se. Durchlaucht die schwierigen, mit den Zeitläufen stets wechselnden Aufgaben, welche ihm aus der Oberleitung der beiden Hoftheater erwachsen, in ihrer vollen Bedeutung erfassen und bei ihrer Lösung, unbeirrt von den Einflüssen des Tages, der Meinung, die er sich gebildet hat, Geltung verschaffen wird. Dass dabei nur das Heil der beiden Kunstinstitute gefördert wird, dafür bürgt die feine Bildung und das verständnisvolle Interesse des Fürsten. Indem Obersthofmeister Fürst Liechtenstein an den künstlerischen Grundsätzen, welchen die Wiener Hoftheater ihre hervorragende, auch heute noch unbestrittene Bedeutung verdanken, festzuhalten gewillt ist, stellt er sich gleichzeitig die grosse Aufgabe, mit diesen Principien auch die finanziellen Erfolge in Einklang zu bringen. Schon seine erste That als oberster Chef der Hoftheater, die im Vorjahre durchgeführte glanzvolle Renovirung des Opernhauses, legt ein beredtes Zeugnis dafür ab, dass der Fürst immer bereit sein wird, die Würde der kaiserlichen Theater in jeder Hinsicht zu wahren.

Dem fürsorglichen Wohlwollen des Fürsten Liechtenstein, das fördert, was es als nothwendig und gut erkennt, verdanken wir auch die Reconstruction des Burgtheaters, die in diesem Sommer durchgeführt wurde. Es war eine schwierige, verantwortungsvolle That; sie wird aber schon jetzt als eine Wohlthat empfunden, die der Fürst der Kunst erwiesen hat.









Fünfzig Jahre Hof-Burgtheater.

Von Rudolph Lothar.

I. Das Burgtheater in seiner culturgeschichtlichen und literarhistorischen Bedeutung. — Die Literatur um das Jahr 1848. — Die Gesellschaft in Wien. — Die Censur.

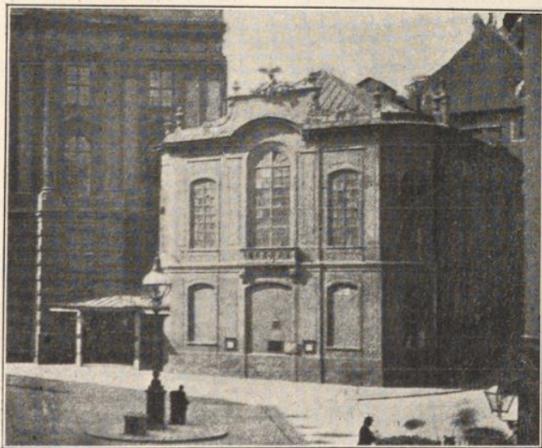
Der Geschichte des Burgtheaters von 1848—1898 sollen die nachfolgenden Blätter gewidmet sein. Ehe wir an unsere Aufgabe herantreten, sei es uns vergönnt, mit einigen Worten Zweck und Ziel derselben zu rechtfertigen.

Welchen Zweck hat überhaupt eine Theatergeschichte, und welcher Massstab soll zu ihrer Beurtheilung an sie gelegt werden?

Eine Chronik der Ereignisse, die sich im Theatergebäude, auf der Bühne, im Publikum und in der Directionskanzlei abgespielt, ein Verzeichnis der aufgeführten Stücke, ein kritisches Betrachten des Personals gibt noch lange keine Theatergeschichte. Das sind Vorarbeiten, deren freilich der Historiker nicht enttrathen kann. Aber er muss diese Vorarbeiten nur benützen, um mit ihrer Hilfe sein Gebäude zu errichten. Seine Aufgabe besteht darin, das Warum und Weil im Gange der Ereignisse aufzudecken, die Gedanken zu entwickeln, die im Hause zum Heile und zum Segen oder zum Unglück und Verderben geherrscht, die Fäden klarzulegen, die Bühne und Zuschauerraum verbunden, die Rolle zu kennzeichnen, welche das Theater

im Culturleben der Stadt und im literarischen Leben der Zeit gespielt. Und gerade darin möchten wir den Zweck einer jeden Theatermonographie erkennen: Der Historiker muss auf Grund seiner Quellen und Acten, der kritischen Stimmen der Presse, der Mittheilungen von Schauspielern und Dichtern dem Theater, dessen Geschichte er behandelt, die richtige Stellung im Geistesleben der Stadt, des Volkes, der Nation anweisen können.

So also möchten wir die Geschichte des Burgtheaters behandeln. Was die Chronik des Hauses betrifft, so ist ein grosser Theil des Zeitraumes, der uns hier beschäftigen soll, in trefflichster und erschöpfender Weise von Regierungsrath Dr. Ed. Wlassack*) bearbeitet worden. Die Charakteristiken der Künstler aber, die in diesen letzten fünfzig Jahren im Hause gewirkt, sollen der Anlage des Werkes entsprechend von jenen Männern geschrieben werden, die im Geistesleben Wiens Bedeutung hatten und haben.



Das alte Hof-Burgtheater.

*) Dr. Eduard Wlassack, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Zu dessen Säcularfeier im Februar 1876. Wien, Verlag von L. Rosner.

Das Werk soll nicht nur erzählen, wie und was im Burgtheater gespielt wurde, es soll auch zeigen, wie über das Burgtheater gedacht und geschrieben worden ist. Kritik und Theater gehören eng zusammen. Man muss die Vertreter der Kritik kennen und würdigen lernen, um das Theaterleben einer Stadt recht zu verstehen. Und der Centralpunkt des Wiener Theaterlebens ist sein Burgtheater. So bleibt denn uns nichts übrig, als die Schlüsse zu ziehen, aus dem überreichen, zum grossen Theile bisher unbenützten und unveröffentlichten Material die Ideenwelt aufzubauen, die im Burgtheater geherrscht, und von jenen Ideen zu reden, die darin nicht oder zu spät zu Worte gekommen. Eine Ideengeschichte wollen wir schreiben. Und das zu sein, ist am Ende Zweck und Ziel einer jeden historischen Arbeit, die mehr sein will als blosser Materialiensammlung.

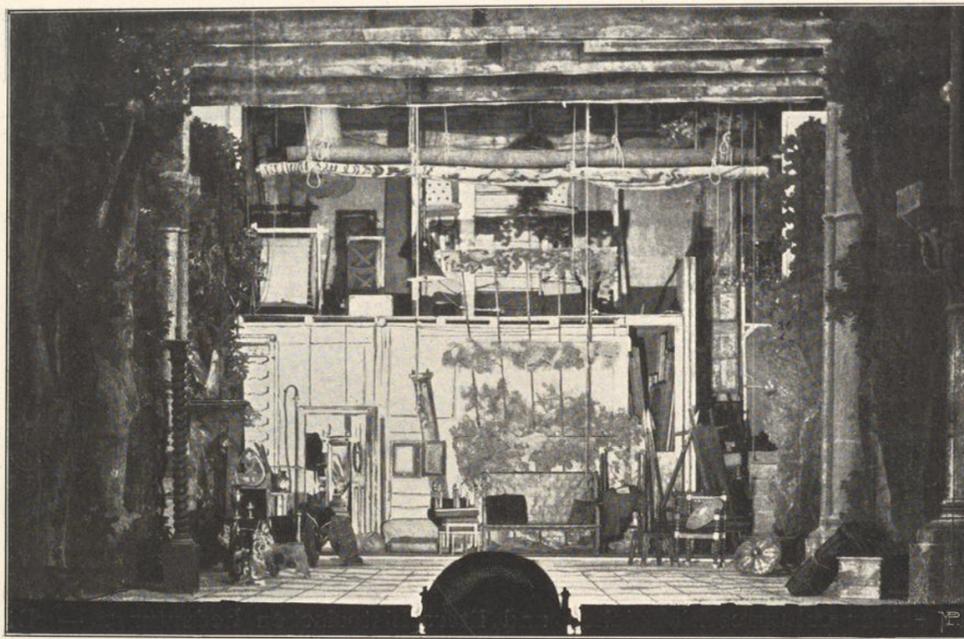
Fünfzig Jahre Burgtheater, die Regierungszeit unseres liebevoll die Kunst beschützenden Kaisers Franz Josef soll das Werk umfassen. Das Geschick fügt es, dass dieser Abschnitt der Bühnengeschichte kein willkürlicher ist. Auch wenn das Jubiläum unseres Kaisers nicht dergewöhnliche, äussere Anlass wäre, würden diese fünfzig Jahre als eine besondere Epoche im Leben des Burgtheaters betrachtet werden können. Sie gehen von einer Moderne zur anderen. Zwei, leider auch zwei geistige Revolutionen schliessen sie ein — und Tiefpunkte in der Bedeutung des Hauses.

Das zweite Viertel unseres Jahrhunderts ist in politischer wie in literarischer Beziehung eine gewitterschwüle Zeit. Es stürmte und drängte im Schriftthum, und die Jungen standen auf gegen die Alten. Neue Werthe sollten geprägt werden, neue Gedanken suchten neue Formen. Merkwürdige Strömungen befehdeten, kreuzten, vermischten sich. Classicismus und Romantik, Realisten und Idealisten, Phantasten und Wirklichkeitsschilderer standen sich gegenüber. Aber auf der Bühne, wo sonst die Schlachten der literarischen Bewegung geschlagen werden, sah es einstweilen noch still und friedlich aus. Sie stand ausserhalb des Gefechtes. Die Romantiker, die in der Literatur die Führung hatten, strebten zur Bühne, aber erreichten sie nicht. Sie blieben auf das Buch beschränkt. Nothgedrungen schufen sie das Buchdrama. Auf der Stätte ihres Sehnsens herrschte das Schicksalsdrama. Und dieses wurde in den Dreissiger-Jahren von Raupach abgelöst, der nun beinahe ein Jahrzehnt hindurch Alleinherrscher der deutschen Bühne war. Das Geheimnis seines Erfolges lag in dem geschickten Erfassen jener Stoffe, die interessirten: und das waren geschichtliche, waren nationale Stoffe. Das historische Drama stand eben im Vordergrund des Interesses. A. W. Schlegel nennt das geschichtliche Schauspiel »die würdigste Gattung des Dramas,

aber es muss national sein«. Und Schlegel wie Tieck stellten Shakespeare als das grosse Muster hin. Tieck, das Haupt der romantischen Schule, Tieck, den man ganz ernsthaft als Goethe's Nachfolger ansah, Tieck, der offen in den Kampf trat gegen Schiller's »hochtönendes, ungermanisches Wesen«, war in der Zeit der blühenden Romantik der kritische Papst in deutschen Gauen. Sein Urtheil entschied über Tod und Leben. Manchmal machte sich der Gewaltige auf und inspicirte die deutschen Bühnen und Literaturstädte. Auch nach Wien kam er und ging ins Burgtheater. Und man kam zu ihm nach Dresden und bat um seinen Spruch. Wie dieser Spruch zuweilen ausfiel, davon möge folgendes Beispiel zeugen. Der junge Ludwig August Frankl besuchte Tieck in Dresden. Er berichtet (in einer Aufzeichnung aus dem Nachlasse):

»Als ich ihm von Grillparzer's eben dargestelltem Drama

»Der Traum ein Leben« erzählte, fragte er mit besonderer Betonung »Drama? Ich halte Grillparzer für einen entschiedenen Lyriker; als dramatischer Dichter ist er mir niemals erschienen.« Tieck fügt dann hinzu, dass er Zedlitz für den weitaus entschiedeneren Dramatiker halte. »Der bedeutendste Dramatiker, den Oesterreich besass,« äusserte er weiter, »ist kein Oesterreicher ge-



Bühnenraum des alten Burgtheaters.

wesen und kam erst in das Land, als er ein Dramatiker zu sein aufgehört hatte: Zacharias Werner!«

Tieck, den übrigens Grillparzer einen phantastischen Iffland, den ersten deutschen Dilettanten nannte, stand mit seinem Urtheil über den grössten Dichter Oesterreichs leider nicht allein. Spät, sehr spät, erst in neuer Zeit, hat sich Grillparzer draussen im Reiche die ihm gebührende Stellung errungen.

Neben Shakespeare war den Romantikern insbesondere Calderon ans Herz gewachsen. Seine Mystik, das träumend Märchenhafte, bunte Zaubervolle seiner Poesie hatte es ihnen angethan. Und mit den Sympathien, die sie zu den Spaniern zogen, fanden die Romantiker bei uns in Oesterreich Widerhall. Denn unsere Literatur hat einen spanischen Einschlag. Nicht nur in unserem Dialekte, in unseren Höflichkeitssitten, auch auf der Bühne und im literarischen Leben Wiens merkt man, dass einst reger Verkehr zwischen Wien und Spanien bestanden, dass einst die spanische Sprache in Wien Modesprache gewesen, wie später das Französische. Die Uebersetzungen spanischer Dramen haben von Wien aus die deutsche Bühne erobert. So geschah es mit »Donna Diana«, so mit dem »Richter von Zalamea«. Bei Grillparzer, Halm, Raimund und, um auch von Neueren zu sprechen, bei Dóczy ist spanischer Einfluss unverkennbar. So ist denn auch heute noch, Dank dem Tropfen spanischen Blutes, der durch unsere

Kunst läuft, das romantische Spiel mit Farben, Düften, Träumen, bunten Trachten, mit Gefühlen, die heisse Sonnengluth oder milder Mondenschein geboren, bei uns eine unverwelkte Blüthe. In Oesterreich stirbt die Romantik nie aus.

Mehr als anderwärts kam bei uns die Romantik auf die Bühne. Und sie hat sie festgehalten. Aber auf die deutsche Bühne vermochte die Romantik ihren Thron nicht zu stellen, so sehr Tieck auch dafür kämpfte. Ihre Dramen waren zu phantastisch, zu ungebunden, zu wenig real. Und die Geschichte, die sie credenzt, war zu sehr Dichtung und Traum, zu wenig Wahrheit und Wirklichkeit, zu sehr buntes Gemisch der verschiedenartigsten Ingredienzien. Hermann Hettner sagt sehr richtig: »Die historische Poesie ist nicht Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander; sie ist ganz Wahrheit und ganz Dichtung.«

Der Kampf der Romantiker gegen Schiller war fruchtlos. Schiller und leider auch seine Jünger nahmen mit Raupach den breitesten Raum im ernsten Repertoire ein. Die Epigonen Schiller's, die sich mit stolzer Pose auf die Antike beriefen, als auf die Lehrmeisterin ihrer Kunst, zogen die Tirade gross, füllten ihre Dramen mit Lyrik und Rhetorik und gaben sich für Idealisten. Auch Raupach hielt sich für einen solchen. Es hiesse übrigens ihm Unrecht thun, wollte man seine dramatische, oder besser gesagt, theatralische Begabung verkennen. Er hatte den richtigen Blick für den guten, bühnenreifen Stoff und dessen wirksamen Aufbau. Er baute aber dann als Maurermeister und nicht als Künstler.

Den Idealisten gegenüber stand der Heerbann der Realisten. Naturwirklichkeit hiess ihre Losung! Sie berührten sich mit den Romantikern in der schrankenlosen Verehrung Shakespeare's, im Betonen der ursprünglichen Kraft und Phantasie. Aber auch ihre dramatischen Conceptionen, die diese Erfordernisse im Uebermasse hatten, trieb der Sturm und Drang auseinander, die richtige Form sprengend, die nun einmal die Bühne kategorisch verlangt. Goethe's »Götz«, Schiller's »Räuber« standen ihren Geschöpfen zu Gevatter.

Zwei grosse Dichter gingen aus dem Ringen nach dem kraftvollen, originellen, phantasiereichen Drama siegreich hervor, wenn gleich Sieg und Lorbeer des Einen erst von später Nachwelt erkannt worden sind. Diese zwei Dichter waren Grabbe und Hebbel.

Hebbel ist ohne Zweifel der jener Zeit bedeutungsvollste Dichter. Und im Mittelpunkte der Literaturbewegung, in der unsere Geschichte ihren Anfang nimmt, steht sein Drama »Maria Magdalena«. Es ist das erste tiefgehende sociale Drama unseres Jahrhunderts, dem es, ohne die Dichter vergleichen zu wollen, das bedeutet, was »Cabale und Liebe« dem Ausgang des vorigen galt.

Die von freiheitlichen, nationalen, socialen Ideen erfüllten Dichter einer Epoche, die eine neue Zeit im Schosse trug, hatten bald erkannt, welchen Gewinn für ihre Zwecke sie aus dem historischen Schauspiel schlagen könnten. Die Figuren der Geschichte wurden zu Masken ihres Spieles. Und biblische, altgermanische,

mittelalterliche Helden sprachen auf der Bühne von den Gedanken und Wünschen der für die Dichter allermodernsten Zeit. Der Parallelismus der Gegenwart und der Vergangenheit, das Gleichnis der Geschichte, das in unser Herz, in unser Sinnen schlagende Beispiel aus unserer Väter Tagen waren immer die besten Trümpfe in der Hand des Dichters. Die Vorliebe für das geschichtliche Bühnenspiel entsprang erst unbewusst dieser vergleichenden Rückschau. Dann wurde es immer bewusster — so sehr, dass es schliesslich sogar die Grenzen der Kunst überschritt. Es brauchte aber jetzt nur Einer zu kommen, der die Kühnheit hatte, die Maske der historischen Verkleidung fallen zu lassen, und das sociale Drama war geboren.

Und dieser Eine war Hebbel!

Aeusserlich freilich sah sein Drama aus wie eines jener vielen bürgerlichen Dramen, deren breiter Strom in ruhigem Gerinne seit dem vorigen Jahrhundert über die Bühne floss. Das »bürgerliche Drama« war ein Sprössling der moralischen Aufklärung. Aus England und aus Frankreich, aus England in tragischer, aus Frankreich in komödiantischer Form kam die Lehre von der moralischen Erbauung und Besserung, die von der Bühne ausgehen müsse. Diese Erbauung wurde mit endlosen Thränengüssen ins Werk gesetzt. Gottsched brachte das bürgerliche Schauspiel nach Deutschland, wo es bald üppig ins Kraut schoss. Iffland, Kotzebue (wenn er sich ernst geberdete) und ihre Nachahmer bebauten dieses ergiebige Feld des Familienjammers. Gewöhnlich war es ein Bankbruch, der ihn verschuldete und ein reicher Vetter aus exotischen Ländern, der ihn heilte. Es war immer ein Spiel mit äusseren Verhältnissen. Die Psychologie war so rudimentär wie möglich. Die Figuren des Rührstückes begannen schon so typisch zu werden, wie die stehenden Masken der italienischen Komödie.

An das bürgerliche Drama schloss sich das Proletariendrama an, das nun plötzlich von allen Seiten aufs Theater stieg. Freilich war es mehr ein Leiden als ein Kämpfen — und nur letzteres ist dramatisch — das da gezeigt wurde, aber die sociale Noth schrie aus ihm. Und die sociale Noth zeitigte die echte Tragik. Der Kampf zwischen entgegengesetzten Welten und Weltanschauungen wälzte sich auf die Bühne. Nun stand die Bühne wieder mitten im Leben, mitten im Streite, mitten im Strom. Der Erste, der die Tragik dieses Lebens und dieses Streites mit kraftvoller Faust erfasste, als echter Künstler gestaltete, war Friedrich Hebbel.

So sehen wir allerorten die Revolution der Gedanken sich vollziehen. Es war eine fruchtbare Zeit für die Literatur. Denn das ist jede Zeit, wo das Individuum sich auf sich selbst besinnt und der Kampf der Principien die sociale Welt erschüttert, eine neue Ordnung der Dinge wünschend, ersehnd, erzwingend. Diejenigen freilich, die im Vordertreffen standen und, ihres Handelns und Denkens besser bewusst als die naiv Schaffenden, die Fahne der neuen Kunst auf die Barricaden pflanzten, waren nicht gleichzeitig die künstlerisch Vollgültigsten, wenn gleich sie vielleicht die



Klügsten und Verständigsten waren. Jeder Meister in seiner Kunst ist ein naiv Schaffender. Seinen Zeitgenossen galt der Sonderling Hebbel nicht als der Grösste. Die Zeitgenossen sahen die neue Fahne im Sturme voranwehen und auf dieser Fahne stand das kampffrohe Wort: Jung-Deutschland! Gutzkow und Laube hiessen die Männer, die für sich und Namens ihrer Zeit die Bühne in Anspruch nahmen. Von 1840—1850 herrscht thatsächlich Jung-Deutschland im Theater mit historischen und socialen Stücken, in denen all Das gährte, loderte und sprühte, was in diesem Jahrzehnt durch Europa lief.

Und Jung-Deutschland nahm sich nun auch des Lustspieles an, das ebenfalls schon auf dem Punkte war, in Typen zu verknöchern. Dem bürgerlichen Schauspiel entspricht das bürgerliche Lustspiel, wie Kotzebue es in Mode brachte: Verliebte Mündel, kurzsichtige Väter, geprellte Vormünder, lächerliche Onkel, komische Tanten, neckische Kammermädchen, übermüthige Jungen, sonderbare Hagestolze, Kleinstädter, Bankiers, Lieutenants, Gouvernanten u. s. w. tanzen den Reigen, der sich harmlos schlingt und im Wohlgefallen vielfacher Heiraten löst. Literarisch und bald auch in der Gunst des Publikums läuft diesen Stücken das französische Intriguenlustspiel des Scribe und seiner Genossen den Rang ab. Und nun bringt Jung-Deutschland, diesem Zuge folgend, seine historischen Komödien auf die Bühne. Aber noch lebt auch die Saat, die die Romantiker gestreut. Das phantastische

Lustspiel, das Märchen in heiterer Form, strebt vom Buch auf die Bretter. Und es erobert sie, als ein echter Dichter von Gottes und Volkes Gnaden, Ferdinand Raimund, seine Zauberpossen, die überquellen an Leben und Phantasie, in naivem Schaffen ihnen anreicht.

Die Literaten träumen von einem aristophanischen Lustspiel in realistischer Form. Aber Bauernfeld bemerkt in seinem Tagebuch: »Kann man eine echte Komödie schreiben? Das Talent vorausgesetzt! Einen

deutschen Aristophanes vertrüge weder Regierung noch Publikum.«

Der Mann, der dieses sagte, Eduard v. Bauernfeld, kam zur rechten Zeit. Er vereinigte in seinen Stücken Alles, was seine Zeit und sein Publikum verlangte. Er hatte etwas von Kotzebue'scher Harmlosigkeit und seinem Typenschatz, der nun einmal beliebt war, er hatte etwas von der französischen Intriguentechnik; er fügte aus Eigenem zwei wichtige Dinge hinzu: einen lebens-

würdigen, heiteren, geistvollen Dialog und neue Charaktere. Das Charakterlustspiel, das ganz in Misscredit gekommen war, pflegte er eigentlich unter dem Drucke seines Talentcs, das ihm bewegte Handlung, originelle Situationen nur spärlich gewährte. Und indem

Bauernfeld Charaktere aus seiner Gesellschaft, aus seiner Umgebung, seiner Zeit auf die Bühne hob, wurde er zum lächelnd kritisirenden Richter dieser Gesellschaft, dieser Zeit. So steckt denn auch ein Theilchen aristophanischer Betrachtung in seinem Humor. Aber dieses Theilchen, so klein es vielleicht ist, wusste er gar kunstvoll aus den sauber geschliffenen Facetten seines Witzes funkeln zu lassen. Und es machte ihn für seine Zeit bedeutend, schafft mancher seiner Komödien, wie z. B. dem Lustspiel »Grossjährig«, eine Wirkung, wie sie bis dahin dem deutschen Lustspiel nie und nirgend beschieden worden war.

So also sah die deutsche Bühne im vierten Decennium unseres Jahrhunderts aus. Die Modernen wollten eine reale, naturwirkliche Kunst, die aus ihrer Zeit für ihre Zeit sprechen sollte. Sie suchten ein nationales Drama, das berufen wäre, im Tragischen wie im Komischen die

Conflicte der Principien, Stände, Gesellschaftsschichten, Weltanschauungen zu schildern. Sie betonten das Recht der Individualität. Die Typen, in denen Schauspiel und Lustspiel zu erstarren begriffen waren, sollten durch Individuen ersetzt werden. In der Reaction gegen romantischen Ueberschwang setzte sich freilich mehr als nöthig Prosa an Stelle der Poesie, Vernunft und Verstand an Stelle des freien Waltens der Phantasie.

In der Technik des Dramas wurde der Zufall, der im Schicksalsdrama allmächtig gewesen war, von der Nothwendigkeit verdrängt. Und je mehr die Nothwendigkeit von den äusseren Verhältnissen auf die inneren, seelischen Verhältnisse übergang, also je psychologischer das Drama wurde, desto höher stieg es, desto moderner in unserem Sinne wurde es.

Wie verhielt sich nun die Schauspielkunst zu den Werken der Dichtung? Am Ende des vorigen Jahrhunderts gab es besonders zwei Arten der Darstellung. Die eine, von Eckhof ausgehend, war die Schule des Verstandes und der Nüchternheit; die andere mit Schroeder als Lehrmeister und mit Shakespeare als dem Gegenstande steter Beschäftigung, suchte geniale, unmittelbare



*Lieber Herrmann! Ich bin immer noch
Ihrer
Juni 1845*



*Wenn die Kunst der Dichtung
den Geist der Menschheit
fruchtbar macht.*



*Die Kunst der Dichtung
ist die Kunst, die
den Geist der Menschheit
fruchtbar macht.*

Auffassung, ungezwungene Natürlichkeit, Betonung des Charakteristischen. Auch jetzt, in den Vierziger-Jahren sehen wir die Schauspielkunst in zwei Lager gespalten: die Weimarer classische Schule, die Schule der schönen Geberde, des gemessenen Spieles, der sorgfältigen, im Tone schwelgenden Declamation steht der modernen, romantisch-realistischen Schule, die Naturwirklichkeit verlangt, gegenüber. Immer mehr rückt letztere vor. Interessant ist aus jener Zeit eine Aeußerung Gottfried Keller's (in einem Briefe an Hettner): »Bemerkenswerth ist auch, dass die Kunst der komischen Darstellung der Dichtung unendlich weit vorgeschritten ist. Sie ist



Friedrich Halm.

bereits schon jetzt für eine classische Komödie beinahe reif und fertig, während in der Tragödie umgekehrt die Darstellung fast ebenso weit hinter den grossen Dichtungen, die wir besitzen, zurückgeblieben ist.« Diese Auslassung wird leicht verständlich, wenn man bedenkt, dass das Lustspiel, je mehr es sich dem wirklichen Leben näherte, desto dankbarere Motive dem Schauspieler bot, der sich blos umzublicken brauchte, um auf der Strasse, im Salon, im Wirthshause seine Modelle zu finden. Das Lustspiel hat die realistische Spielweise begründet und gefördert. Und den Lustspielen Bauernfeld's verdankt das Burgtheater zum grossen Theil seine Spielweise, die in ihren Grundzügen direct auf Schroeder's Wirksamkeit in Wien zurückgeht. Freilich war im Burgtheater auch immer ein Hauch, der von Weimar kam, zu verspüren. Der Weimarer Schönheitscult fand bei uns dankbaren Boden, denn wir können der Anmuth nirgends entziehen.

Man kann sagen, dass der Burgtheaterstil, die Tradition des Hauses, eine harmonische Verbindung beider Spielarten, der idealistischen und der realistischen darstellt, gewürzt, belebt von einem phantastischen, romantischen Zuge, der im Wiener Schauspieler ebenso sehr steckt wie im Wiener Poeten. Diesen romantisch-phantastischen Zug brachte Ludwig Devrient ebenso wie Friedrich Mitterwurzer anregend, ins Haus.

Das Repertoire des Burgtheaters vor 1848 unterschied sich wenig von dem Repertoire der anderen grossen deutschen Bühnen. Im Spieljahre 1847 gehörten je 30 Abende Bauernfeld und Kotzebue. Benedix ist mit 20, Halm mit 19, Töpfer mit 18, Schiller mit 15, Shakespeare mit 12, Raupach mit 10, Deinhardstein mit 8, Iffland und die Birch-Pfeiffer mit je 6, Grillparzer mit 5, Kleist und die Weissenthurn mit je 4, Goethe mit 3, Lessing mit 2 Aufführungen vertreten. Vielleicht, dass man Raupach und Frau Birch-Pfeiffer, die nach Raupach kam und in grossindustrieller Weise alles Gangbare lie-

fertete, historische Stücke, bürgerliche Schauspiele, Lustspiele, romantische und sentimentale Dramen etwas weniger pflegte als draussen im Reiche. Natürlich aber gab man ihre Zugstücke: »Dorf und Stadt«, »Mutter und Sohn« u. s. w. Im Jahre 1848 erscheint sie unter allen im Repertoire des Burgtheaters vertretenen Autoren am häufigsten auf dem Theaterzettel, nämlich 24mal. Heimische Dichter nehmen aber einen guten Theil der Wiener Theatererfolge und also auch des Spielplanes in Anspruch. Insbesondere waren es drei, die auf das Wiener Theater tiefen Eindruck geübt haben und die zusammen die Hauptströmungen der Wiener Literatur bis auf den heutigen Tag verkörpern. Das waren Grillparzer, Bauernfeld und Friedrich Halm. Ein graciöses Griechenthum, ein romantisches, phantastisches Spiel in buntem Costüm, Melodie des Wortes und der Verse, ein geistvolles, anmuthiges Geflecht des Gespräches, aus dem es blüht, funkelt und farbig fliesst, ein tiefes, heimliches Quellen des Gemüthes, das war und ist die Wiener Literatur. Ein Gewaltiger des Herzens und des Geistes hat das Trauerspiel bei uns geschaffen, das nationale Drama aus dem Stein geschlagen. Beides war allerdings in Keimen und Anfängen schon vor ihm, vor Franz Grillparzer vorhanden. Das erste Trauerspiel eines Wiener Dichters schrieb 1766 Ayrenhoff, und von Sonnenfels an datirt das heisse Streben nach einem nationalen Drama. Oesterreich war zu Beginn des Jahrhunderts Deutschland an politischer Reife so weit überlegen, als es ihm an ästhetischem Verständnisse nachstand. Weit früher als anderwärts ist in Oesterreich der Nationalgedanke, der moderne Gedanke des Einheitsstaates entstanden. Er wurde von oben gepflegt und es wurden ihm von oben die Verkünder und Dichter gesucht. Das österreichische Nationaldrama durchlief rasch seine Entwicklung. Sein Alterthum war die Verherrlichung der abstracten Staatsidee, sein Mittelalter war der Persönlichkeitsdienst zu Füssen des Herrschers, seine Gegenwart wurzelt im Volke und dient wie jedes echte, nationale Drama diesem allein.

Ayrenhoff, Collin und Grillparzer verkörpern diese drei Stufen. Aber auch Grillparzer, so national er war, blieb immer ein echter Wiener. Er blieb zum Theile stets in der wienerischen Anmuth, im romantischen Stil, den seine spanischen Lehrer ihm gewiesen, befangen. Ist aber auch Befangenheit das rechte Wort? Ist nicht vielmehr gerade dieses Weiche, Süsse, Milde, das mit zarten Farben glänzend den Marmor durchleuchtet, aus dem Grillparzer seine Figuren meißelt, sein Eigenstes und Köstlichstes? Herbe, harte Stoffe hat der Wiener Meister sich erwählt; aber er hat sie in der Art des Wiener



Franz v. Dingelstedt.



Friedrich Kaiser.

Hof-Burgtheater.

Künstlers behandelt, der auch dort, wo er realistisch wird, die Schönheitslinie, die Anmuthswendung nicht vergisst. Dem Wiener fehlt der starre Wille, die rauhe Energie, die starke Faust, und diese Mängel machen sich nirgends fühlbarer als im Drama.

In enggedrängten Jahren erlebte Oesterreich die Blüthe seiner dramatischen Kunst. Diese Blüthe trat ein nach einer Zeit totaler Stagnation. Sowie zu Beginn des Jahrhunderts von oben herab das nationale Drama, das ja immer gewissermassen politisch sein muss, gepflegt worden war, so wurden nach der Julirevolution von oben herab alle diesbezüglichen Bestrebungen unterdrückt. Es gibt wohl kaum eine seichtere, im schlimmsten Sinne harmlosere Bühnenepoche, als es diejenige war, die mit den Dreissiger-Jahren für Wien anbrach. Mit dem Nahen jenes Jahres, das gleichsam die Achse bildet, um die sich unser Sæculum dreht, des Jahres 1848, bricht auch für Wien ein literarischer Frühling an. Das echte, volksthümliche, nationale Drama, das moderne Lustspiel wird ihm geschenkt. Die drei Sterne, von denen wir sprechen, stehen leuchtend am Himmel und aus der Ferne gesellt sich ein vierter zu ihnen. Hebbel wählt Wien zum Aufenthalt. Man sollte nun meinen, dass jetzt reges literarisches Leben in Wien herrscht. Dem ist aber nicht so. Die Gründe sind unschwer zu erkennen.

Die Gesellschaft in Wien vor dem Jahre 1848 hatte gar keine künstlerischen, am allerwenigsten literarische Tendenzen. Die Schichten der Gesellschaft waren streng von einander geschieden, so besonders der Hochadel vom Bürgerthum. Das ging so weit, dass auf einem im Redoutensaale von dem hohen Adel veranstalteten Wohlthätigkeitsfeste in der Mitte des Saales von Stricken ein Quadrat umgrenzt war, in dass allein der Adel Einlass fand.

Innerhalb der Stricke tanzte und amüsirte sich der Adel, ausserhalb des Quadrates durfte das »Volk« zuschauen und sich vergnügen. Trotzdem buhlte die Kaufmannswelt und die Haute finance um die Gunst des Verkehres mit den Trägern der grossen Namen und war glücklich, wenn auf seinen Bällen oder zu seinen Soupers ein echtes Blaublut erschien. Salons gab es in Wien nur wenige. Grosses Haus führten Fürstin Metternich und Fürstin Eleonore Schwarzenberg. Angenehme Zirkeln bildeten der Orientalist Hammer-Purgstall, an den viele Fremde Empfehlungen mitbrachten; Caroline Pichler, wo die alten Herren der Literatur verkehrten und von den guten alten Zeiten sprachen; Hofrath von Kiesewetter, wo Jeder, der sich vorstellen liess, Sonntags Zutritt hatte und gute, alte Instrumentalmusik und Gesang hören konnte; der Botaniker Stephan von Endlicher; Baronin Pereira, die auch den Versuch machte, Künstler heranzuziehen, was aber schliesslich, da die Künstler ihre Bohème-Gewohnheiten, Flaus und Tabakspfeife nicht lassen wollten, und trotz der Versicherung, im Rock statt im Frack erscheinen zu können, Bier und Würstel statt Thee zu bekommen, nicht gelang u. a. m. Beim Adel versammelte man

sich nach dem Theater, um zehn Uhr zu Thee, Eis und Backwerk, beim Bürgerthum um sieben Uhr zum Kaffee. Opulente Buffets, complicirte Soupers waren nicht in Mode. Um zehn Uhr lief die bürgerliche Gesellschaft nach Hause zum Nachtmahl. Man spielte um Pfänder, manchmal, aber selten, Karten. Man hielt Vorlesungen schöngestigen und wissenschaftlichen Inhalts; dabei hatten alle Damen ihre Handarbeiten zwischen den Fingern. Man trieb Musik, bewunderte und verhätschelte reisende Virtuosen, vor Allem aber sprach man über das Theater. Das Theater war und blieb der Mittelpunkt aller Interessen und aller Conversation, das Theater als solches, mit seinen Personalveränderungen, mit seinen Schauspieler-Anekdoten, mit seiner Bühnenluft, aber nicht mit seiner Literatur. Das Theater spielte im gesellschaftlichen Wien die wichtigste Rolle. Friedrich Uhl, dem wir eine ausserordentlich plastische Schilderung jener Gesellschaft verdanken, schreibt: »Das Theater war in der Zeit vor 1848 und eine Zeit lang nach diesem

denkwürdigen Jahre das Forum der Donaustadt. Einzig und allein hier durfte die Gesellschaft Wiens, als Körper vereinigt, offen und frei ihre Meinung äussern, ihren Willen kund geben, Lob oder Tadel ungestraft austheilen. Im Theater allein konnte das Volk die Souveränität der Gedankenfreiheit üben, da hatte es gelernt, sich zu fühlen, da machte es von dem Rechte der Selbstbestimmung Gebrauch. Im Theater wurde Wien mit dem Vereins- und Versammlungsrecht bekannt.« Das Interesse am Theater wurde in den herrschenden Kreisen gerne gesehen, ja sogar eifrig genährt; denn es galt jetzt als viel ungefährlicher, als die Beschäftigung mit politischen und socialen Fragen. Es entsprang also einerseits der Lust, auf einem Gebiete wenigstens sich frei und

zwanglos aussprechen zu können, andererseits der Vorliebe des Wieners für Alles, was mit dem Theater zusammenhängt. Der Wiener hat die Theaterfreudigkeit des Südländers. Er bildet ein naives, dankbares, empfängliches, leicht und gerne lachendes und weinendes Publikum, das stets erwartungsvoll und mit der besten Absicht, sich zu unterhalten, ins Theater kommt, das ein feines und sicheres Verständnis für die Kunst des Schauspielers hat und sich ungeheuer für ihn interessirt. Aber diese Theaterfreudigkeit, diese Theilnahme für das Schauspiel, bedingt durchaus keine Theilnahme an der dramatischen Literatur. Der Dichter hat niemals in Wien annähernd die Bedeutung des Schauspielers gehabt. Der Schauspieler wurde populär, der Dichter nicht; das kann man noch heute beobachten. Diese Erscheinung hat auch einen historischen Grund. Zimmermann schrieb einmal: »Indessen an anderen Orten die Dichter sich vom Theater und dem Schauspieler los-sagen, ja beide nach den Bedingungen der Dichter umzugestalten bemüht waren, fand in Oesterreich vielmehr das Entgegengesetzte statt, indem die Dichtung nach der Bühne und dem Schauspieler sich bildete, auch hier, wie in anderen Dingen der Anstoss von



La Roche.

oben, von den Brettern kam.« In Wien war das Nationaltheater das Primäre und dafür wurden die Dichter und die Dichtung gesucht; nicht wie anderwärts hat der Dichter die Bühne gebildet; bei uns bildete die Bühne den Dichter.

Die Schriftsteller des Vormärz kamen selten in die Welt, in Gesellschaft sah man sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, gar nicht. Diese Ausnahmen waren Amuseure, wie etwa der Herr



Ludwig Löwe

von Kurländer, der Uebersetzungen für das Burgtheater und neue Spielkarten für das Metternich'sche Haus lieferte, wo er manchmal die Bank hielt, wie der joviale Esskünstler Zedlitz, der als Autorität in culinischen Fragen von Tisch zu Tisch geladen wurde, wie der lustige Dialektpoet Alexander Baumann. Der Sammelplatz der literarischen Kreise war das Kaffeehaus. Da wurde debattirt und politisirt, geklagt und gehofft. Ernste Gespräche waren nur hier zu finden,

hier wurde die Zeit- und Weltlage berathen und einzurichten gesucht, hier liefen die Fäden der politischen Bewegung zusammen, hier waren die Schleusen der literarischen Strömungen. Auch das Kaffeehausleben, wie die Theaterfreudigkeit ist eine Eigenheit des Wiener, die er mit dem Südländer theilt. Es blüht noch ungeschwächt fort, und wenn man heute einem Fremden die Wiener Literatur zeigen will, führt man ihn ins Kaffeehaus.

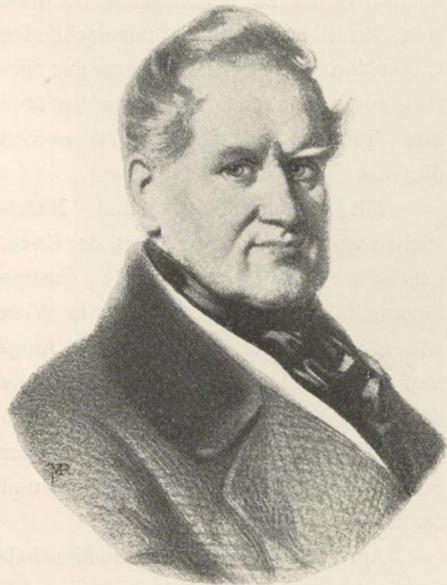
Aber man glaube nicht, dass das Fehlen des Wiener Schriftstellers in der Gesellschaft auf Menschenscheu hinweist. Im Gegentheil: die Wiener Journalisten und Poeten waren und sind ein geselliges Volk; nur lieben sie die Ungebundenheit über alles. Und noch Eines: sie lieben es, bei ihren Zusammenkünften unter sich zu sein, sich und nicht andere zu unterhalten. So entstanden die Vereine, die dem Triebe zur Geselligkeit entsprangen und mit dem Drucke der Zeit und der Umstände entweder verschwanden oder Mittelpunkte der politischen Bewegungen wurden. Im Jahre 1840 wurden auf Anregung des Schriftstellers Kaiser unter Theilnahme von Grillparzer, Halm, Holtei, Holbein, Staudigl, Ludwig Löwe, Castelli, Bauernfeld, Karl, Nestroy, La Roche, Proch, Storch, Kriehuber, Waldmüller, Schilcher u. A. die Concordia gegründet. Sie tagte, besser gesagt, nächtigte zuerst im St. Annengebäude, dann in der »Goldenen Wage«, dann im »Goldenen Kreuz«, endlich im »Kaiser von Oesterreich« in der Singerstrasse. Man las, sang (unter Anderem auch zum Entsetzen der Behörde Becker's Rheinlied und Lieder von Hoffmann von Fallersleben) und führte mit der Polizei einen ewigen, bald lustigen, bald ernsten Kampf um das Dasein, da hinter den geselligen Zusammenkünften politische Machinationen gewittert wurden. Fremde Gäste, wie der Componist Löwe, Lortzing, Gutzkow, Oehlenschläger, erschienen in diesem Kreise, wenn sie Wien berührten. Die Mitglieder, die nicht Künstler waren, und den Vorträgen beiwohnten, hießen Volksmänner. Ein deutscher Geist regte in den Versammlungen seine Schwingen. Zu

Grillparzer's 25., zu Bauernfeld's 43. Geburtstage wurden Symposien veranstaltet. Im Vereinslocale hing ein von Schilcher gemaltes Bild, die Eintracht vorstellend. Innige Freundschaft verband alle Mitglieder in dem gemeinsamen Streben nach Luft, Licht und Freiheit. Ernst und Scherz ging von diesem Kreise aus; er erwog seine Umgestaltung in eine Akademie der gesammten Künste in ernsthafter Weise, einen Gedanken, der dann später von Hammer-Purgstall verwirklicht wurde und zur Gründung der Akademie der Wissenschaften führte. Andererseits veranstaltete diese Gesellschaft den ersten Narrenabend in Wien. Saphir pochte vergebens an das Thor der Concordia, es wurde ihm nicht geöffnet. Als Opposition gegen die Concordia gründete dann Saphir den Casinoverein, der erst später im Jahre 1844 den Namen »Die schwarze Kuh« annahm.

Carl von Holtei gründete gleichzeitig mit der Concordia die Ulkgesellschaft Soupirium, die im Matschakerhof ihre Soupers — das Gedeck zu 48 Kreuzer Conventionsmünze — feierte und dabei unter allerhand Scherzen und Spässen Geselligkeit und Literatur trieb. Vesque von Püttlingen, Bauernfeld, Kriehuber, Castelli u. A. thaten auch da mit. Später nahm die Gesellschaft den Titel »Baumannshöhle« an, weil die Zusammenkünfte in der Wohnung Baumann's stattfanden. Sie war die Erbin der »Ludlamsgesellschaft«, wie diese eine Vorläuferin der noch heute bestehenden »Schlaraffia«.

Der Professor am Theresianum, Leopold Neumann, begründete den Shakespeare-Club. Dr. Alexander Bach entwarf die Statuten, denen zufolge der Präsident Lord minor heissen sollte. Die Mitglieder trugen Namen aus Shakespeare'schen Stücken: Neumann—Prospero, Professor Moriz von Stubenrauch—Dogbery, Bach—Caliban, der unglückselige Dr. Alfred Julius Becher, einer der feinsten Shakespeare-Kenner seiner Zeit, nannte sich York, Dr. August Wehli hiess Kent, Franz von Somaruga—Laertes u. s. w. Der Zweck des Vereines waren Vorlesungen aus Shakespeare's Werken, denen heitere Symposien folgten. Die Vorlesung war der literarische, das Nachtmahl der physikalische Theil des Abends. Die Abende fanden abwechselnd bei den einzelnen Mitgliedern statt. Ueber den Verlauf der Arbeiten wurden satirische Protokolle verfasst, die Dr. August Bach—Puck illustrierte.

Die Harmlosigkeit all' dieser Vereinigungen ging bald in Brüche. Der Ernst der Zeit wehte diesen Gesellschaften die Narrenkappe vom Haupte. Ein Gedanke rang überall nach Verwirklichung, fand überall begeisterte Kämpfer. Die Sehnsucht nach Freiheit schlug in allen Herzen und in allen literarischen und geselligen Vereinen, in allen Tischgesellschaften und Kaffeehauswinkeln. Wo Wissenschaft und Literatur zusammenkam, erhob sich der Eine gewaltige Ruf, der Ruf nach Pressfreiheit. Alle die lustigen und ernsten Zusammenkünfte wurden vergessen, überall



Bach

wurde berathen, wurden Resolutionen gefasst, Adressen concipirt, Schritte erwogen, wie die Pressfreiheit errungen werden könnte. Ueber den Lebensgeistern Oesterreichs lastete mit bleiernem Gewichte die Censur. Sie unterband jede Bewegung, sie hemmte die Entwicklung der Literatur und des Theaters. Dieselbe Censur, die am Ausgange des vorigen Jahrhunderts ins Leben gerufen worden war von kunsteifrigen und rechtmeinenden Männern, um ein junges Schrifthum von den Auswüchsen der Zote und der Gemeinheit zu reinigen und zu schützen, um die Moral der Schaubühne zu wahren und zu heben, um ein Bollwerk zu errichten gegen die Schamlosigkeit der extemporirten Komödien, dieselbe Censur wurde jetzt zum Knebel, der jeden Laut erstickte. Nicht nur, dass die Censoren nach den engsten Grundsätzen in träger Befolgung der ihnen überlieferten Instructionen in einer geradezu lächerlichen Weise ihres Amtes walteten, der Polizeigraf Sedlnitzky erliess in einemfort noch neue Geheim-Instructionen, wahre Folterwerkzeuge für den freien Geist. Um ein Beispiel von diesen Geheim-Instructionen zu geben, lasse ich einige hier folgen:

»Aergerliche Artikel gegen Virtuosen sind durchaus nicht zuzulassen.«

»Ausfälle gegen die Hof-Burgtheater-Direction sind unbedingt zu streichen.«

»Auf Vermeidung persönlicher Ausfälle gegen das Wirken des Regisseurs am Opern-Theater, Schober, ist stets billige Rücksicht zu tragen.«

»Bei Erwähnung der Zeitschrift »Locomotive« ist zu berücksichtigen, dass sich dieselbe in ihrer unverschämten Opposition gegen das Burgtheater gefällt, somit belobende Aeusserungen über ihre Tendenz nicht geduldet werden dürfen.«

Mit Keulenschlägen und Nadelstichen wurde der Krieg geführt, der Krieg, den die Censur gegen jede geistige Regung führte. Man fühlte sich in Wien wie in den Armen einer eisernen Jungfrau und alles literarische Leben war nahe daran, in dieser Umschnürung sein bischen Athem auszuhuchen. Aber der Sturm kam und der Sturm wehte und der Sturm hat gesiegt.

Am 14. März 1848 ward die Pressfreiheit verkündet. Alles jubelte auf, nur eine Behörde stand rathlos da im neuen Sonnenschein, in der frischen Luft, und diese Behörde war die Direction des Burgtheaters. Am 21. März 1848 hielt der Oberstkämmerer, Graf von Dietrichstein, einen Vortrag beim Kaiser. Der Entwurf zu diesem Vortrag, von der Hand des Directors des Burgtheaters, Franz von Holbein, geschrieben, liegt uns vor. Der Director bittet durch den Mund seines vorgesetzten Chefs um eine Directive. Wie soll sich das Burgtheater unter den geänderten Umständen benehmen, wie soll es sich zu den geschriebenen, gedruckten, früher eingereichten, geänderten Stücken stellen, wie zu den neu zugesendeten? Dürfen

solche Stücke nunmehr nach der ausgesprochenen Pressfreiheit auf Verlangen der Verfasser nach dem Originale der ersten Uebersetzung oder mit den später vorgenommenen Abänderungen gegeben werden? Die Stücke, die der Director dabei im Auge hat, sind in erster Linie folgende: »Die Karlsschüler«, »Struensee«, »Gottsched und Gellert« von Laube, »Die Valentine« von Freytag, »Die Goldmacher« von Töpfer.

Dann fährt der Verfasser dieses Entwurfes fort: »Wenn übrigens Euer Majestät gleich einen principiellen Grund hatten, mit Allerhöchstem Cabinetschreiben vom 14. November 1845 die Annahme neuer Stücke von Gutzkow und die Aufführung seiner bereits bekannten und auf der Hofbühne gegebenen Stücke zu untersagen, so kann ich doch nicht umhin, mich ehrfurchtsvoll anzufragen, ob die Allerhöchste Proclamation vom 14. d. M. diesen Allerhöchsten Befehl aufhebt, und wie ich mich zu benehmen habe, wenn Gutzkow, dessen »Werner«, »Die Schule der Reichen« und »Ein weisses Blatt« gerne gegeben wurden, neue Stücke einsendet.« Der Vortrag gipfelt dann in einer bewegten Klage wegen der Dreistigkeit der Journale, die die Direction angreifen. Als die »aller-unanständigsten« Angreifer werden genannt — Dr. Ludwig August Frankl in den »Sonntagsblättern« und Saphir, dessen letzter Ausfall in Nr. 69 des »Humoristen« dasselbe Datum trägt wie dieser Vortrag.

Man sollte nun glauben, dass Director von Holbein, dem es so ernst darum zu thun ist, in seinen Segeln den neuen Wind einzufangen, frisch und wohlgemuth sein Schiff der neuen Strömung übergibt, schlug ja diese Strömung in mächtiger Brandung an den Mauern seines Hauses empor. Das Repertoire des Burgtheaters aber in diesem Märzenmonat, wo die Welt ein neues Gesicht bekam (vom 13. bis 20. März blieb das Theater wegen Unruhen geschlossen), ist von rührender Harmlosigkeit. Und am 26. März 1848, also fünf kurze Tage nach dem citirten Vortrag, theilte Holbein seinem Chef mit, dass folgende Stücke in das Repertoire aufgenommen werden sollen: »Ein Billet«, »Jung und Alt«, »Er sucht sich selbst«, »Vetter Willibald«, »Gottsched und Gellert«, »Die Flucht«, »Eines Hochzeitstages Fatalitäten«, »Der Freigeist«, »Zu glücklich«, »Raffael Sanzio«.

Schon aus diesen Titeln sieht man, dass das Burgtheater sich anschickte, ganz in den alten Bahnen des vormärzlichen Repertoires gemächlich weiter zu wandern. Nur in den Reserven, die Holbein gleichzeitig anführte, zeigte sich der neue Geist.

Als solche Reserven werden genannt: »Die Karlsschüler«, »Julia«, »Struensee«, »Valentine«, »Urbild des Tartuffe«, »Die Günstlinge«. Ob und wann diese Reserven herauskommen sollten, das wollte Holbein von der Entscheidung von oben abhängen lassen.



Heinrich Anschütz.



Friedrich Beckmann.

II. Wie Holbein ging und wie Laube kam.

Der Artikel Saphir's, der so sehr den Zorn des Burgtheater-Directors gereizt hatte, lautete folgendermassen: »Wann wird das k. k. Burgtheater eröffnet werden? Es muss mit einem Classiker, mit einem classischen Dichter eröffnet werden; wir hoffen, dass dieses glänzende Institut nicht länger diese Aufgabe verkennen wird. Es ist bis jetzt als todter, versteinertes Körper in der Reihe der deutschen Theater dagestanden. Ein kunstliebender und leutseliger Hof hat dieses Institut mit Munificenz ausgestattet; das erhabene Kaiserhaus war schon lange auch für die Verbesserung und Höherstellung dieses einst so ruhmvollen Institutes und auch hier verhinderte die Starrheit der Leitung jede geistige Verjüngung. Jede Intelligenz wurde zurückgewiesen, jeder belebende Odem von dem Hüfteln eines altersschwachen Principes zurückgeblasen, und es trat jene Stagnation ein, welche die Anstalt, so reich an grossen Kräften, so kaiserlich fundirt, in die Reihe des todten Repertoires setzte. Jetzt ist die Zeit der Regeneration in der Würde, in der Aufgabe, in der Mission dieses ersten deutschen Nationaltheaters. Statt der Zöpfe brauchen wir Köpfe, statt der Kritik den Mund zuzupetschiren, ist's jetzt Zeit, die Kunst, die edle, im Auge zu behalten, die



*Und ich in dem Leben verbleibe, woffe
 und gut, viel dableib ist, mein geistig.
 Meine verhoffen Lerne: Anwesen und
 Meine lutherische Lerne: ist und mein geistig.
 K. K. Laube*

Würde des Institutes, den Ruhm des Wollens, des Vaterlandes in seiner ersten dramatischen Kunstanstalt zu manifestiren.«
 Der das schrieb, war der kritische Wettergott von Wien. Saphir war ein geistvoller Mann und ein witziger Kopf, wengleich sein Witz im Worte stecken blieb und immer mehr spielerischer als klärender Natur war. Es ist gewiss das Recht des Kritikers, seinen Geist leuchten zu lassen und es war immer in Wien beliebt, wenn der Kritiker dies auf witzige Weise that. Aber es ist immer ein Schade — um nicht ein schlimmeres Wort zu gebrauchen — wenn der Kritiker das Stück und den Autor

nur als das Sprungbrett seiner Laune betrachtet und sich bei der Besprechung immer fragt, wie er am besten über die Sache Witze machen könnte. Dass Saphir solcherart zu Werke ging, war noch die geringste seiner Sünden. Was ein Recensent an schlechten

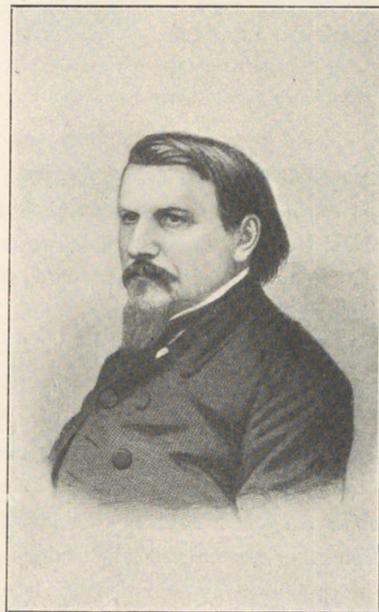


Heinrich Laube.

Eigenschaften haben kann, hörte auf seinen Namen. Dem Publikum aber war sein Wort vom Gewichte; man hasste und verachtete ihn, aber seine Macht war unbestritten. Seine Waffen waren die Scandalsucht und die Gesinnungslosigkeit. Wie gesinnungslos er war, das wusste er offenbar selbst nicht; denn nicht er beherrschte das Wort, das Wort beherrschte ihn. Er ritt auf dem Wortwitze dahin, unbekümmert und unwissend, wohin das Ross den Reiter tragen würde. Jean Paul und Abraham a Santa Clara waren die Pathen dieses Wortwitzes. In dem Augenblicke aber, als die Zeit anbrach, wo nur der Ernst mehr zählte — auch der Ernst im Witze — war es mit seiner Glanzepoche vorbei. Bauernfeld hatte in

seinem Lustspiele »Ein Literarischer Salon« Saphir an den Pranger gestellt. Völlig ging aber Saphir erst in der furchtbaren Fehde zu Grunde, die der junge Schriftsteller Rudolf Valdeck im Jahre 1856 gegen ihn führte.

Ausser Saphir war noch Adolph Bäuerle eine literarische Theatermacht im vormärzlichen Wien. Bäuerle, der selbst viele Possen schrieb, war eine Verkörperung des gemüthlichen, harmlosen Wieners, der den Harmlosigkeiten, die er schrieb und dichtete, ein riesiges Gewicht beimass. Als es draussen in der Welt bereits donnerte und stürmte, da schrieb noch Bäuerle nicht endenwollende Theaterberichte, da konnte man, wenn man seine Theaterzeitung las, wirklich glauben dass es in der Welt nichts Wichtigeres gebe, als das Theater und das Theatervolk. Bäuerle's »Theaterzeitung« und Saphir's »Humorist«, das sind gleichsam die beiden Vexirspiegel des Theaterlebens Wiens im Vormärz. In dem einen Spiegel ist alles hübsch rund und behäbig, aus dem anderen blickt die Grimasse. Aber mit dem



Rudolf Valdeck

Jahre 1848 kam auch ein neuer Geist in die Zeitungen, ein neuer Geist in die Theaterkritiken. Kürnberger schrieb in jenen Märtagen in den »Sonntagsblättern«: »Haus und Herd, Weib und Kind müssen fortan die zweite und Vaterland und Freiheit die erste Stelle in allen Herzen einnehmen, sonst sinkt der Staatsbürger wieder zum Privatmann herab. Das Familienschauspiel ist daher aufzugeben, das politische Schauspiel zu emancipiren. Shakespeare hoch vor Allem. Diesen stärksten Geist des freiesten Landes müssen wir von einer neuen Seite kennen lernen. Julius Cäsar und die Heinriche müssen wir auswendig lernen wie die Verliebten die Parole: Es war die Nachtigall und nicht die Lerche. Schiller ist zu pflegen wie immer, denn Carlos und Tell werden ohne Maulkorb, wie aus einer neuen Welt zu uns reden. »Wallenstein« ist an drei Abenden aufzuführen: »Das Lager«, »Piccolomini«, »Der Tod«, »Götz« und »Egmont« mag man bringen wie sonst, indessen behauptet Schiller ewig den Vorzug vor der Goethe'schen Dramatik.«

Der Director hat wirklich versucht, diesen Wünschen, die von allen Seiten auf ihn einströmten, Rechnung zu tragen. Gutzkow erscheint wieder im Repertoire, Laube mit den »Karlsschülern« am 24. April, dem Geburtstage des Kaisers. An diesem Tage führt das Burgtheater wieder zum ersten Male den Titel eines »K. k. Hof- und Nationaltheaters«. Mit Rücksicht auf eine in diesem Sinne zu gewärtigende Petition und im Hinblick auf die Ideen, die Kaiser Joseph mit seinem Theater im Auge hatte, hat Director Holbein am 21. April um die Titeländerung angesucht, und der Kaiser hat sie am nächsten Tage auch gewährt. Es ist ein festlicher, denkwürdiger Abend. Ein Prolog von Ludwig Aug. Frankl leitet die Vorstellung ein. Er beginnt mit den Worten:

Ihr kennt den Ruf: »Der Freiheit eine Gasse!«
Unsterblich lebt der Name Winkelried.
Lang kämpfte Kunst hier mit gemeinem Hasse —
Gebt Raum der Dichtung, Raum dem freien Lied!

Vier Tage später schon soll Freytag's »Valentine« gegeben werden, die aber abgesetzt wird, um erst am 17. Mai ihre Premiere zu erleben. Inzwischen wird am 8. Mai Hebbel's »Maria Magdalena« zum ersten Male aufgeführt, am 28., 29. und 30. September wird »Wallenstein« an drei Abenden gegeben. Holbein hatte freie Hand bekommen in der Wahl seines Repertoires. In einem Präsidialdecret vom 23. März wird der Director vom Obersthofmeister ermächtigt: »Gleich nach Empfang dieses Präsidialdecretes über die Annahme oder Zurückweisung der für das k. k. Hofburgtheater eingereichten oder eingesendeten Stücke, ohne irgend eine weitere Anfrage an mich zu stellen, oder meine Ansicht mündlich oder schriftlich in Anspruch zu nehmen, nach Ihrer besten Einsicht allein zu entscheiden und diese Ihre Entscheidung dem betreffenden Autor bekannt zu geben«. Natürlich wird dem Director dabei die nöthige Rücksicht auf Religion und Monarchie, auf Sitte, Anstand und Persönlichkeit eingeschärft; ihm aber auch zu bedenken gegeben, dass bei der herrschenden Censurfreiheit allzu grosse Strenge nicht am Platze wäre.

Graf Dietrichstein hält am 29. März beim Kaiser Vortrag und meldet, dass er Director v. Holbein alle Rechte bezüglich der Feststellung des Repertoires, Entscheidung über Annahme und Ablehnung neuer Stücke, Besetzung der Rollen, Ertheilung von Urlaub auf längere Dauer u. s. w. übertragen habe. Als Grund,

warum dies geschehen ist, bezeichnet der Oberstkämmerer: »Ich bin es meiner Ehre, meinem guten, zuvor niemals frech ange-tasteten Namen schuldig, mich hinsichtlich der Hoftheaterleitung in die Grenzen der Amtswirksamkeit des Oberstkämmerers zurück-zuziehen, indem die früher — wenn auch nicht immer — durch die Censur in die Schranken des Anstandes gewiesenen Journalisten nunmehr nach bewilligter Pressfreiheit täglich mit ungezügelter Schmähdungen die oberste Leitung der Hofbühne — das ist mich selbst — auf die unverschämteste Art angreifen und damit fort-zufahren drohen.«

Holbein hat nun wirklich die volle Macht in den Händen.

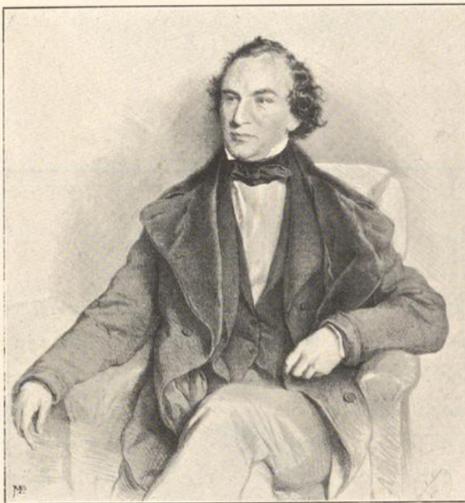
War nun Holbein der Mann, in dieser schweren Zeit an der Spitze des Burgtheaters zu stehen und sein Reich würdig zu verwalten?

Man thäte Franz von Holbein Unrecht, wenn man ihn nur nach der Rolle beurtheilen würde, die er im Wiener Theaterleben gespielt hat. Holbein war ein echter Theatermensch, er hatte Ideen, er hatte einen gewissen Spürsinn für das wahrhafte Talent. Er hat Seidlmann und die Sonntag entdeckt und gefördert, er hat die Tantième eingeführt, er hat die Idee gehabt, ein neues Burg-theater auf dem Ballplatz zu bauen, eine Idee, die noch heute nichts von ihrer Güte verloren hat. Er dachte — man bedenke, vor dem Jahre 1848! — an volkstümliche Theatervorstellungen, er konnte, was für einen Director eine seltene und köstliche Eigenschaft ist, für Stücke und Autoren schwärmen und sich begeistern.

Als er aber nach Wien kam und in einer Epoche der Jugend, der Gährung Schritt halten sollte mit der neuen Zeit, da war er bereits ein alter Mann, und wenn sein Thatendrang, seine Arbeitslust und sein Ehrgeiz auch noch ganz ungebrochen waren, seine geistige Spannkraft war es nicht mehr. Er gerieth durch die Zeit und die Umstände in eine Situation, die ihm selbst unbehaglich

und unerträglich erschien. Eine bisher unveröffentlichte Stelle aus seinen Memoiren mag uns darüber aus seinem eigenen Munde Aufklärung geben:

»Mit der Bewilligung der Pressfreiheit waren nun auch die Hemmnisse der Censur hinweggeräumt; aber so sehr ich durch ihre Strenge gelitten, so erleichtert ich im ersten Augenblicke aufathmete, ebenso schnell sah ich ein, wie mich durch deren Aufhebung noch ernstere, noch schwerere Verantwortung treffen würde. Einerseits war mir jetzt dem Publikum und dem Dichter gegenüber der freieste Spielraum gegeben, während ich andererseits von oben verantwortlich gemacht wurde, dass der kaiserliche Raum nicht zur Stätte politischer Demonstrationen werde, was in jeder politisch aufgeregten Zeit kaum zu verhüten ist, denn in harmlose Worte, ja nur Betonungen wurden oft Beziehungen gelegt, an welche weder Dichter noch Darsteller dachten, mir jedoch von Seite der Censurbehörde sehr übel vermerkt wurden. Unter allen Umständen war es aber meine Pflicht, stets des kaiserlichen Hauses eingedenk zu sein und vor Allem die kaiserliche Familie und Höchsteren pietätvollen Gefühle zu berücksichtigen, was mir aber von Seite der tonangebenden und herrschenden Menge als schwere Beeinträchtigung der errungenen Freiheiten zur Last gelegt wurde. So kann ich nur sagen, dass gerade diese censurlose Zeit die



Bogumil Davison (1849–1854).

schwerste und sorgenvollste während meiner Direction gewesen.« Daran dachte er wohl auch, als er an anderer Stelle seiner Memoiren den richtigen Satz niederschrieb, dass im Burgtheater mehr Rücksicht auf höheres Denken, Fühlen und Empfinden, als auf das Schauen genommen würde.

Man mag sich seine Lage leicht vergegenwärtigen. Indem das Obersthofmeisteramt ihm alle Rechte bezüglich des Repertoires einräumte, schob es ihm auch alle Verantwortung zu und so frei man ihn auch walten liess, er fühlte doch die tausenderlei Fäden, die ihn umschnürten und an jeder Bewegung hinderten. Im Anfange freilich hatte es den Anschein, als wollte er diese Freiheit weidlich ausnützen, daher die Novitätenjagd, die alle zurückgehaltenen und bis dahin verbotenen Stücke schnell herausbrachte, natürlich in unvollkommenen, überstürzten Aufführungen. Es ist, als wollte er selbst nicht zur Besinnung kommen und sich in massloser Bewegung betäuben.

Noch in dem bereits citirten Decrete, das seinen Wirkungskreis umschrieb, wurde auf seinen ausdrücklichen Wunsch von der Ernennung einer Hilfskraft, eines Secretärs, Umgang genommen.

Aber bald sah sich Holbein nach Jemandem um, auf dessen Schulter er in irgend einer Weise einen Theil der Verantwortlichkeit abwälzen konnte; und einen solchen Mann glaubte er bald entdeckt zu haben: Es war Heinrich Laube.

Heinrich Laube war schon in den Vierziger-Jahren in Wien gewesen, hatte das Theater besucht und die Bekanntschaft des Grafen Dietrichstein gemacht. Zur Aufführung der »Karlsschüler« kam er nun wieder nach Wien und es scheint, dass Frau Haizinger und Fräulein Louise Neumann die massgebenden Kreise energisch auf den jungen Schriftsteller aufmerksam machten. Man darf nicht den Aeusserungen Laube's vollkommen glauben, die die Sache so darstellen, als wäre Holbein ihm immer mit einer gewissen Feindseligkeit begegnet. Aus dem Munde von Ohrenzeugen wissen wir es, dass Holbein für Laube eine aufrichtige Verehrung hatte. Es ist nicht unwahrscheinlich, wenn es sich allerdings nur psychologisch nachweisen lässt, dass Holbein seinem Chef Laube als den Mann vorstellte, der eventuell als Hilfskraft für das Burgtheater zu gewinnen wäre. Allgemein bekannt durch Laube's lebendige Darstellung ist die Scene, wie bei der Premiere der »Karlsschüler« Laube vor das Publikum trat und eine improvisirte Anrede hielt. Man hatte bei dieser stürmischen Premiere, die jubelnden Erfolg hatte, den Autor gerufen und wollte nun auch Fichtner, den Darsteller des jungen Schiller, vor der Rampe sehen. Ein Erscheinen des Schauspielers war aber nach dem Hausgesetze verboten, und so entschloss sich Laube kurzerhand, wie er sagte, »den Director zu spielen«, liess aufziehen, trat hinaus und dankte im Namen Fichtner's. Diese Episode, von der übrigens die Wiener Blätter keine Notiz



Sophie Löwe (1832—1837).



Mademoiselle Pêche.

nahmen, brachte den Dichter der »Karlsschüler« sofort in innigen Rapport mit dem Publikum und der Verwaltung. Und es scheint, dass noch an demselben Abende auf der Bühne Graf Dietrichstein mit Laube eine lange Unterredung hatte; denn am nächsten Tage, unter Berufung auf diese Unterredung schrieb Laube folgenden Brief:

Euere Excellenz

Haben in Ihrer unerschütterlichen Liebe für das hochwichtige Institut des k. k. Hofburgtheaters meinen Antrag auf eine organische Reform desselben unter meiner Betheiligung wohlwollendes Gehör geschenkt, haben mich zu einer kurzen Skizze des einleitenden Planes aufgefordert und haben mir Ihre gütige und motivirte Verwendung an Allerhöchster Stelle verheissen.

Der Gedanke solch' eines einleitenden Planes ist sehr einfach, insoferne er zunächst nur die allgemeinen Fragen betrifft. Das kaiserliche Hofburgtheater soll das erste Theater im deutschen Vaterlande sein und dadurch die Kunst selbst, sowie das politische Ansehen Oesterreichs stützen und fördern. Wo Deutschland sein reifstes Nationaltheater findet, da sieht es auch seinen innersten, festesten Halt. In manchen anderen Punkten der Kunst und Wissenschaft wird solche Suprematie sofort schwer zu erreichen sein, theils weil die politischen

Formen in den letzten Jahrzehnten Oesterreich vielfach abgeändert haben von Deutschland, theils weil Oesterreich als Mittelpunkt verschiedener Nationen eine rein deutsche Aufgabe wirklich nicht in allen Richtungen einhalten kann. Mit dem Burgtheater dagegen kann diese Suprematie sofort bethätigt werden. Politische Traditionen und Grundlagen sind in schönen Kräften vorhanden und es ist nichts Geringes, in einer Kunst vorausgehen zu können, welche

am volksthümlichsten und eindrucksvollsten ist, welche den Geist der Zeiten und Nationen am deutlichsten spiegelt und leitet und welche im Edlen und Guten spiegeln und leiten kann, sobald fester Wille, Erfahrung, Besonnenheit und ein klares Princip an der Spitze stehen.

Deshalb wäre zunächst nöthig, die Auswahl der Stücke nicht durch enge Linien zu beschränken, sondern der artistischen Direction selbst so weit freie Wahl zu lassen, als nicht unmittelbare Staatsraison ins Spiel kommt. So nur wird allgemeines Vertrauen, die Lebensbedingung eines öffentlichen Institutes, gewonnen.

Wenn die Direction auf der Höhe der Zeit und des Geschmackes steht, so wird sie von selbst das unbefugte Uebergreifende und wilde, und unter allen Umständen das Rohe abhalten. Der künstlerische Massstab ist ja hierin strenger und sicherer als irgend ein polizeilicher.

Die Direction wird, um jeglicher Strebsamkeit eine hilfreiche Hand zu bieten, manches Ungewöhnliche zulassen müssen, aber sie wird durch die Art der Darstellung ungewöhnlicher Dichtungen, sie wird durch das grosse Ganze ihrer Leistungen den bemessenen Gang würdiger Form immer unzweifelhaft siegreich einhalten. Man wird bald erkennen, dass sie ungewöhnliches Neues nur bringt, um die Möglichkeit grosser Entdeckungen in der Form nicht auszuschliessen, dass sie nur Das bringt, was den unverkennbaren Charakter poetischer, also edler Kraft an der Stirne trägt, dass sie aber die immerhin seltenen Ungewöhnlichkeiten niemals in der Absicht bringt, um den erworbenen Stil der Würdigkeit leichtsinnig zu stören. Sie wird jegliche echte Production fördern, nicht aber allen halbreifen Experimenten dienstbar

sein wollen. Diese Frage wird in unserer erregten Zeit, wo Alles, auch das innerlich Unberechtigteste, zu drängen zu können glaubt, eine sehr schwierige sein und eine gewaffnete kritische Stellung der Direction nöthig machen.

Es wäre zweitens nöthig, das darstellende Personal sofort zu ergänzen und unablässig mit den besten Kräften darstellender Talente vollständig zu erhalten. Das Einstudiren kundiger und sorgfältiger Art hilft viel, aber es kann die Persönlichkeiten nicht ersetzen. Der Kreis von Persönlichkeiten am Burgtheater muss so sein, dass unsere classischen Stücke classisch dargestellt werden und wahre, nicht nur nachgesprochene Ehrfurcht vor vollen Werken erwecken können. Meines Erachtens gibt es nichts Conservativeres auf der Welt, als jede Woche einmal den grossen Organismus eines Kunstwerkes geschlossen und mächtig am Publikum vorüber zu führen. Der Frivolste wird dadurch inne, dass ein Ganzes die Mannigfaltigkeit und ein tiefes Gesetz in sich schliesst.

Es wäre drittens nöthig, die ökonomische Direction abzusondern von der artistischen und den ganzen artistischen Theil der Leitung in die Hände eines artistischen Directors zu legen, welcher für die ganze höhere Frage des Institutes verantwortlich und im Betrieb alles dessen, was Stärke, Austheilung, Einstudirung und Inscenetzung betrifft, mächtig gemacht würde.

Euere Excellenz haben mir das Vertrauen geäussert, dass ich für solchen Posten geeignet wäre. Es bedarf wohl nicht einer Versicherung, dass ich bei der Grösse und Schwierigkeit der Aufgabe himmelweit entfernt davon bin, mir volle Befähigung zuzutrauen, am wenigsten in so aufgewühlter Zeit, welche bei so jähren Uebergängen mit nichts freigeberiger sein wird, als mit Unzufriedenheit und Undankbarkeit. Aber ich hege allerdings das tiefste Interesse für das Burgtheater, ich glaube allerdings, dass mit diesem Institute am raschesten und sichersten das erreichbar Beste erreicht werden kann, ich habe allerdings durch neunjährige Beschäftigung mit dem deutschen Theater Erfahrung gewonnen und habe auch in dem jetzigen, uns alle überstürzenden Sturme die Haltung und den Muth nicht verloren, den Muth, dass mit festen Grundsätzen die edle Form gerettet werden kann aus dem Getümmel, kurz, ich bin allerdings bereit, meine ganze Thätigkeit einzusetzen für solchen Zweck.

In diesem Zusammenhange also wiederhole ich hiermit Euerer Excellenz schriftlich, was ich auf Ihre mündliche Ansprache gestern mündlich geantwortet: dass ich mich zu gewissenhafter Uebernahme solchen Amtes verpflichte, wenn der Vorschlag Euerer Excellenz von Sr. Majestät gutgeheissen wird.

Lassen Sie mich also Einiges beifügen, was für den Fall Allerhöchster Genehmigung meine Person betrifft:

Ich bin jetzt unabhängig und habe ein gutes Auskommen. Ich lebe in gesicherten, glücklichen Familienverhältnissen mit Frau, Kindern und Verwandten. Ein solcher Wechsel des Wohnortes und Berufes würde also für mich eine Lebensfrage. Mit solchem Wechsel hört ein grosser Theil schriftlichen Erwerbes für mich auf. Man kann nicht zweien Herren dienen. Sobald ich hier als Director eintrete, trete ich ab von meinem bisherigen Schriftstellerplatze — ich kann im Wesentlichen nur noch Dramen schreiben, denn ich kann in der neuen Stellung nicht mehr Parteiführer irgend einer Richtung sein. Der Staat und das Fürstenhaus, welche mir Vertrauen schenken, müssen in mir einen aufmerksamen, besonnenen Diener finden. Ich bin also dann im Erwerbe lediglich auf meine neue Stellung angewiesen.

In anderer Rücksicht könnte ich wohl auch nicht füglich unter den Gehalt des schon vorhandenen ökonomischen Directors gestellt werden, weil doch auch solche Aeusserlichkeit pecuniärer Art Einfluss äussert auf das moralische Ansehen an der Spitze einer so beweglichen Corporation, wie ein Theaterpersonal immer ist, auch wenn es von solidester Art ist. Ich würde es ferner für meine Aufgabe halten, dem Personale selbst einen geselligen Mittelpunkt zu eröffnen, für die besonders dem Conversationsschauspieler unerlässliche Begegnung mit verschiedenartigen Richtungen und Ständen.

Ich möchte endlich, da ich mich aus meiner bisherigen Laufbahn und deren Verzweigungen herausziehe, einige Sicherheit eintauschen für Zukunft, Alter und Familie.

Tausendmal bitte ich um Entschuldigung für solche eigennützig-eigenheiten, ich erwähne ihrer nur, weil Euere Excellenz ausdrücklich bemerkt haben, dass ich ihrer im Gesuche jedenfalls gedenken müsste.

So viel im Drange des Augenblickes, welcher eine weitere Ausführung nicht zulässt; denn ich bin leider in dem Falle, um eine möglichst schnelle vorläufige Entschliessung bitten zu müssen, da das Ja oder Nein in dieser Angelegenheit meine Schritte in den nächsten Tagen bestimmt. In meiner schlesischen Heimat bin ich für die Wahl nach Frankfurt schon angemeldet. Dorthin muss ich bald, wenn nicht meine Zukunft an Wien gewiesen und die politische Laufbahn für mich geschlossen wird.

Möge ich unter allen Verhältnissen Ihrem stets so wohlthuenden Wohlwollen empfohlen bleiben als

Eurer Excellenz

ergebenster Diener
Dr. Heinrich Laube.

Wien, den 25. April 1848.

Diesen Brief übermittelte Graf Dietrichstein dem Kaiser mit einer überaus warmen Empfehlung Laube's, seines Charakters und seines Talentes. Er spricht von ihm wie von dem Retter des Burgtheaters. Er enthüllt auch jetzt dem Kaiser seine wahre Meinung über Holbein. Wenn er ihm gleich »alle Details« übertragen hat, so ist er sich doch bewusst, dass der gegenwärtige Leiter der Hofbühne keine Selbstständigkeit besitze, dass von ihm niemals eine consequente Theaterführung zu erwarten sei. Er wirft ihm vielleicht in übertriebener Weise Eitelkeit und Eifersucht vor und beschuldigt ihn geradezu, dass durch ihn Einseitigkeit, Willkür, Gehässigkeit, Uebergriffe der Regisseure, Unbill, Unordnung und oft gerechte Verstimmung im Hause eingerissen sei.

Der Oberstkämmerer empfiehlt also dringend, Holbein auf die ökonomische Direction des Burgtheaters zu beschränken und Dr. Heinrich Laube als artistischen Director etwa mit dem Titel eines Inten-

danzrathes zu ernennen.

Was den Gehalt betrifft, so trägt Graf Dietrichstein den Wünschen Laube's Rechnung und will dem artistischen Director ein Gesamtgehalt von 4000 fl. C. M. einräumen. Da aber der Status des Hoftheaters die Mittel der Deckung dieser Ausgabe nicht gestattet, so ergeht die Bitte an den Kaiser, diese Mehrausgabe als ein Extraordinarium von dem Finanzministerium ansprechen zu dürfen.



Louise Neumann, Lorle in »Dorf und Stadt«.



Louise Neumann (1839—1856).

Um die Finanzfrage wird nun ein langwieriger Briefwechsel zwischen dem Obersthofmeister-Amte, dem Finanzministerium und dem Kaiser geführt.

Das Geld in den Cassen war knapp, die Ausgabe schien gross und nirgends zeigte sich die Lust, die Taschen zu öffnen. Die Sicherung auf Lebenszeit vollends, die Laube verlangte, kann nicht gewährleistet werden, und Alle, die in dieser Frage mit-sprechen, sind darin einig, dass vorläufig ein Provisorium geschaffen werden müsse.

So schreibt einmal der Finanzminister v. Krauss: »Jedenfalls schiene es mir gerathen, den Dr. Laube vorläufig nur zeitweise anzustellen; denn gleichwie v. Holbein den Erwartungen nicht entsprochen, ist dies — auch von Dr. Laube möglich, und der Staatsschatz wäre dann der Gefahr ausgesetzt, zwei ungeeignete Directoren zu besolden und neben ihnen einen dritten anzustellen.«

Das Ende der Correspondenz ist eine vom Finanzminister v. Krauss in Wien, 18. Juli 1848, erlassene bestimmte Erklärung, »dass unter den dermaligen Finanzverhältnissen die Besoldung Laube's selbst unter Berücksichtigung aller gewichtigen Umstände, die für ihn sprechen, nicht zu rechtfertigen sei«. Auf der Rückseite dieser Erklärung steht dann auch der Vermerk: »Auf Befehl Sr. Excellenz, des Herrn Oberstkämmerers wird nach dieser bestimmten Erklärung des Herrn Finanzministers dieser Gegenstand ad acta gelegt.

30. Juli 1848. Raymond.«

Im October desselben Jahres nun mischt sich Holbein in die Affaire. Er richtet ein Schreiben an den Oberstkämmerer, in dem er sich dem bestimmten Verlangen der Journale, die einen Dramaturgen fordern, anschliesst. Er will sich nur auf die administrativ-ökonomische Verwaltung und auf die Ausstattung beschränken und bittet um die Bestallung eines provisorischen, versuchsweise anzustellenden Dramaturgen. Der Name Laube's ist in diesem Briefe nicht genannt.

Inzwischen sind grosse Dinge in der Welt und in Oesterreich vorgegangen. Nach Frühlingsstürmen und Herbstgewittern scheint verheissungsvoll eine neue Zeit heraufziehen zu wollen. Ein jugendlicher, von den besten Absichten geleiteter, sein Volk und sein Land glühend liebender, thatkräftiger Monarch, Kaiser Franz Joseph I. besteigt den Thron.

Und auch für das Burgtheater beginnt eine neue Zeit. Freilich gibt es noch Kämpfe und Krämpfe, ehe das Alte weicht und sich besiegt gibt.

Graf Dietrichstein hatte am Tage, als Kaiser Franz Joseph in Olmütz majorenn erklärt wurde, sein Amt als Oberstkämmerer niedergelegt. Die provisorische Verwaltung dieses Amtes und also auch die oberste Leitung des Hoftheaters wurde dem General-Adjutanten Karl Graf Grünne übertragen.

Laube, der bisher geschwiegen, wendet sich nun an diesen mit der Bitte, ihn über den Stand seiner Angelegenheit aufzuklären.

Er zeigt sich in diesem Briefe über die Lage der Dinge sehr wohl unterrichtet, und es ist anzunehmen, dass sein Freund Münch-Bellinghausen ihn stets auf dem Laufenden erhalten hat. Auch von der eben erwähnten Bitte Holbein's um die Bestallung eines Dramaturgen weiss Laube durch Halm. Aus dem ganzen Briefe, so bescheiden er sich äusserlich gibt, sieht man, wie sehr es Laube um Wien zu thun war, und wie er auf eine Entscheidung brannte, mochte sie nun lauten wie immer. Der Brief ist aus Frankfurt, 12. December 1848, datirt und am 26. December antwortet ihm Graf Grünne, dass die Hemmnisse, die seiner Bestallung entgegenstehen, hoffentlich bald beseitigt sein werden und verspricht ihm, diese Sache im Auge zu behalten.

Das Erste aber, was Graf Grünne in seinem Amte thut, ist die Erlassung eines Decretes (13. December 1848) an den Director v. Holbein, das vollinhaltlich die Rechte des Directors bestätigt, ja sie noch erweitert. Dem Oberstkämmerer bleibt nichts anderes vorbehalten, als die Anstellung wirklicher pensionsfähiger Beamten bei der Hoftheater-Direction, als die Schliessung der Engagements, die Verlängerung der Contracte mit den Künstlern (»Schauspiel-Individuen« heisst es im Texte), als die Pensionirung oder Entlassung. Der Director kann zwar nur provisorisch anstellen — ist aber sonst thatsächlich der Herr im Hause, der unbeschränkte Gebieter in ökonomischen und artistischen Fragen. Es ist seltsam, zu beobachten, wie also thatsächlich die Machtsphäre des Directors wächst, je mehr die leitenden Kreise zur Ueberzeugung gelangen, dass er nicht der Mann ist, diese Macht gedeihlich auszuüben, je mehr nach Hilfe und Ersatz ausgelugt wird.

Holbein spielt während der ganzen Verhandlungen wegen eines Dramaturgen, der berufen werden soll, eine merkwürdige Rolle. Einestheils scheint wirklich die Anregung, einen Literaten als Hilfskraft zu gewinnen, von ihm ausgegangen zu sein. Wahrscheinlich ist es auch, was wir oben schon andeuteten, dass er an Laube als den geeigneten Mann dachte. Von allen Seiten wurde also die Aufmerksamkeit der massgebenden Instanz auf den Dichter der »Karlsschüler« gelenkt. Und dieser selbst liess nichts ausser Acht, um diese Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Aber ebenso wahrscheinlich, ja sicher ist es auch, dass Holbein, als er Laube näher kennen lernte, zu fürchten begann, die Hilfskraft könnte am Ende ihm gefährlich werden. So schwankt der Director immer zwischen dem Wunsche nach einer Hand, die ihm einen Theil der Arbeit und — der Verantwortung von den Schultern nähme, und der Furcht, diese Hand könnte ihn aus seiner Machtstellung verdrängen. Dazu kommt noch, dass Holbein inzwischen auch Director des Kärnthner-Theaters geworden war und die Bürde der Geschäfte ihn zu erdrücken drohte. Es musste also Wandel geschaffen werden.

Der junge Monarch begann sich sofort lebhaft für sein Burgtheater und die Missstände, die darin herrschten, zu interessiren.



Deinhardstein.

Er erschien oft in seiner Loge und liess sich eingehend über Alles Bericht erstatten. Er war es auch, der mit aller Energie auf Reformen drang, damit das altberühmte Schauspielhaus nicht von seiner Höhe und seinem Ansehen herabsänke.

Ueber Allerhöchste Entschliessung vom 8. Februar wird im März eine commissionelle Berathung über die Zustände im Burgtheater gepflogen und am 22. März erstattet der Oberstkämmerer Graf Grüne dem Kaiser darüber Bericht. Den Vorsitz in dieser Commission führte der Unterstaatssecretär Dr. Joseph Pipitz, die anderen Mitglieder waren: Carl Malz, Ministerialrath im Ministerium des Innern; Dr. Joseph Linden, Hofrath und Berufungskammer-Procurator; Joseph Edler v. Raymond, Hofsecretär im k. k. Oberstkämmerer-Amte; Ministerialrath Wenzeslaus Bayer, Director Franz v. Holbein, Concepts-Praktikant Julius Edler v. Schreiber. Grillparzer, der zugezogen wurde, kam nicht und theilte seine Ansicht dem Commissionsleiter auf kurzem Wege mit. Es wurde über die Geldgebarung, Verwaltung und literarischen Reformen berathen. Unter den Massregeln, die sofort zur Ausführung kommen sollten, befanden sich die Einführung von Spielhonoraren, die Verpachtung der Beleuchtung, die Herabsetzung der Honorare für dramatische Arbeiten, die Aufhebung des Statistenwesens. Auch über die Aufhebung der Tantième, dieser segensreichen Gründung Holbein's, wurde berathen. Gegen diese Aufhebung sprach Holbein selbst, obzwar er zugeben musste, dass die Tantième eine drückende Last für das Institut bedeute. Grillparzer äussert sich in diesem Punkte, dass die Tantième nach Verlauf einiger Jahre von 10% auf 5% herabgesetzt werden sollte.

Ueber die Berufung eines Dramaturgen war die Commission einig; allerdings gingen die Meinungen auseinander, wie und woher ein solcher Mann, der alle möglichen guten Eigenschaften in sich vereinigen müsste, zu beschaffen sei. Grillparzer stellt die Ansicht auf, so heisst es in dem Protokolle, dass es gerathen scheine, bis zum Auffinden eines ganz geeigneten Dramaturgen dem v. Holbein zu gestatten, dass er sich zur Vorprüfung der dramatischen Eingaben einstweilen einen Mann suche, der gegen einen Jahresgehalt von etwa 1200 fl. ihm die nöthige Hilfe leiste, und deutet auf den Kammeralsecretär v. Hermannsthal, den Verfasser des »Ziani«, hin.

Die Verhandlungen der Commission werden aber erst lebendig, als die literarische Frage aufs Tapet kommt. Das ganze Interesse der Herren, die wie Doctoren um das Bett eines Kranken versammelt sind, dreht sich um den zu besetzenden Posten eines Literaten. Es ist aber immer nur von einem Secretär, von einer Hilfskraft die Rede. Es wird nicht im Entferntesten an die Schaffung jenes Postens gedacht, den Laube im Auge hatte, und der auch von höchster Stelle in Betracht gezogen war. In dem Begleitschreiben, in dem der Vorsitzende, Dr. Pipitz, das Protokoll dem Oberstkämmerer-Amte übergibt, heisst es: »Einen bestimmten Antrag zur Bestellung eines Dramaturgen kann ich so wenig als die Commission machen, da mich die Rücksprache mit v. Grillparzer noch mehr auf die Schwierigkeiten aufmerksam machte, den rechten Mann zu finden. In Laube findet Grillparzer einige Bedenken. Er besorgt, dass er zu viel in das politische Treiben eingeführt, zu wenig mit gemeinem poetischen Geiste ausgestattet und mehr darauf bedacht sei, das neue Amt sich, als sich den Forderungen

des neuen Amtes unterzuordnen.« In dem Vortrage aber, den Graf Grüne in dieser Angelegenheit dem Kaiser hielt, und der von dem Laube freundschaftlich ergebenen Secretär Raymond verfasst war, wird mit aller Entschiedenheit auf Laube hingewiesen und bemerkt, dass die Verhandlungen mit ihm doch wohl nicht abgebrochen werden können.

Director Holbein legt diesem Vortrage eine Uebersicht über den Stand der ökonomischen und ästhetischen Verhältnisse des Burgtheaters bei. Auch er bemerkt, dass durch die Anstellung eines Dramaturgen vielleicht eine Besserung der in Discussion stehenden Schäden bewirkt werden könnte. Doch will er von vornherein ein Mittel geschaffen wissen, um dem »vorauszu sehenden Streben eines Dramaturgen nach der Direction« einen Damm zu setzen, »damit die im Theaterwesen nothwendige Centralgewalt nicht zersplittert werde«. Um die Theatercasse mit der Besoldung dieser Hilfskraft nicht zu belasten, schlägt er vor, diesen Dramaturgen an dem Ueberschusse des Theaters participiren zu lassen. Er meint, »dass ein Theil seines Einkommens in 10% bestehen solle, welche ihm am Jahresschlusse für die Summe zugestanden würden,

welche das Präliminare der Casseneinnahme überschritte«. Am weitaus interessantesten in dieser Denkschrift des Directors ist aber die Stelle, die sich auf die seit der Aufhebung der Censur dargestellten Novitäten bezieht. Holbein schreibt: »In den argwohnen vollen Märztagen, gleich nach Aufhebung der Censur, hielt ich es für Pflicht, durch mehrere, bei Hof augenscheinlich unbeliebte Darstellungen dem Publikum, welches bei jeder Veranlassung von Reaction fasselte, zu beweisen, dass der Hof nicht den geringsten Einfluss auf deren Auswahl nehme; aber in zu hoffenden ruhigeren Zeiten wird eine Theatercensur ebenso nothwendig sein, wie sie es in England und Frankreich ist, aber sie muss von einem Dramaturgen und nach einer hohen Orts verfassten Instruction vollzogen werden«.

Am 9. Mai wurde Carl Graf Lankoronski Oberstkämmerer und damit oberster Hoftheater-Director. Er nahm sein Amt sehr ernst, er fragte und erkundigte sich überall, wie am besten dem in seiner Obhut stehenden Hause geholfen werden könnte. Er liess sich von Wiener Schriftstellern und Theaterleuten Gutachten erstatten.

Von den Gutachten, die eingefordert wurden, ist uns nur eines im Manuscripte erhalten. Es ist die Denkschrift, die Otto Prechtler über die wünschenswerthen und nothwendigen Reformen beim Wiener Hof- und Nationaltheater verfasste. Otto Prechtler war ein lyrisch-romantischer Dramatiker im Sinne Halm's; er war einer jener Epigonen, an denen gerade das Wiener Schriftthum so reich ist: viel redliches Wollen und geringe Kraft, mit Blumenflor des Wortes! Aber die Blumen flattern durch die Luft herab, kein wurzelkräftiger Stamm hat sie getragen. Seine Denkschrift will vor Allem erklären, wieso es kommt, dass die Pietät des Publikums für das Burgtheater, eine Pietät, die die »nothwendige Frucht seiner Blüthe« war, im Schwinden begriffen ist. Als Hauptgrund erscheint ihm der Mangel einer dramatischen Production. Er schreibt, und man erkennt unschwer, gegen wen die Spitze seiner Rede geht: »Die letzten 10 Jahre haben bis nun keinen grossen dramatischen Dichter hervorgebracht oder reif gemacht, den die Kunst mit strengem Gewissen vollends mündig



Bertha Wagner, geb. Unzelmann (1850–1858).

sprechen könnte und dürfte. Schöne Kräfte, keine grosse Kraft; hier gewaltige Kraft ohne Mass, Harmonie und Schönheitssinn, dort seichtes Talent und beklagenswerthe Verirrung in der Richtung. Hier viele politische Tendenz und Tendenzelei, zeitgemässes Geistreichsein ohne Form, ohne Leben, ohne Beherrschung des Stoffes, ohne Bewusstsein, was ein Kunstwerk ist und soll. Hier viel Poesie und Witz in der Sprache, wenig Wahrheit und Natur, wenig Fleisch und Blut in den Charakteren. Hier Genien in der Unnatur, die Kunst zu verblüffen, durch das



Marie Niemann-Seebach (1854—1856).

Kecke, Ungewöhnliche, Unnatürliche Epoche zu machen.«

Es hat zu allen Zeiten solche Otto Prechtlers gegeben, die mit ähnlichen Worten über die »Moderne« sprachen.

Der Verfasser der Denkschrift schiebt also einen Theil der Schuld am Verblühen der Burgbühne dem Weltgeist zu, jenem Weltgeist, »der uns bis jetzt keine neuen, wahrhaft grossen Dichter schenkte und den letzten reinen Priester Melpome-

ne's, den Dichter der ‚Sappho‘, nicht aus seinem wehmüthigen Schweigen zu schütteln vermag.«

Als zweiter Bann, der auf der Hofbühne liegt, wird die Censur bezeichnet. Eine dritte Wunde ist das Altern der Schauspieler, der Mangel an Ersatz. Die jüngste Ursache des Verfalles aber ist die Leitung des Institutes, welche nach einem »für die Wiener Hofbühne allzu demokratischen System (im Kunstsinne des Wortes) gehandhabt wurde«. Als Remedium für die Gebrechen und Gebreite empfiehlt auch Prechtler einen Dramaturgen mit weitgehenden Vollmachten und Rechten. Dieser Dramaturg soll einen literarischen Namen, einen ehrenvollen Charakter, eiserne Consequenz, selbstlose Thätigkeit, strenge Unparteilichkeit und Liebe zur Kunst besitzen. Seine Vollmachten decken sich im Grossen und Ganzen mit denjenigen, die wirklich ein solcher Mann in solcher Stellung besitzen muss.

Ferner tritt die Denkschrift ein für die Gründung einer National-Theaterschule, die dem Burgtheater den nöthigen Nachwuchs liefern soll, und für die Schaffung eines dramaturgischen Blattes, welches ausschliesslich die Kunstinteressen dieses Institutes wahren und fördern, den Dichtern und Schauspielern einen Spiegel ihrer Thätigkeit bieten soll. Dieses Blatt möge der unlauteren Kritik einen Damm vorsetzen und dazu beitragen, dass die Nationalbildung und die Nationallehre durch das Theater gehoben werden. Was die scenischen Reformen betrifft, so wären für die Misescène zwei tüchtige, wissenschaftlich gebildete Regisseure zu wählen und anzustellen, einer für das Schauspiel und einer für das Lustspiel. Der Regisseur soll nicht zugleich auch Schauspieler sein, da die Aufmerksamkeit und Verantwortlichkeit für zwei Aufgaben zu gleicher Zeit sowohl Kraft und Sicherheit, als Interesse und Stimmung zertheilen und die nothwendige Ueberwachung der scenischen Procedur ungemein erschweren. Die Proben sollten auf sechs vermehrt werden, kein Schauspieler sollte unter irgend einem

Vorwande zugetheilte Rollen zurückweisen dürfen, für Alternirung in den Rollen sollte nach Möglichkeit gesorgt werden, das zu spröde und langsame Tempo, das sich nachgerade eingebürgert hat, sollte beschleunigt werden; dafür möge man betreffs der Novitäten in weiser Oekonomie vorgehen und sich nicht überhetzen — monatlich zwei neue Stücke würden genügen.

Graf Lanckoronski wollte die Anregungen, die ihm von allen Seiten zuflossen, auch praktisch verwerthen. Er ging also in erster Linie daran, die Ausführung der Reformen, die die Commission im März beschlossen hatte, in Angriff zu nehmen. Zu diesem Behufe vereinigte er nochmals alle damaligen Mitglieder der Berathung — Pipitz und Grillparzer ausgenommen. Die Finanzen werden nochmals eingehend durchgesprochen und wieder droht der Tantième Gefahr. Sie wandelt wie ein Schreckgespenst durch die Verhandlungen und es scheint ungeheuer schwer gewesen zu sein, sich mit dieser Mehrauslage für Dichterhonorare befreunden zu können. Als Beispiel für den Nachtheil der Tantième wird Bauernfeld's »Ein deutscher Krieger« angeführt. Dieses Stück würde nach der früheren Observanz mit 100 fl. honorirt worden sein, und, da es wirklich ein Zugstück ist, in der Folge etwa noch mit einem Nachtrage von 200—300 fl. bedacht werden können. Statt dessen hat Bauernfeld bis jetzt an Tantièmen bare 2832 fl. bezogen und noch auf das Erträgnis dieses Stückes durch fünf Jahre zu rechnen!! Die Gründung einer Theaterschule — Prechtler's Anregung scheint also gewirkt zu haben — wird als wünschenswerth anerkannt und Holbein soll ein Project dazu entwerfen. Schliesslich verdrängt auch in diesen Berathungen, Sitzungen, vertraulichen und officiellen Besprechungen alle übrigen: wie soll ein Dramaturgenposten geschaffen, wie besetzt werden? Allen Beteiligten erscheint diese Frage wie eine Lebensfrage des ehrwürdigen Hauses, mit dessen Ruhme es bedenklich abwärts geht. Die Nothwendigkeit, Wandel zu schaffen, ist allgemein anerkannt; das Bedürfnis einer künstlerischen Führung des Hauses wird dringend empfunden.

Jedermann weiss, dass die Kräfte des Directors von Holbein zu schwach sind, um allen seinen Agenden, insbesondere den literarischen gerecht zu werden.

»Es ist ein Mann von siebzig Jahren, Routinist ohne ästhetische Auffassung, dabei mehr für die Oekonomie, als für die artistische Leitung befähigt, ungeachtet dessen aber eifersüchtig auf jeden, der ihn eben

darin unterstützen sollte — darum auch seine fortwährende heftige Opposition in der Dramaturgenfrage, darum auch seine, mit aller Gewalt gegen die allgemeine Stimme anstrebende Behauptung, das Hofburgtheater brauche keinen Dramaturgen, er, Holbein, sei der beste Dramaturg.« So berichtet der Oberstkämmerer dem Kaiser. Er kommt in demselben Vortrage auch auf Laube zu sprechen, recapitulirt die Ereignisse des vergangenen Jahres und bemerkt — es scheint, dass Laube inzwischen geschrieben hat —



Therese Grafenberg (1847—1866).

dass Dr. Laube von ihm eine definitive Entscheidung erwarte, die er ihm auch zugesagt. Es werden alle Männer erwogen, die in Frage kommen können, und es scheint das Bemühen der obersten Intendanz gewesen zu sein, einen Einheimischen für diesen Posten in Vorschlag zu bringen und, wenn möglich, auch an die Stelle zu setzen. Die Einheimischen, die in Frage kommen, lässt der Oberstkämmerer einmal in einem Vortrage beim Kaiser Revue passiren. Baron Münch (Friedrich Halm) hat bereits als Hofrath und erster Custos der Hofbibliothek eine ausgezeichnete, ehrenvolle Stelle, welche er niemals freiwillig aufgeben kann und wird. Ob aber eine Vereinigung zweier so wichtiger Posten in der Person des Hofrathes Baron Münch stattfinden könne, ist mir nicht recht einleuchtend, es wäre denn, dass die eine oder die andere Anstalt darunter litte. Ueberdies sind die vom Baron Münch gemachten Bedingungen, unter welchen er die Anstellung beim Burgtheater (aber nicht als Dramaturg, sondern als artistischer Director) annehmen würde, so auf das Aeusserste gespannt, dass ich von vornherein überzeugt bin, sie könnten nie zugestanden werden, weswegen ich auch diese Idee ganz aufgeben und keine weiteren Anträge stelle. Ein ähnliches Bewandnis hat es mit Baron Zedlitz. Ich liess ihn indirect durch einen seiner vertrauten Freunde ausforschen, ob er, wenn man auf ihn reflectiren würde, diesen Posten annehmen wollte. Seine an diesen abgegebene Erklärung kam mir zu Gesicht und bekundet dessen festen, ehrenwerthen Charakter, enthält jedoch die bestimmte Versicherung, dass er die Dramaturgenstelle nicht annehmen könne, weil sie sich mit seinen anderweitigen socialen Stellungen nicht vereinbaren lasse. Auch seine Bedingungen sind zu keinen weiteren Verhandlungen geeignet.

Grillparzer ist, wie allgemein bekannt, indolent und liebt die Ruhe; Deinhardstein hat seine Unzulänglichkeit für diese Stelle schon früher gezeigt, Bauernfeld ist seiner politischen Haltung wegen nicht zu empfehlen, welche Rücksicht bei Besetzung dieser Stelle doch nicht ausser Acht gelassen werden darf, Otto Prechtler erfreut sich noch nicht jenes Rufes, welcher für einen solchen Posten erforderlich ist. Es wird also, da die Anstellung des Hofrathes Baron Münch, dann jene des Baron Zedlitz schon aus dem Grunde nicht möglich ist, weil das Burgtheater einen Dramaturgen braucht, indessen diese beiden Herren nur einen höheren Posten annehmen würden, nichts erübrigen, als einen Fremden zu wählen, von denen zwei, Gutzkow und Laube, in Competenz getreten sind. Gegen den Ersteren spricht das Allerhöchste Cabinetsschreiben vom 14. November 1845, es bleibt somit keine Wahl und die Verhandlungen mit Laube werden wohl zu Ende geführt werden müssen. Mit der Versicherung, dass die Anstellung eines deutschen Dramaturgen dringendstes Bedürfnis ist, schliesst der Vortrag.

Man sieht also, dass Raymond, der in allen diesen Dingen die Feder führt und in dessen Händen offenbar alle Fäden zusammen-

laufen, für Laube mit aller Energie eintrat. Trotzdem scheint es, als ob man nur an die Bestallung eines Dramaturgen dachte, nicht an die eines artistischen Directors. Und Laube war fest entschlossen, nur diesen Posten anzunehmen. Immer wieder kommt der Oberstkämmerer auf diesen Punkt zurück und immer ist es Raymond, der die Eingaben verfasst. Es wird darauf hingewiesen, dass der Abbruch der Unterhandlungen mit Laube auch politische Folgen haben könnte. »Wenn ich ihm«, so heisst es einmal, »auch Ehrenhaftigkeit des Charakters zutraue, so kann ich doch nicht verbürgen, ob er nicht in seinem Unmuth über eine seit achtzehn Monaten genährte und endlich gescheiterte Hoffnung den Gang der Verhandlungen und seine einmal beschlossene und dann wieder zurückgenommene Anstellung der Oeffentlichkeit übergibt.« Der Kaiser wird immer wieder bestürmt, die Anstellung Laube's als Dramaturgen mit 4000 fl. Gehalt zu bewilligen, da nur von der Berufung Laube's »die Emporbringung der Anstalt, die Wieder-

herstellung des alten Ruhmes gehofft werden kann«. Eine Zeitlang droht wieder alles an der Titelfrage zu scheitern. Laube will sich absolut nicht mit dem Titel »Dramaturg« zufrieden geben. Endlich wird ihm auch der Titel »Director« zugestanden und mit Allerhöchster Entschliessung vom 26. December 1849 wird endlich Laube zum artistischen Director des k. k. Hoftheaters nächst der Burg ernannt. Eine Zeitlang wird noch wegen der Dienstesinstruction parlamentirt und hin- und hergestritten, schliesslich — Raymond ist unermüdlich — wird auch da eine Einigung erzielt. Laube erhält die Bestallung, wie er sie sich erhofft hat und seine Dienstesinstruction lässt ihm vorderhand nichts zu wünschen übrig. Allerdings ist die Bestallung einstweilen nur provisorisch, aber

das Definitivum soll nicht lange auf sich warten lassen, so wird ihm zugestanden. Er untersteht in seiner Stellung nur dem Oberstkämmerer, die Bildung des Repertoires ist seine Sache. Er wählt die Stücke, theilt die Rollen aus, hält Lese- und Theaterproben, bestimmt den Tag der Erstaufführung eines neuen Stückes. Dabei wird ihm in Erinnerung gerufen, dass er bei einer Wiederholung der Stücke auf die Logenabonnements geziemende Rücksicht zu nehmen habe. Auf Engagement und Entlassung der Mitglieder, sowie auf Bewilligung von Gastspielen hat der Director, dessen Aufgabe es auch ist, für ein gutes Ensemble zu sorgen, nur insoferne Einfluss, als er berechtigt ist, auf die Dauer eines Jahres zu engagiren. Engagements und Gastspiele, die längere Zeit in Anspruch nehmen sollen, müssen schriftlich dem Obersthofmeister unterbreitet werden. Der Director führt den Vorsitz bei den Repertoiresitzungen und hat die entscheidende Stimme bei der Feststellung des Repertoires. Seine Stellung zum ökonomischen Director lässt in keiner Hinsicht eine Subordination zu. Beide sind dem Oberstkämmerer-Amte zugetheilt. Am Schlusse der Dienstesinstruction heisst es: »Dem artistischen Director wird die hieramtliche Bereitwilligkeit versichert, in allen Angelegenheiten und



Elise Fichtner.

zu jeder Zeit, wenn er es wünscht und nothwendig findet, Entscheidung auf seine Anfragen zu geben und sich in allen Fällen, welche in der Dienstesinstruction nicht enthalten sind, Rath zu holen.« In der Bewilligung des Anstellungs-Decretes wünscht der Kaiser noch ausdrücklich, dass auf Sparsamkeit gesehen werden soll, damit die durch die Anstellung des Directors verursachten Mehrausgaben hereingebracht würden.

Die »Wiener Allgemeine Theaterzeitung« veröffentlichte am 1. Jänner folgende »Nachricht vom k. k. Hoftheater nächst der Burg«:

»Da Se. Majestät auf mein Ansuchen die Anstellung eines artistischen Directors zu genehmigen geruhen, ersuche ich die

Sendung der Manuscripte wie jede auf das Repertoire bezug-habende Mittheilung an den Herrn Dr. Laube einzusenden, welcher für oberwähnte Stelle ernannt wurde.

Franz von Holbein,
k. k. Regierungsrath und Director des k. k. Hof-
und Nationaltheaters.«

Am 3. Jänner 1850 wird dem amtirenden Regisseur Heinrich Anschütz die Ernennung Laube's neben Holbein, der nun bloß als ökonomischer Director zu fungiren hat, vom Oberstkämmereramte mitgetheilt. Und so wurde Laube Director des Burgtheaters, und so begann für das Haus eine neue Zeit des Glanzes, die es seit Laube leider nicht wieder erreicht hat.

III. Die Direction Laube's.

Mit freudiger Thatkraft ging Laube an die grosse Arbeit. Er brachte vor allem Eines mit, das längst im Burgtheater, ja im ganzen geistigen Leben Wiens dringend noth that: eine zielbewusste Persönlichkeit. Er hatte ein Programm und er hatte die eiserne Faust, es auszuführen. Zu seinem Glücke fand er auch bei seiner Behörde das Entgegenkommen, das dieser Kraft die Macht verschwisterte; auch im Publikum und im Theater selbst fand er Freunde, Förderer, bereitwillige Hilfe. Allerdings fehlte es ihm nicht an Gegnern, an offenen und heimlichen Feinden — nirgends gedeiht Miniarbeit besser als beim Theater, wo der Maulwurf der Intrigue stets am Werke ist. Aber Laube verstand es auch, der Intrigue Herr zu werden; er war zum Heile für das von ihm geleitete Institut eine tyrannische Natur und ein Theater kann nur von einem Dictator geleitet werden — allerdings muss dieser Dictator künstlerische Ziele verfolgen. Daserste, was Laube's autokratischem Sinne entgegnetrat, war das Regiecollegium. Es bestand damals aus Anschütz, Löwe, Fichtner und La Roche. Laube's erstes Bestreben war, die Macht und den Einfluss dieser Regisseure zu beschränken. Er trug sich immer mit Vorschlägen, wie dieses Institut der Regisseure zu verbessern, wenn nicht gar zu unterdrücken wäre. Die Regisseure sollten nur eine gleichsam repräsentative Stellung haben, also nichts anderes sein, als diensthabende Hausofficiere. Statt eines monatlichen Turnus hätte er gerne einen wöchentlichen Turnus eingeführt und für die Stelle dieser »Wöchner«, wie er sie nannte, hatte er Fichtner und La Roche im Auge. Schon daraus sieht man seine Gegnerschaft mit den beiden anderen Regisseuren, mit Löwe und Anschütz. Laube war ein durch und durch persönlicher Mann und seine Sympathien oder Antipathien haben stets durch seine Verfügungen geschimmert. Da er einen ausserordentlich guten Instinct für Menschen hatte und eine unendlich feine Witterung für das Talent, so haben

seine Sympathien ihm und dem Theater mehr genützt, als seine Antipathien geschadet haben.

Laube erkannte sofort, dass die vielköpfige Regiewirtschaft ein Hemmniss für alle seine Bestrebungen sein würde. Der Director

ist der berufenste Regisseur, ein Theater muss von der Bühne, nicht vom Bureau aus geleitet werden. Der Regisseur Laube hat das Burgtheater in eine Zeit des Glanzes geführt. Laube sagt, dass ein Director nothwendig auch ein Dramatiker sein müsse. Der richtige Gedanke, den er dabei hatte, ist in ein zu weites Kleid gehüllt. Der Director einer grossen Bühne kann ein schlechter Poet sein, wenn er nur einen hochentwickelten dramatischen Sinn hat, denn es genügt nicht, Stücke anzunehmen, einzustudiren und aufzuführen; sehr oft muss der Director und der Regisseur Hand anlegen, verbessern, ändern und bearbeiten. Der Director muss zum Dichter nicht in dem Verhältnisse stehen, wie der Arbeitsgeber zum Arbeitnehmer, er muss mit ihm arbeiten können, ihm helfen, ihn ergänzen, ihm Wege weisen. Nur dann wird die Bühne zum Mittelpunkte literarischen Lebens eines Staates, nur dann erfüllt sie ihren hohen künstlerischen und poetischen Zweck. Leider hat gerade das Burgtheater diese Mission aus dem Auge verloren. Sein Zusammenhang mit der Wiener Production war immer ein loser, es hat es nie verstanden, den heimischen Dichtern eine wirkliche Heimstätte zu bieten.

Ein sehr bemerkenswerther Aufsatz im Abendblatt vom 26. Jänner 1850 der »Wiener Zeitung« hat es als Princip einer Burgtheaterleitung ausgesprochen:

»Die vaterländische Production hat das erste Anrecht auf jegliche Förderung ihres heimatlichen Charakters und ihrer Classiker. Deswegen sollen die Hauptstücke eines Grillparzer auf dem Burgtheater niemals fehlen. Der erste Dramatiker Oesterreichs, edel, reich und schön in allen seinen Werken, füllt ja eine erste Stelle aus in der



Christine Hebbel-Enghaus. 1840—1875.

heimischen dramatischen Literatur und es wird eine Zeit kommen, in welcher man es unbegreiflich finden wird, dass »Sapho«, »Medea«, »Des Meeres und der Liebe Wellen«, »Ein treuer Diener seines Herrn«, »Ottokar« Fremdlinge werden konnten auf dem Burgtheater. Wenn sie nicht besetzt werden können, so fordern diese Stücke allein schon gebieterisch, dass man nach ihnen die Lücken des Personals festsetzt, und dass alles aufgeboten werde, die noch fehlenden Personen unter den allerdings spärlich vorhandenen Kräften des deutschen Theaters für das Burgtheater zu gewinnen.«

Laube hat in seinem Programme, dass er in seiner »Burgtheatergeschichte« genau entwickelt hat, die heimische Production mit Stillschweigenübergangen. Ihm war es vor Allem zu thun um ein historisches Repertoire. Er will den Besuchern ein getreues Bild der deutschen dramatischen Literatur seit Lessing

geben, er will Shakespeare und die Franzosen pflegen. Allerdings suchte er auch nach neuen Stücken und war im Lesen unermüdlich. Aber er behauptete, nichts finden zu können. Oft stiess er auch auf Schwierigkeiten ganz merkwürdiger Art, und um von diesen Schwierigkeiten den Lesern einen Begriff zu geben, der übrigens charakteristisch ist für die Art und Weise, wie das Burgtheater sich zur heimischen Production zu stellen pflegte, seien hier einige Stellen aus einem curiösen Briefwechsel reproducirt. Mosenthal hatte sein Drama »Deborah« geschrieben und vergebens versucht, damit beim Burgtheater Einlass zu finden. Die Tendenz — man denke, ein Judenstück! — mag wohl ausschlaggebend gewesen sein. »Deborah« eroberte sich aber die deutschen Bühnen, und da schrieb denn Mosenthal folgenden Brief an den Intendanten:

Euere Excellenz!

Auf meiner letzten grösseren Reise durch Deutschland fügte es sich, dass ich auf allen Bühnen mein Drama »Deborah« als Lieblingsstück des Publikums und der darstellenden Künstler vorfand. Da wurde mir denn von allen die Frage aufgeworfen, warum die Bühne, die neuerer Zeit das eigentliche Repertoire des deutschen Schauspiels vertritt, mein Stück aus ihrem reichen Ringe ausgeschlossen hat. Und ich fand keine Antwort auf diese Frage. Ein unglückliches Schicksal liess es mich zu der Zeit einreichen, als das Burgtheater noch nicht unter den directen Auspicien Euer Excellenz seiner neuen schönen Aera entgegenhing und Eure Excellenz sprachen mir darüber selbst in unvergesslichen Worten Ihr Bedauern aus und vertrösteten mich auf die Zukunft, »die vielleicht diese Schuld noch abzutragen vermöchte«. Einstweilen hat das Stück sich nicht nur im deutschen Vaterlande, sondern auch auf den Bühnen des Auslandes (Petersburg, Amsterdam,



Maria Kierschner. 1854—1859.



Max Korn. 1802—1850.

bereit bin, alle Aenderungen, die mit Rücksicht auf das Institut nothwendig erachtet werden, mit Freuden zu veranlassen.«

Auf diesen vom 13. August 1851 datirten Brief kam acht Tage später aus dem Obersthofmeisteramte die Antwort. Sie ist ungemein liebenswürdig abgefasst, aber der Bitte des Dichters kann nicht entsprochen werden. Der Kernpunkt des Briefes, die Motivirung der Ablehnung lautet:

Zur Aufführung der »Deborah« kann ich mich jetzt umso weniger entschliessen, als dieses Stück allerdings die Runde über alle grösseren Bühnen des In- und Auslandes gemacht, bei allen seinen Vorzügen aber eben dadurch den Reiz der Neuheit verloren hat, und da ich dadurch, wenn ich das Stück nun nach Jahren bringen lasse, die frühere Direction, welche die Aufführung abzulehnen in der Lage war, indirecte anklage.«

Doch gerade in diesem Falle hat Laube seine Zähigkeit bewiesen. Er kam bei seiner Behörde immer wieder auf »Deborah« zurück und hat das Stück wirklich — im Jahre 1864 endlich durchgesetzt.

Laube war unermüdlich im Ausbau seines Repertoires. Niemand hat das Burgtheater so viele neue Stücke, so viele Neuinscenirungen gebracht, wie gerade unter ihm. Im Jahre 1850 wurden an 314 Spielabenden 129 Stücke, darunter 23 neue und beinahe 40 neu einstudirte gegeben. Im Jahre 1852 wurden in derselben Zeit 154 Stücke gegeben, also um 26 mehr als im ersten Jahre seiner Directionsführung. Dabei bemühte sich der Director, jeden Schlendrian ferne zu halten. Viel gelang ihm, manches missrieth. Aber seltsam berührt es, wenn man bedenkt, welche Stücke im ersten Jahre am öftesten gegeben worden sind. Der ärgste Vorwurf, den man gegen Holbein



Antonie Fournier, verheiratete Kronfur. 1833—1871.

erhoben hatte, war der, dass er leichte Possenwaare in den Tempel der Kunst eingeschmuggelt hatte. Besonders verübelte man ihn die Aufführung des »Versprechen hinterm Herd«. Nun ereignete es sich, dass im Burgtheater eben dieses Stückchen im ersten Jahre von Laube's Directionsführung mit fünfzehn Aufführungen an der Spitze des Repertoires marschirte. Im zweiten Jahre erreichte der Schwank »Einer muss heiraten« die höchste Zahl von Aufführungen (18) und im dritten Jahre ist es der »Vater der Debutantin«, der mit fünfzehn Wiederholungen den breitesten Raum des Spielplanes einnimmt.

Laube hat in sehr feiner Weise in seiner »Geschichte des Burgtheaters« die Frage erörtert, inwieweit die Posse burgtheaterfähig sei. Aber seine Theorie war in diesem Falle entschieden besser als die Praxis — sonst allerdings war Laube durchaus nicht der Mann der grauen Theorie. Er war ein Praktiker durch und durch, er war der erfahrenste Theatermensch, der je auf dem Sitze eines Directors gesessen hat. Trotz aller seiner Fehler stehen wir nicht an, zu behaupten, dass er überhaupt der beste Director war, den je die deutsche Bühne hervorgebracht hat, und dass diese Kraft in Wien das Feld ihrer Bethätigung gefunden, wurde zum reichsten Segen für das Institut. Praktisch bewies er sich auch darin, dass er eifrig sparte, wo es überhaupt nur ging. Er sparte bei den Dichterhonoraren; einige Beispiele mögen es illustriren. Otto Ludwig wünschte statt der Tantiemen eine fixe Summe. Er erhielt also ein für allemal für den »Erbförster« baare dreihundert Gulden. Hebbel erhält für seine Bearbeitung des »Julius Cäsar« hundert Gulden. Laube selbst beansprucht für die Uebersetzung und Bearbeitung von »Adrienne Lecouvreur« und »Fräulein von Seiglière« dreihundertfünfzig Gulden; und diese Honorare sind, wenn man an die Ansprüche denkt, die Laube an eine Uebersetzung stellte, äusserst gering. Als es in den Fünfzigerjahren einmal hiess, dass Oesterreich mit Frankreich eine literarische Convention zum Schutze des literarischen Eigenthums zu schliessen im Begriffe sei, beschwor Laube alle Instanzen, diesen Schlag vom Burgtheater abzuhalten, da damit der freien Bearbeitung der französischen Werke ein Damm gesetzt würde und die französischen Stücke müssten alle erst nach deutschem Geschmacke bearbeitet und wesentlich abgeändert werden, um bei uns ausführbar zu sein, bei strenger Uebersetzung wären sie völlig ungeniessbar. Die Convention würde einen vernichtenden Schlag für das Repertoire bedeuten. Laube sparte bei den Schauspielergehalten, sparte bei Anschaffung von Decorationen und Costümen; aber es ist ein ungerechter Vorwurf, den man gegen ihn erhoben hat, wenn man ihm jeden Sinn für das äussere Bühnenbild absprach. Er war es, der in Wien die geschlossene Zimmerdecoration einführte und damit die Intimität des Spieles unendlich erhöhte. Freilich war Laube das gesprochene Wort die Hauptsache. Er

ist der Schöpfer jener grossen Sprachkunst, die noch heute im Burgtheater ihre Stätte hat.

Laube's grösstes taktisches Bestreben war, das Interesse des Publikums stets wach und rege zu erhalten. Er kämpfte um dieses Interesse mit allen Mitteln. Er wusste, dass das Theater stets ein lebendiger Körper sein muss und dass dieses Leben aus der Wechselwirkung zwischen Publikum und Bühne entspringt. Seine erste Sorge war: Abwechslung im Repertoire. Vielleicht übertrieb er sogar darin. Auf seine Veranlassung wurde ein Preis auf das beste Lustspiel ausgesetzt. Grillparzer, Korn, Münch, Kuranda, Wolf waren die Preisrichter. Es liefen 103 Stücke ein. Den ersten Preis von zweihundert Ducaten errang, wie bekannt, »der kategorische Imperativ« von Bauernfeld. Das Motto, das diese Ein-sendung begleitete, lautete: »Lustspiele schreiben ist erlaubt zur Nothwehr. Ein deutscher Philosoph.«

Der zweite Preis sollte vom Publikum bestimmt werden und

zu diesem Behufe wurden dem Publikum die zwei in Betracht kommenden Stücke unterbreitet. Es war das Preislustspiel von Eduard Mauthner und der »Liebesbrief« von Benedict. In die engere Wahl kamen noch: »Gleich und Gleich«, »Krämermädeln«, »Rose von Cypern«. Es ist sehr hübsch, zu verfolgen, wie Laube, der dem Preisgericht nicht angehörte, für das Stück, das ihm am besten gefiel, eben dem »Kategorischen Imperativ«, alles in Bewegung setzte, wie er die Bedenken der Preisrichter zum Schweigen brachte, unermüdlich war in Aenderungsvorschlägen, im Ebenen des Weges. Und ganz ergötzlich ist es zu sehen, wie er sich nachträglich vergnügt die Hände reibt, als auf allen deutschen Bühnen die Frage ventilirt wird, welches Stück den zweiten Preis verdiene:

das Preislustspiel oder der »Liebesbrief«. Literatur, Bühne und Publikum in Athem zu halten, das wollte Laube und das wusste er zu erreichen. Er sah ein, dass das Haus am Michaelerplatz der Jugend bedürfe, dass neue frische Kräfte an die Seite der alten treten müssten, nicht um diese zu verdrängen, sondern um sie im rechten Augenblicke ersetzen zu können. Allerdings lässt sich mit der Jugend nicht so genau rechnen und auch Laube's stürmisches Temperament that das seinige, so dass missgünstige Kritik immer wieder schrie, die Alten würden von den Neuen beiseite gestossen und in den Hintergrund geschoben. Schrieb doch selbst Bauernfeld, der gewiss kein Feind Laube's war, im März 1851 in sein Tagebuch: »Unser Lustspiel hat nur mehr Trümmer seiner vorigen Grösse. Die alten Herren sind durch Laube verstümmt, der sie beiseite schiebt. Auf Wilhelmi ist kaum mehr zu rechnen, Lukas wird decrepit, der immer vortreffliche Fichtner muss sein Hauptfach, die eigentlich jugendlichen Rollen, nach und nach aufgeben. Von den Frauen haben wir nur Louise Neumann, unsere Perle, die sich halbtodt spielt, die Wildauer füllt angenehm aus. Die neuen Schauspieler taugen



Emil Franz. 1853—1875.

nicht recht in den Rahmen und sind meist zu derb, wie Meixner. Selbst der geistreiche Dawson ist nur vortrefflich in Episodenrollen. Wie froh müssen wir sein, dass wir Beckmann besitzen, der durch seinen frischen Humor die Comödie aufrecht erhält. Die Charakterseite ist freilich nicht seine Force, darum setzt ihn auch der Laube dem Meixner nach.« Damit berührt Bauernfeld

einen wichtigen Punkt in der Art und Weise, wie Laube Rollen vertheilte. Laube, der selbst ein Charakterkopf war, suchte auch bei den Schauspielern vor allem Charakter. Er betonte die Eigenart der Schauspieler, er unterdrückte sie nicht und dadurch eben, dass er dem Dichter gab, was des Dichters war, aber auch dem Schauspieler, was des Schauspielers war, formte er sein mustergiltiges Ensemble. Aber nicht nur im Lustspiele, auch im Schauspiele brachte er neuen Geist und neues Leben ins Haus. Das grosse Ereigniss seiner jungen Direction war das Engagement Joseph Wagner's, des jugendlichen Helden, der lange Zeit brauchte, bis er sich durchsetzte, bis er den activen und passiven Widerstand seines Rivalen Löwe und dessen Freunde brach. Auch Baumeister und Zerline Würzburg befremden anfangs. Aber Laube lässt sich nicht irre machen. Er weiss es sich, seine Ideen und seine Leute durchzusetzen. Und die Hauptsache gelingt ihm, das Publikum kommt ins Haus, die Cassen füllen sich, alle Augen sehen auf das Burgtheater. Als im Jahre 1852 ein Uebersiedlungsbeitrag (1500 fl.) ihm gewährt werden soll, heisst es in einer Note an das Finanzministerium: »Was übrigens Laube dem Hofburgtheater in ästhetischer Hinsicht genützt hat, bedarf keiner neuen Beweisführung. Die günstigsten Resultate liegen offen vor uns, selbst Neid und Missgunst mussten eingestehen, dass das Hof-Burgtheater, unter Holbein's Leitung in Verfall gekommen, sich unter Laube's trefflicher Führung zur ersten Anstalt Deutschlands gehoben und die brillanten Einnahmen sind grossentheils sein Verdienst.« Man war also »oben« mit ihm zufrieden und es verschlägt nichts, dass ihn manchmal auch von oben ein Tadel trifft, es zeigt nur, wie sehr jede seiner Handlungen mit Interesse verfolgt wird. Ein solcher Tadel trifft ihn beispielsweise nach der

Gelegenheit erhält er auch eine neue Instruction, die die frühere ausser Kraft setzt. Die wichtigsten Punkte derselben sind, dass der artistische Director nur dem k. k. Oberstkämmerer als oberster Hoftheater-Director und dem k. k. Oberstkämmereramte als oberste Hoftheater-Direction untergeordnet ist. Der artistische Director sammelt die zur Aufführung einlangenden Manuscripte und wählt daraus jene, die nach seiner Ueberzeugung zur Aufführung auf

Aufführung der Wallenstein-Trilogie, an die er nur mit Zagen heranging; denn er sah ein, dass die Lücken im Personale sich sehr fühlbar machen würden. Sein Blick trügte nicht. Se. Majestät sprach über die Darstellung Ihre Unzufriedenheit aus; vorzüglich nach den Piccolominis. Die Art und Weise, wie die betreffende Rüge verfasst ist, beweist, eine wie hohe Theilnahme der junge

Monarch fortdauernd an seinem Theater nahm. Der Kaiser rügte vor Allem die Gedächtnisfehler, die sich besonders Devrient zu Schulden kommen liess. Es fehle der Darstellung Sicherheit, Feuer und Lebendigkeit, »sie entbehre daher jeder Kraft, jedes Schwunges, welche man bei einem Schiller'schen Werke am Burgtheater zu erwarten berechtigt ist.« Manchmal vergisst auch der Director, dass insbesondere bezüglich religiöser Dinge eine grosse Zurückhaltung im Burgtheater am Platze ist. Einmal heisst es in einem Decrete, dass in »Maria Stuart«, »und zwar ganz unmotivirt, da er als Haushofmeister auf den Zettel steht, Herr Korner mit einem Kreuze, Madame Hebel in der Sterbescene ebenfalls mit einem Kreuze erschienen seien. Der amtierende Regisseur sei deswegen scharf zu rügen und ihm im Wiederholungsfalle mit der Ablösung zu drohen. Ein andermal wird der Director darauf aufmerksam gemacht, dass in der Schlussrede des Königs in »Don Carlos«: »Cardinal, thun Sie nun das Ihrige«, bei künftigen Vorstellungen das Wort »Cardinal« wegzulassen sei.

Den besten Beweis, dass Laube die in ihn gesetzten Erwartungen der obersten Behörde nicht enttäuschte, war das Decret, das ihm nach Ablauf der fünf Probejahre — er war ja, wie schon ausgeführt, nur provisorisch ernannt worden — die Pensionsberechtigung und also die definitive Anstellung ertheilte. Bei dieser

Gelegenheit erhält er auch eine neue Instruction, die die frühere ausser Kraft setzt. Die wichtigsten Punkte derselben sind, dass der artistische Director nur dem k. k. Oberstkämmerer als oberster Hoftheater-Director und dem k. k. Oberstkämmereramte als oberste Hoftheater-Direction untergeordnet ist. Der artistische Director sammelt die zur Aufführung einlangenden Manuscripte und wählt daraus jene, die nach seiner Ueberzeugung zur Aufführung auf



Dr. August Foerster. 1853—1876.



Antonie Janisch. 1866—1882. (Mit Unterbrechungen.)



Caroline Grabillon



Marie Pappalardi



Elisabeth Röckel



Dr. August Förster



Emmy Weissen



Oscar Gising



Josef Altmann



Louise Seligson



K. K. Hofburgtheater



L. A. Hollenstern



Hermann Schone



Dr. Rudolf Tyrant

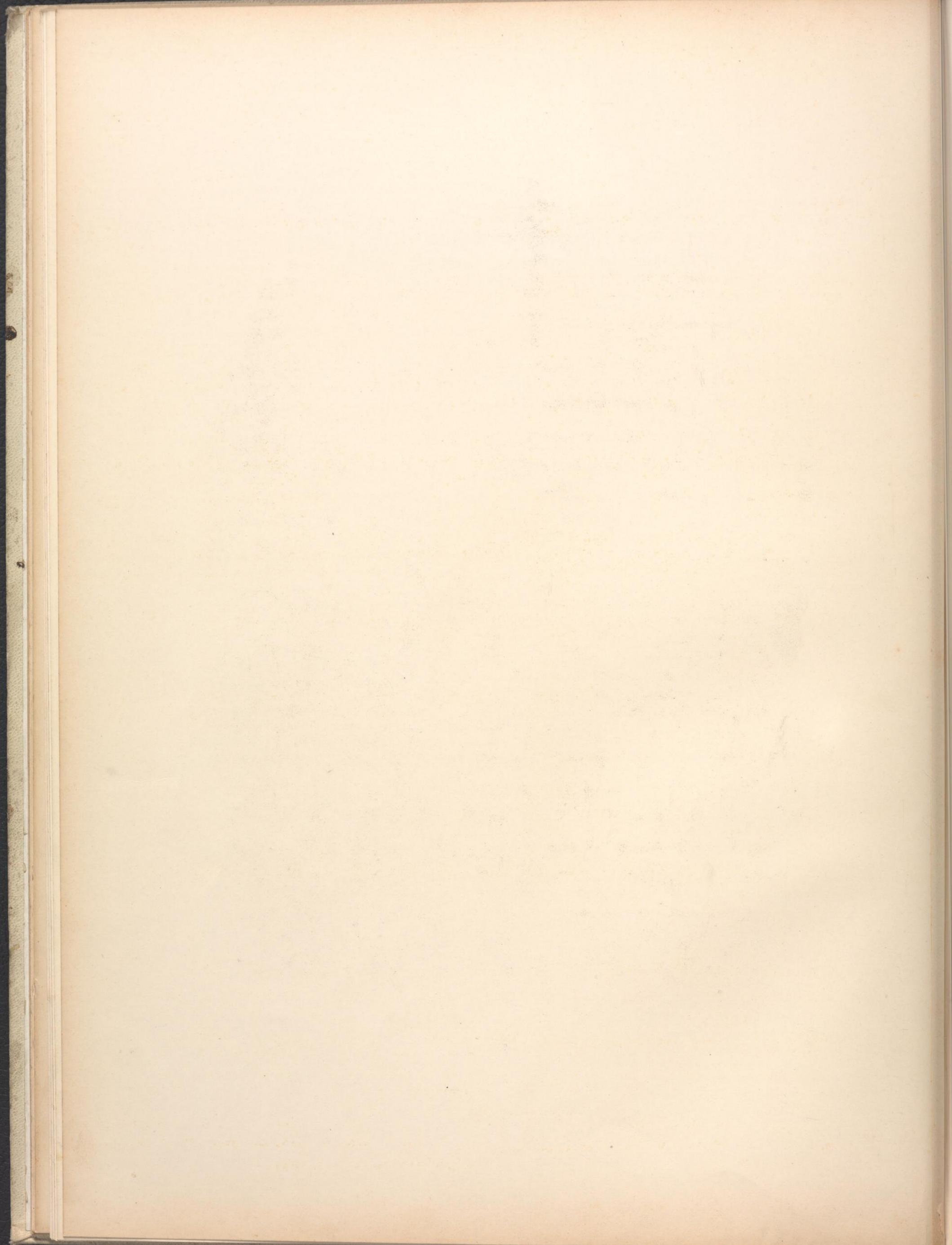


Ludwig Gabillon



K. P. Bursch

MP



der kaiserlichen Hofbühne geeignet sind. Er setzt sich mit dem Autor behufs der etwa ihm nöthig erscheinenden Aenderungen ins Einvernehmen und legt der k. k. obersten Hof-Theaterdirection die zur Aufführung geeignet erkannten Stücke mit Angabe des Autornamens oder, wenn es Uebersetzungen sind, des Uebersetzers, dann der Besetzung der Hauptrollen vor. Jene etwaigen Stellen in solchen Stücken, die gegen Politik, Religion und Sittlichkeit verstossen, soll der Director zur Erleichterung der hieramtlichen Revision gleich wegstreichen.

Aber es scheint, als ob mit Laube's definitiver Bestallung in dem Vorgehen des Directors eine Aenderung eingetreten sei. Immer mehr wandte sich Laube der Pflege der Schauspielkunst zu; die Bildung des Repertoires trat in zweite Reihe. Von Jahr zu Jahr wuchs seine Fähigkeit als Regisseur, stieg das Glück, mit dem er neue Talente dem Burgtheater verpflichtete; und von Jahr zu Jahr fiel das Bestreben des Burgtheaters, interessante, neue Stücke zu erwerben, literarisch Schritt zu halten mit der Entwicklung des deutschen Geistes. Eine gewisse Unruhe griff im Repertoire Platz und ein Kritiker, der Laube's Thätigkeit überschaut, durfte sagen («Presse», vom 15. August 1867): »Die ideale Richtung des Burgtheaters schob Laube weit zurück und stellte dafür das leichte realistische Genre, das moderne Conversationsstück ungebührlich in den Vordergrund.« Und derselbe Kritiker schrieb einige Tage später: »Die geistigen Erfolge waren aus zweiter und dritter Hand, nicht einmal die glänzendsten Durchfälle waren originell.« Dieser scharfe Kritiker, der aber auch andererseits Laube volle Gerechtigkeit widerfahren liess, nannte sich Ludwig Speidel. Von seinem ersten Auftreten bis auf den heutigen Tag hat sich Speidel seine Position in Wiens geistigem Leben bewahrt, er ist der eigentliche Hüter der Burgtheater-Tradition; er hat von seinem Schreibtische aus tiefer und stärker in das Geschick des Burgtheaters eingegriffen, als die Männer, die einander auf den leitenden Posten folgten.

Wie Laube einen untrüglich scharfen Instinct für den Schauspieler hatte, so besitzt Speidel eine unübertreffliche Witterung für den Geist der Zeit, und weil er immer mit der Zeit geht — nein, ihr voranschreitet — ist er immer modern gewesen, ist er, der Alte, heute noch der Modernste im literarischen Wien.

Wenn man alle seine Kritiken liest — die ersten erschienen in der »Presse«, dann kam er zur »Deutschen Zeitung«, die er verliess, um in die Redaction der »Neuen Freien Presse« einzutreten, der er noch heute angehört — glaubt man eine Fülle von Widersprüchen zu entdecken. Diese Widersprüche, dieser Wandel der Anschauungen ist aber eben in seiner steten Modernität begründet, die es verhindert, dass seine Meinungen erstarren und veralten. Auch die Zeiten widersprechen einander. Scheinbar freilich nur! Denn aller Zeiten Widerspruch ist nur eine Entwicklung. Und so hat sich Speidel's Kunstanschauung mit der Zeit, ja, ihr voraneilend, entwickelt. Er war nie ein Dogmatiker, immer ist er Impressionist geblieben. Er hatte stets das Ohr seiner Zeit, deren Mund sein Mund ist.

Wenn wir die Liste der Stücke überfliegen, die Laube in der Zeit seiner Directionsführung gab, so können wir das Bevorzugen der Franzosen nicht so klar erkennen, als wenn wir in den alten Theaterzetteln blättern. Den Vorrang, den

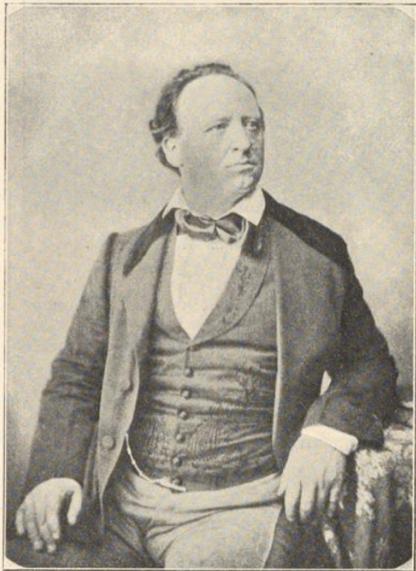
Laube den Franzosen einräumte, kann man nicht so sehr aus einer übermässigen Ueberschätzung der Franzosen erklären, sondern aus der Thatsache, dass die französischen Stücke den Schauspielern bessere Rollen boten, als die deutschen. Er fand im Conversationsstück die gewünschte Gelegenheit, den Dialog zu pflegen, die Schlagfertigkeit der Rede zu steigern, alle Effecte des Wortes glänzen zu lassen; und seinen Schauspielern Rollen zu geben, sie fortwährend in Schach und Athem zu erhalten, das war Laube's nimmermüdes Bestreben. Diesem Bestreben entsprach auch seine Taktik, die auf dem Repertoire stehenden Stücke fortwährend neu zu besetzen. Man hat Laube dieses fortwährende Wechseln der Besetzung seiner Zeit ungemein stark vorgeworfen, ich glaube, mit Unrecht. Er verhinderte dadurch das Erstarren der Schauspieler in einer Rolle, er verhinderte, dass die Schauspieler ihrer Rollen überdrüssig wurden und lustlos spielten. Er fand Gelegenheit, in diesem fortwährenden Experimentiren die besten Seiten seiner Künstler kennen zu lernen und ihrer Entwicklung gerade dort Spielraum zu geben, wo sie dessen bedurften. Auf diese Weise

hielt er auch das Interesse an der Neueinstudirung classischer Stücke rege. Das classische Repertoire, insbesondere die Pflege Shakespeare's hat Laube nie so ausser Acht gelassen, wie seine Feinde es ihm vorgeworfen haben. Wir dürfen nicht vergessen, dass unter ihm Shakespeare, Schiller, Goethe, Kleist, das junge Deutschland breiten Raum im Spielplane einnahmen, dass er die Spanier zu Ehren brachte. Andererseits muss man es ihm als schweren Fehler anrechnen, dass er Hebbel immer verkannt hat, und ihm nie den Platz im Repertoire gab, der ihm rechtens gebührte. Ueberdies kann man nicht leugnen, dass er das Repertoire mit den Augen eines Geschäftsmannes zu machen liebte. Er richtete sich nach der Cassa, und der Cassenrapport spielte mehr mit in seinen Entschliessungen, als billig war. Als Geschäftsmann hat er die Birch-Pfeiffer im Burgtheater grossgezogen und viele

Stücke oft und oft gegeben, die besser draussen geblieben wären, seichte Waare, die dem Tag diene.

Als Laube die Direction übernahm, waren die Herren Löwe, Anschütz, Dawison, La Roche, Fichtner, Beckmann und die Damen Rettich, Koberwein, Haizinger, Neumann die Sterne am Burgtheaterhimmel. Mit starkem Ungestüm, vielleicht nicht immer tactvoll, führte Laube eine neue Garde ins Haus. Die Alten, die den Eindringlingen nicht immer lebenswürdig entgegenkamen und ihre Stellung zähe vertheidigen wollten, hielt er mit eiserner Faust im Zaum. Laube brachte Sonnenthal, Baumeister, Gabillon Meixner, Schöne, Hartmann, Wagner, Krastel, Lewinsky, Robert, die Damen Seebach, Bostler, Baudius, Gossmann, Würzburg, Schneeberger (Hartmann), Schönfeld. Wenn man diese Liste übersieht, dann erkennt man, wie viel unser heutiges Burgtheater Laube verdankt. Ja, man kann füglich behaupten, dass unser heutiges Burgtheater in den Grundfesten seines Personales noch immer das Haus Laube's ist, nicht nur den Namen seiner Mitglieder nach, sondern auch in der Tradition. Die Lehren Laube's leben noch heute, und die ganze Spiel- und Sprechweise geht auf ihn zurück.

Man kann nicht sagen, dass es Laube an Feinden gefehlt habe. Die zurückgesetzten Schauspieler, die nicht zur Anerkennung



Jacob Lussberger. (1846—1857.)

gekommenen Dichter spielten grosse und kleine Intriguen gegen ihn aus; aber er kümmerte sich einen Pfifferling um Coulissenintriguen. Erst als oben begonnen wurde, gegen ihn zu intriguen, gerieth seine Stellung ins Wanken.

Der Oberstkämmerer, Fürst Vincenz Auersperg, der vom Jahre 1863 bis 1867 oberster Herr der Angelegenheiten der beiden Hoftheater war, hatte ihm eine neue Instruction gegeben, die in einigen geringen Punkten von der alten abwich. Als nun Fürst Auersperg starb, gingen die Theateragenden an den Obersthofmeister über. Prinz Constantin Hohenlohe, der Obersthofmeister, wollte aber aus mancherlei Gründen direct mit den Theatern, deren Getriebe er wohl auch nicht recht verstand, nicht verkehren. So wurde denn ein neues Amt geschaffen: die General-Intendantz. Sie wurde geschaffen, weil ein Mann da war, der gerne im Theater den Herrn spielen wollte und dazu des neuen Amtes bedurfte. Dieser Mann hiess: Friedrich Halm.

Zwischen ihm und Laube kam es sofort zum Kriege. Denn Halm beanspruchte so ziemlich alle Rechte, die Laube gebührten. Punkt für Punkt wurde gestritten; aber schliesslich wollten alle Parteien, der Obersthofmeister, der Intendant und der Director, ein Compromiss eingehen, d. h. die zwei Erstgenannten schienen nur zu wollen. Mit ausserordentlicher Zähigkeit und Beharrlichkeit hatte Laube seinen Posten errungen — er war ihm ganz und gar nicht so in den Schoss gefallen, wie er es darzustellen liebt. Mit eiserner Zähigkeit hielt er an diesem Posten fest. Der Vertragsentwurf, den er endlich vorlegte, war denn auch das Aeusserste an Zugeständnissen.

Dieser Entwurf lautet:

Dienstes-Instruction für den
artistischen Director des k. k.
Hofburgtheaters.

1. Sache des artistischen Directors ist die Wahl der Stücke, die Bildung des Repertoires, die Besetzung der Rollen und Alles, was die Inscenesetzung der Stücke betrifft.

2. Die Wahl neuer Stücke ist nicht Sache des artistischen Directors allein. Die Generalintendantz kann ihre eigene Auswahl treffen unter den eingesendeten Manuscripten, und der artistische Director hat solche von der Intendantz erwählte Stücke in Scene zu setzen.

3. Jedes neue Stück, welches er zur Aufführung bestimmt, hat der artistische Director der Generalintendantz einzureichen. Sie entscheidet, ob das Stück zur Darstellung geeignet und der Censur vorzulegen sei.

4. Ebenso kann die Generalintendantz zu Anfang jeder Saison ältere Stücke bezeichnen, welche nur selten oder nur zu gewissen Zeiten oder gar nicht gegeben werden sollen, und der artistische Director hat sich in der Repertoirebildung nach diesen Vorschriften zu richten.

5. Der artistische Director hat nur das Recht des Vorschlages zu neuen Engagements und zu Entlassungen. Das Eine, wie das Andere kann nur ins Werk gesetzt werden nach erfolgter Einwilligung der Generalintendantz.

Erklärung zu beiliegender Skizze der Dienstes-
Instruction.

Ich habe Alles zu bezeichnen gesucht, was die Stellung des artistischen Directors der Generalintendantz unterordnen kann, in wichtigen und wesentlichen Punkten.

Dahin gehört die Befugniss, auf ein Jahr selbstständig engagiren zu dürfen, eine Befugniss, welche ich unter der obersten Direction des Herrn Grafen Excellenz Lanckoronski 14 Jahre lang gehabt habe und nun nicht mehr anspreche.

Dahin gehört, dass ich die Wahl der Stücke insoweit aufgabe, wie im §. 2 gesagt ist, nach welchem Paragraphen die Generalintendantz mir neue Stücke octroyiren kann. Dieses Verhältniss hat in meinem Amte nie stattgefunden, weder unter Seiner Excellenz dem Grafen Lanckoronski, noch unter Seiner Durchlaucht dem Fürsten von Auersperg.

Ich nehme nur das in Anspruch, was der §. 1 besagt, die Bildung des Repertoires und die Besetzung der Rollen. Dies ist die unerlässliche Befugniss eines artistischen Directors. Ohne sie kann er nicht schaffen, kann er das Theater nicht in Ordnung und regelmässiger Thätigkeit erhalten. Nicht schaffen, weil in Bildung des Repertoires seine literarische Fähigkeit, in Besetzung der Rollen seine psychologische Fähigkeit offenbar werden muss.

Er muss die verborgenen Eigenschaften der Schauspieler erkennen und muss sie dieser Erkenntniss gemäss beschäftigen. Nur dadurch erzieht und bildet man Talente. Nicht in Ordnung und regelmässiger Thätigkeit erhalten, weil sofort Anarchie entsteht, sobald die Schauspieler merken, dass die Besetzung der Rollen nicht dem Director allein zusteht. Dann laufen sie von Einem zum Anderen, die Zügel sind zerrissen und der nothwendige monarchische Punkt ist im Theaterleben zerstört. Dies Recht allein hat es mir möglich gemacht, ein zahlreiches neues Personal jugendlicher Kräfte zu schaffen, und nur mit diesem Rechte ist es weiter zu bilden und zu erhalten. Seine Durchlaucht Fürst Auersperg allein hat es mir einmal streitig gemacht, und bei diesem einen Male habe ich augenblicklich um meine Entlassung gebeten, weil ich wie von einem Dogma überzeugt bin, dass ohne diese uneingeschränkte

Befugniss des artistischen Directors eine Führung des Theaters nicht möglich ist. Seine Majestät der Kaiser befahl damals, mich nicht zu entlassen, sondern einen Ausgleich herzustellen. So kam ein Compromiss zu Stande und eine Art von Veto der obersten Direction kam in meine letzte Instruction, ein Veto für ganz ausserordentliche Fälle. Dies Veto ist eingetreten, und ich bin ungehindert geblieben, weil Fürst Auersperg wohl einsah, dass die Ausübung solch eines Vetos die Autorität des Directors — beim Theater so nöthig! — zerstören würde. Es hat mich aber doch als theoretischen Punkt gelähmt und somit dem Personale und dem Theater geschadet.

Deshalb ist mir's zur deutlichen Ueberzeugung geworden, dass ich besser thue, auf die Direction ganz zu verzichten, wenn das Recht der Repertoirebildung und der Rollenbesetzung mir nicht wie früher unbeschränkt eingeräumt werden sollte.

Wien, 12. August 1867.

Laube.

Man ging auf diese »Instruction« nicht ein. Halm wollte nun einmal Tyrann sein.

Halm hatte inzwischen einen Entwurf der Dienstesinstruction ausgearbeitet. Wir lassen ihn hier im Wortlaute folgen:

Halm's Entwurf der Dienstes-
Instruction.

§. 1.

Der artistische Director ist zunächst der Person des Generalintendanten der k. k. Hoftheater und in weiterer Instanz dem k. k. Obersthofmeisteramte untergeordnet, und hat alle von daher an ihn gelangenden schriftlichen und mündlichen Anordnungen zu befolgen.

§. 2.

Der artistische Director hat sich vor Allem gegenwärtig zu halten, dass das k. k. Hof-Burgtheater seit vielen Decennien unbestritten den obersten Rang unter allen deutschen Hofbühnen behauptet, und er fasst sich den Succus seiner einzelnen Obliegenheiten in der Aufgabe zusammen, was Repertoire, Inscenesetzung und Aufführung des Bühnenwerkes betrifft, so weit es nach Massgabe dieser Instruction



Emilie Anschütz. (1821—1866.)



Anna Loewe 1830—1849. (Mit Unterbrechungen.)

an ihm liegt, dafür Sorge zu tragen, dass das k. k. Hof-Burgtheater in dieser seiner Würde erhalten, ja noch einer thunlichen weiteren Entwicklung zugeführt werde.

§. 3.

Zu diesem Behufe ist zunächst nothwendig, dass anerkannt classische Bühnenstücke, seien es deutsche Originalwerke oder bereits eingebürgerte, für die Bühne bearbeitete dramatische Dichtungen aus fremdländischen Literaturen dem Repertoire bleibend erhalten, und dem Publikum zeitweise vorgeführt werden.



Eduard Leuchert. (1864—1883.)

§. 4.

Was nun zur Auf- führung eingereichte, deut- sche Originalien oder Ueber- setzungen anbelangt, so lassen sich diese ihrem Wer- the nach in folgende drei Kategorien eintheilen, und zwar:

a) in solche, welche den Stempel völliger Unbe- deutendheit und Schülerhaf- tigkeit an sich tragen;

b) in solche, die zwar immerhin zur Aufführung nicht ungeeignet erkannt werden, deren Darstellung jedoch einen nachhaltigen Erfolg nicht zu versprechen scheint, und

c) in solche, von denen sich eine dauerhafte

Wirksamkeit aller Wahrscheinlichkeit nach voraussetzen lässt.

§. 5.

Die unter a angedeuteten Producte kann der artistische Director unbedingt im eigenen Wirkungskreise zurückweisen.

Die unter b bezeichneten Stücke hat der artistische Director partienweise vor ihrer Zurücksendung unter Namhaftmachung des Original-Autors oder des Uebersetzers der Generalintendanz zur Einsichtnahme vorzulegen.

Die unter c gedachten dramatischen Werke endlich, die zur Aufführung unbedingt empfohlen werden, sind ebenfalls der Generalintendanz der k. k. Hof- theater nach vorausgegangener Vornahme scenischer Aenderungen und Kürzungen, nebst einem Besetzungsvorschlag zur Genehmigung vorzulegen.

§. 6.

Dasselbe Verfahren ist einzuhalten, wenn es sich um die neue Inscenesetzung eines älteren Stückes handelt, oder wenn eine Rolle in einem Repertoirestücke nicht bloß vorübergehend, sondern bleibend anders be- setzt werden soll.

§. 7.

Die Austheilung der Rollen und die Bestimmung der Lese- und Theaterprobe darf erst nach erfolgter Erklärung der Zulässigkeit der Aufführung von Seite der Censurbehörde und nach ertheilter Bewilligung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater stattfinden.

§. 8.

Der Vorschlag zur Bildung des wöchentlichen Repertoires ist vor der Bekanntgebung desselben an die Hofschauspieler der Generalintendanz der k. k. Hof- theater zur Genehmigung vorzulegen.

§. 9.

Was die Inscenesetzung der Stücke betrifft, so hat der artistische Director dieselben in der Regel selbst zu besorgen; sollte er sie jedoch ausnahmsweise dem diensthabenden Regisseur übertragen, so hat er dessen Gebahren gehörig zu über- wachen.

§. 10.

Bezüglich der Ausstattungskosten hat der artistische Director die an dieses Hof-Institut im Interesse des Decorums gestellten Anforderungen einerseits, andererseits aber auch die verfügbaren Cassamittel zu berücksichtigen, und die

eine Rücksicht mit der anderen in Einklang zu bringen. Derselbe hat sich auch zu bemühen, etwaige übermäßige, unmotivirte Ansprüche der Gesellschaft bezüglich neuer Costüme zurückzuweisen, und Jenen, die es betrifft, die bezüglichen Punkte der Theatergesetze gegenwärtig zu halten.

§. 11.

Es dürfen in Hinkunft im k. k. Hof-Burgtheater keine anderen Gastspiele mehr zugelassen werden, als welche auf ein Engagement abzielen, und ist sich in Absicht auf solche von Seite des artistischen Directors stets vorläufig mit der Generalintendanz der k. k. Hoftheater in das Einver- nehmen zu setzen.

§. 12.

Es ist für den Abenddienst nothwendig, dass die Regisseure jedes neu zur Aufführung gelan- gende Stück kennen; es sind so- mit zur Leseprobe eines jeden neuen Stückes sämtliche Regisseure bei- zuziehen.

§. 13.

Der artistische Director hat für die genaue Beobachtung der Theatergesetze und für die Aufrecht- erhaltung der Disciplin Sorge zu tragen. Demselben wird, um ihm seine dienstfällige Aufgabe zu erleichtern, die Vollmacht eingeräumt, monatliche Bezugsabzüge bis zu 10 fl. oder auf die Dauer eines halben Jahres über das Dienst- und Arbeitspersonale zu verhängen. Ueber höhere Beträge und längere Dauer der Abzüge hätte der artistische Director vorläufig die Genehmigung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater einzuholen, über allfällige gröbere Vergehen, namentlich des Schauspielerspersonales, der Generalintendanz der k. k. Hoftheater zunächst und ungesäumt die Anzeige zu erstatten.

§. 14.

In Absicht auf Pensionirungen, Vertragserneu- erungen, Erhöhung der Bezüge, Remunerationen, Aushilfen, Dienstentlassungen, Urlaube, kann nur über Genehmigung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater eine Ver- fügung getroffen werden, sowie ohne dessen Be- willigung keine Aenderung weder im Status des Hilfs- und Dienstpersonales, noch in dem ökonomischen Be- triebe der Theater vorgenommen werden darf.

§. 15.

Alle Anweisungen an die Cassa, mit Ausnahme der gedachten Bezugsrechnung, haben von Seite des Generalintendanten dahin zu gelangen, und ist diesem Letzteren die Geldgebarung ausschliesslich vorbehalten. Dagegen ist dem artistischen Director nicht nur gestattet, sondern ist derselbe verpflichtet, von Zeit zu Zeit sich von dem Cassastand zu überzeugen, und nach Mass- gabe des letzteren seine Anträge zu modificiren.

Wien, 10. August 1867.

* * *

Dieser Entwurf, der vom 10. August 1867 datirt ist, wurde vom Kaiser am 17. Au- gust genehmigt und am 11. September Laube zugestellt. Der Director sah sofort die Trag- weite dieser Schrift ein und erkannte, dass seine Stelle unhaltbar geworden war. Da richtete er denn seinen Absagebrief an den Obersthofmeister.

Dieser berühmte Brief, eines der denkwürdigsten Documente in der Geschichte des Burgtheaters, um den sich ein ganzer Sagen- kreis gebildet hat, wird hier, wie alle Schriftstücke, die wir mit- theilen, zum ersten Male der Oeffentlichkeit übergeben. Er lautet:



Auguste Koberwein-Anschütz 1831—1871.
(Mit Unterbrechung.)

Eurer Durchlaucht

war ich eben im Begriff, beifolgenden Vortrag einzureichen — da erhalte ich meine neuen Instructionen. Sie bestätigen all' die Befürchtungen, welche in dem anliegenden Memoire vorausgesehen sind.

Trotzdem halte ich es für sachgemäss, dass Eure Durchlaucht Kenntniss nehmen von meiner Darstellung, wie sie in der Anlage gezeichnet ist, und ich bitte deshalb Eure Durchlaucht, dies Memoire einer Durchsicht zu würdigen, und mir morgen eine persönliche Audienz gewähren zu wollen.

Ich verharre ehrerbietig als

Eurer Durchlaucht gehorsamer Diener

Wien, 11. September 1867.

E. w. Durchlaucht

wollen den ehrerbietig Unterzeichneten gestatten, Nachfolgendes zum Vortrage zu bringen.

Die Einsetzung der Generalintendantz zu einer mir unmittelbar vorgesetzten Behörde nöthigt mich dazu, weil diese neue Behörde die wichtigsten artistischen Befugnisse von mir in Anspruch nimmt und mich in der Eigenschaft eines artistischen Directors beseitigt.

Als Seine Majestät der Kaiser, mein Allergnädigster Herr, unter dem 29. December 1849 den Unterzeichneten zunächst provisorisch zum artistischen Director des k. k. Hof-Burgtheaters ernannte, da war es allseitig nicht die Absicht, die übertragene Leitung des Theaters lediglich als eine bloß ausführende und begutachtende Function aufzufassen.

Nein, die Organisation des Amtes einer artistischen Direction geschah vielmehr, ganz ihrem Namen entsprechend, als die einer technischen Direction. Untergeordnet in allen administrativen Punkten unter die vorgesetzte Behörde, als welche ausschliesslich der Herr Oberstkämmerer und das hohe Oberstkämmerer-Amt bezeichnet wurde, und ausgerüstet mit den Functionen eines Oberregisseurs für die Inscenestzung der Stücke im weitesten Sinne, wurde sie als eine technische Instanz eingesetzt, welcher in den künstlerischen Fragen der Theater ein selbstständiges Entscheidungsrecht anvertraut wurde.

Die Befugnisse, welche aus dieser bestimmten Eigenschaft der artistischen Direction entsprangen, waren folgende:

1. Die selbstständige Bildung des Repertoires nach technisch-ästhetischen Gesichtspunkten. Selbstverständlich stand es dem hohen Oberstkämmerer-Amt zu, in einzelnen Fällen, das heisst aus nicht technischen Gründen, Aenderungen des Repertoires durch die artistische Direction bewirken zu lassen.

2. Die selbstständige Entscheidung über Annahme neuer oder über Wiederaufnahme älterer Stücke, insoweit sich dieselbe auf technisch-ästhetische Gründe zu stützen hat. Selbstverständlich trat wiederum die übergeordnete Instanz des hohen Oberstkämmerer-Amtes ein, insofern über Annahme oder Wiederaufnahme der Stücke anderweitige Gründe, insbesondere Politik, Religion und Sittlichkeit, zu entscheiden haben.

3. Das Recht, Schauspieler probe-weise, nämlich auf ein Jahr zu engagiren.

4. Das unbeschränkte Recht der Rollenbesetzung, das heisst die technische Entscheidung über den Charakter der Rolle und die entsprechende Fähigkeit der einzelnen Bühnenmitglieder.

Die präcisirte Organisation der artistischen Direction ward begründet durch die dem Unterzeichneten für die Dauer seiner provisorischen Anstellung unter dem 29. December 1849 ertheilte Instruction.

Diese Instruction ist nicht einseitig ertheilt. Sie ist vielmehr hervorgegangen aus den Verhandlungen, welche der Unterzeichnete mit dem damaligen

Oberstkämmerer, Seiner Excellenz dem Herrn Grafen Lanckoronski, eingehend geführt hat. Damals wies der Unterzeichnete entschieden ein Amt zurück, welches eine Mischung von unklaren Eigenschaften enthalten sollte, sei es eine obere Regie, sei es eine nur begutachtende Function nach der herkömmlichen Art eines Dramaturgen, sei es eine Mischung von Regie- und Dramaturgen-Amt. Denn er war der Ueberzeugung, nur im Besitze selbstständiger und entscheidender Befugnisse in technischen Fragen eine erfolgreiche Thätigkeit entwickeln zu können.

So hatte die dem Unterzeichneten ertheilte Instruction in wesentlichen Bestandtheilen den Charakter von Zusicherungen, auf die hin allein er sich entschloss, das ihm zunächst provisorisch angetragene Amt anzunehmen.

Bereits unter dem 27. Juli 1851 fand sich Seine Majestät der Kaiser, mein

Allergnädigster Herr, in Rücksicht auf die erzielten, günstigen Ergebnisse der artistischen Direction allergnädigst bewogen, die provisorische Anstellung des Unterzeichneten in eine definitive zu verwandeln. Die Instruction blieb zunächst in Kraft. Sie wird erst nach Ablauf der fünf Jahre, auf welche sie der provisorischen Anstellung zufolge ertheilt war, durch eine neue Instruction vom 20. Februar 1855 ersetzt.

Bei mannigfachen Modificationen in anderer Rücksicht hat aber die neue Instruction in den Befugnissen, welche das anvertraute selbstständige Entscheidungsrecht in technischen Fragen betrafen, keinerlei Aenderung und keinerlei Herabminderung verfügt — wie denn ein Anderes nach den angeführten Thatsachen von dem Unterzeichneten guten Glaubens auch gar nicht erwartet werden konnte.

Eine vierzehnjährige Thätigkeit unter der obersten Direction des Herrn Grafen Lanckoronski, Excellenz, hat die Richtigkeit der Ansicht des Unterzeichneten, welche derselbe gleich anfänglich bei seiner Berufung zur Geltung brachte, in tatsächlicher Weise erwiesen: dass nämlich ein selbstständiges Entscheidungsrecht in technischen Fragen vollkommen vereinbar sei mit der

nothwendigen und selbstverständlichen Unterordnung unter das oberste Hofamt. Dass ferner die Verbindung dieser Selbstständigkeit in technisch-artistischen Dingen mit der ausführenden Theaterverwaltung und der obersten Regie absolut nothwendig sei, um der Leitung des Theaters die unentbehrliche Einheit zu sichern, und um das ebenso unentbehrliche Ansehen gegenüber einer nicht leicht zu regierenden Menge der verschiedenartigsten Interessen zu verleihen.

Trotzdem sollte mit dem Tode des bisherigen Oberstkämmerers, des Herrn Grafen von Lanckoronski, Excellenz, eine Störung in den Functionen des artistischen Directors eintreten. Der neu ernannte Oberstkämmerer, Seine Durchlaucht der Herr Fürst von Auersperg, glaubte auch in technischen Fragen der Theaterdirection ein gewisses Mitwirkungsrecht in Anspruch nehmen zu müssen. — Der Unterzeichnete reichte darauf und deshalb auf Grund der ihm gemachten Zusicherungen, und bei der Zurücksetzung, welche in der Schmälerung seiner Befugnisse lag, seine Entlassung ein.

Die Folge dieses Entlassungsgesuches war nach einiger Zeit eine lange Unterredung des Unterzeichneten mit Seiner Durchlaucht, dem Herrn Fürsten, in welcher er mir mittheilte, dass Seine Majestät den Wunsch ausgedrückt habe, die Differenz ausgeglichen zu sehen. Dies Zeichen Allerhöchster Gnade machte es mir moralisch unmöglich, starr auf den Punkten meiner stipulirten Instruction zu beharren, da Seine Durchlaucht, der Herr Fürst, es in seiner Stellung für unmöglich erklärte, seine ganze, einmal gestellte Forderung aufzugeben, ja sogar hinzusetzte, meine hartnäckige Weigerung würde ihn veranlassen, von der obersten Directorstelle zurück zu treten. Mein steifes Beharren hätte also den von Seiner Majestät



Herr Loewe als Oberst Götz und Fräulein Enghaus als Frau v. Laroche in dem Schauspiel »Ein deutscher Krieger«.



Loewe als Johnson »Garrick in Bristol«.

dem Kaiser geheuchten Ausgleich unmöglich gemacht, und ich hielt es deshalb für meine Schuldigkeit, einen Compromiss einzugehen, in welchem ich die Befugniß einjähriger Engagements aufgab und mich in der Rollenbesetzung »für extreme Fälle« einem Veto der obersten Direction unterwarf.

Der Herr Oberstkämmerer, Fürst Auersperg, Durchlaucht, versicherte mich, dies Veto werde nur eine Formalität sein — und es ist auch nur eine solche geblieben: es ist nie in Anwendung gekommen, und das Besetzungsrecht ist dem Unterzeichneten durch ein solches Veto niemals beeinträchtigt worden.

Der Unterzeichnete glaubte sich zu der Erwartung berechtigt, dass bei einer eintretenden Aenderung in seiner obersten Behörde auch dieser leichte Schatten einer technischen Beschränkung verschwinden werde, da er offenbar nur einer persönlichen Disposition des verstorbenen Herrn Chefs entsprungen war; — aber er muss sich jetzt eingestehen, dass durch die neuerdings vollzogene Aenderung in der obersten Verwaltung seine Stelle noch mehr verringert, ja unvereinbar mit seinen Instructionen geworden ist.

Mit der Untergebung der k. k. Hoftheater unter das k. k. Obersthofmeister-Amt — wie ich aus der »Wiener Zeitung« und aus Mittheilungen des neuen Herrn Generalintendanten erfahren — ist eine neue Behörde, die Generalintendanz geschaffen worden. — Die künstlerische Direction des Hofburgtheaters wird in Folge dessen nicht mehr ihre frühere Stellung unmittelbar unter einem obersten Hofamte einnehmen. Sie wird fortan in allen zur höheren Entscheidung gehörigen Fragen zwei Instanzen über sich anzuerkennen haben. Ja, es scheint die Möglichkeit einer Anordnung nicht ausgeschlossen, welche die General-Intendanz zu einer höheren technischen Instanz in den künstlerischen Fragen der Leitung des k. k. Hofburgtheaters bestimmt.

Mit einer solchen Anordnung würde nicht etwa eine Modification der Instruction, sondern eine principielle Aenderung des bisherigen Amtes eines artistischen Directors herbeigeführt werden. Das selbstständige Entscheidungsrecht in technischen Fragen, wie es in den oben bezeichneten Befugnissen sich äusserte, würde ihm dadurch entzogen. Die Beschränkungen, welche der Unterzeichnete in Folge obigen Compromisses von Seiten Seiner Durchlaucht, des Herrn Fürsten von Auersperg, nur angedeutet vor sich sah, sie würden jetzt praktisch, würden verstärkt und erweitert. Denn, anstatt eines begrenzten, thatsächlich kaum wirksamen Einspruchsrechtes von Seiten eines nicht technischen obersten Hofamtes bei Entscheidung einzelner technischer Fragen, würde jetzt ein Entscheidungsrecht in allen technischen Fragen durch eine hiezu berufene und hiezu übergeordnete Behörde etablirt.

Der Unterzeichnete ist weit entfernt, hier ein Urtheil abgeben zu wollen über eine Reorganisation der artistischen Behörden des k. k. Hoftheaters, ein Urtheil, welches von ihm nicht verlangt worden ist. Das aber muss er aussprechen, dass unter einer neu errichteten artistischen Behörde seine Stellung eine in jeder Beziehung unhaltbare geworden. Durch die Entziehung ihres selbstständigen technischen Entscheidungsrechtes würde die jetzige Direction herabgedrückt zu einer obersten Regie und zu einer begutachtenden Behörde in der herkömmlichen Zwittergestalt eines Dramaturgen — eine Stellung, welche der Unterzeichnete, als er 1849 an das Hof-Burgtheater berufen werden sollte, ausdrücklich zurückwies. Sie widerspricht eben einfach den Zusicherungen, welche ihm damals behufs einer Annahme gemacht wurden.

Die Gründe, welche den Unterzeichneten zu einer solchen Zurückweisung und zur Stellung seiner Bedingungen damals bewogen, sie sind durch eine achtzehnjährige Erfahrung eclatant erhärtet worden. Der Unterzeichnete erklärt auf Grund derselben, und speciell auf Grund der Erfahrung in den letzten vier Jahren, dass eine einheitliche, planvolle, durchgreifende und dadurch erfolgreiche Theaterleitung mit geschmälernten Befugnissen unmöglich ist.

Ein lehrreiches Beispiel bieten die Hoftheater in Deutschland, welche in solcher zwei- und dreifacher Einmischung auch in alle technischen Fragen den Ruin aller Hoftheater zu Wege gebracht haben.

Dass aber Seine Excellenz, der damalige Oberstkämmerer, Herr Graf Lanckoronski, kraft des ihm Allerhöchst übertragenen Amtes zu den gemachten Zusicherungen autorisirt war, und dass sie der Unterzeichnete, da er sie zur Bedingung seines Antritts machte, als bindend und dauernd in gutem Glauben ansehen konnte und musste, das wird von Niemand bestritten werden.

Der Unterzeichnete verkennt allerdings in keiner Weise, dass in der Uebertragung jener Befugnisse, welche ein selbstständiges Entscheidungsrecht in technisch-artistischen Fragen enthielten, ein hohes und ehrendes Vertrauen in seine Person gesetzt war.

Wenn dem Unterzeichneten jetzt, nach einer achtzehnjährigen Dienstzeit, über welche ihm eine strenge Selbstprüfung das Zeugniß rücksichtsloser Hingabe an sein Amt, strengster Plichterfüllung und die Erzielung nicht unverdienter Erfolge zuspricht, diese Befugnisse genommen oder geschmälert werden sollten,

so würde hierin — die Beweggründe mögen sein, welche sie wollen — eine thatsächliche Entziehung des ihm bisher gewährten Vertrauens liegen. Der Unterzeichnete würde sich dadurch thatsächlich in die Lage gebracht sehen, dass ihm anstatt einer Beförderung — die Jeder, auch der untergeordnete Beamte, bei treuer Plichterfüllung vertrauensvoll erwarten darf und erwarten muss, wenn er nicht moralisch geschädigt werden soll — nach achtzehnjähriger Dienstzeit eine Degradation zugesprochen wird. Und dies nur, damit eine neu geschaffene Behörde mit Befugnissen ausgestattet würde, welche sie jedenfalls ohne Schädigung des ihr anvertrauten Institutes entbehren kann.

Der Unterzeichnete hat hiedurch Ew. Durchlaucht ebenso offen, als ehrerbietig diejenigen Befürchtungen dargelegt, welche sich ihm an die Veränderung der Behörden des k. k. Hof-Burgtheaters knüpfen. Er verbindet damit das Ersuchen:

Eurer Durchlaucht möge es gefallen, diejenigen Anordnungen zu treffen, welche es ermöglichen, dass der Unterzeichnete das Amt eines artistischen Directors weiter fortführe, wie ihm dasselbe bei seiner Anstellung zugesichert worden, nach Massgabe der Instructionen vom 29. December 1849 und 20. Februar 1855, und insbesondere unter Aufrechterhaltung des selbstständigen technischen Entscheidungsrechtes in den oben präcisirten artistischen Fragen.

Sollte es aber Ew. Durchlaucht unmöglich scheinen, diesem meinen ehrerbietigen Gesuche statt zu geben, und sollte mir da-

durch eine Weiterführung meines Amtes unmöglich gemacht werden, so zweifle ich nicht, dass Ew. Durchlaucht das von mir demnächst Sr. Majestät dem Kaiser, meinem Allergnädigsten Herrn, einzureichende Gesuch um ehrenvolle Entlassung aus einem Amte, welches ich mich nicht mehr fortzuführen getraue, kräftig unterstützen werden.

Ich vertraue in Ehrfurcht als Eurer Durchlaucht treu gehorsamer Diener

Wien, 9. September 1867.

Dr. Heinrich Laube.



Julius La Roche 1829—1850.



Herr Wilhelmy als Müller Reinhold in »Müller und sein Kind«.



Herr Wilhelmy als Waldheim in »Warum?«.



Carl La Roche als 12jähriger Knabe.

Die Antwort folgte diesem Briefe auf dem Fusse. Einige Tage später richtete Laube an den Kaiser ein Majestätsgesuch, in dem er in aller Form um Entlassung und Pensionirung bat. Darüber berichtete Halm am 20. September an das Obersthofmeister-Amt:

»In dem anliegenden Majestätsgesuche entwickelt Dr. Laube die Gründe, aus welchen er die für ihn mit Allerhöchster Genehmigung erlassene Instruction nicht an-

nehmen zu können glaubt, und bittet um seine Pensionirung.

»Was den ersten Theil seines Gesuches betrifft, so habe ich vorlängst auseinandergesetzt, wie und warum die mir auftragene artistische Leitung des Hof-Burgtheaters, ja jede Einflussnahme auf dieselbe eine Unmöglichkeit sei, falls Dr. Laube in dem Besitze jener unbeschränkten Befugnisse erhalten würde, deren er bisher genoss. Ich habe damals Seiner k. k. apostolischen Majestät die ehrfurchtsvolle Bitte stellen müssen, falls den Forderungen Laube's Gehör geschenkt würde, mich von aller Verantwortlichkeit für die artistische Leitung des Hof-Burgtheaters loszählen zu wollen, und Seine k. k. apostolische Majestät haben auf das Gewicht der von mir angeführten Gründe hin die von mir entworfene Instruction für den artistischen Director des Hof-Burgtheaters zu bestätigen befunden; ich glaube daher, auf diesen Theil des Laube'schen Gesuches nicht ferner eingehen zu dürfen.

»Was Laube's Bitte um Pensionirung betrifft, so fehlt derselben der eigentliche Hauptbehelf, nämlich der Nachweis seiner Dienstunfähigkeit. Allein bei seiner erfolgreichen achtzehnjährigen Verwendung und seiner im Allerhöchsten Dienste bewiesenen energischen Thätigkeit, dürfte davon hinweggegangen werden, und glaube ich, denselben vielmehr mit allem Nachdruck der gnädigen Berücksichtigung Seiner k. k. apostolischen Majestät empfehlen zu müssen.«

Laube erhielt 2000 fl. Pension und sein Gesuch ward durch Decret vom 26. September entschieden. Halm übermittelte den Bescheid Sr. Majestät dem nun aus dem Amte geschiedenen Director mit folgenden Zeilen:

»Dieser Eröffnung füge ich den Ausdruck meines wahren und ernstesten Bedauerns hinzu, das Hof-Burgtheater durch Ihren Rücktritt der geistvollen Leitung, der energischen Thätigkeit, der glücklichen Hand beraubt zu sehen, die Sie während Ihrer bisherigen Amtsführung so erfolgreich bewährten.«

So hatte denn die Direction Laube ihr Ende erreicht. Ein Chronist verglich den geheimen Feldzugsplan im Obersthofmeister-Amte mit dem geheimen Feldzugsplan in Böhmen im Jahre 1866. Er nannte die Ernennung Halm's ein Nachod und den Rücktritt Laube's ein Königgrätz. Aber schon tauchten andere Pläne auf und der interessanteste war zweifellos der, Dingelstedt zum General-Director der beiden Hoftheater zu machen, mit den Capellmeistern und Regisseuren als Beiräthen. Dieser Plan eines General-Directors taucht in gewissen Zeiten immer wieder auf, um immer wieder fallen gelassen zu werden.



Carl La Roche in »Ein armer Poet«.

IV. Halm und Wolff.

Friedrich Halm nimmt in der Geschichte der österreichischen Literatur eine ganz eigenenthümliche Stellung ein; in seinen Fehlern und Vorzügen verkörpert er, könnte man sagen, das eigentliche Wesen unserer dramatischen Kunst. Er ist unter allen Bühnenschriftstellern, die Oesterreich hervorgebracht hat, derjenige, der den Typus eines österreichischen Literaten am deutlichsten offenbart. Den Grundzug seines Wesens bildete eine gewisse lebenswürdige und dabei doch pessimistische Romantik. Die Technik hatte er von den Spaniern gelernt, denen er auch die meisten und besten Anregungen zu danken hatte.



Carl La Roche als König Philipp in »Don Carlos«.

In einem Gespräche, das er einmal mit Ludwig August Fränkl führte, antwortete er auf die Frage: »Wie componiren Sie?« Folgendes: »Ich suche die sittliche Weltordnung in einem Drama darzustellen, wie ein Individuum dagegen ankämpft und, weil es sich vermessen darüber stellt, tragisch nothwendig untergehen muss.

Das möchte ich in einem Stoffe, den ich suche oder der mich findet, darstellen.« Darauf meinte Fränkl: »Da bin ich entgegengesetzter Ansicht. Ich muss eine Idee haben; die fleische ich ein, ihr hänge ich Thatsachen und Körper um.« Halm lachte. »So macht es Gott. Das kann ich nicht. Ich bin glücklich, wenn ich aus einem Stoffe die Ideen entwickeln kann. Die Poesie ist vor Allem sinnlich und hat mit Sinnlichem zu beginnen; so ist es Menschenache!«



Carl La Roche als »Cromwell«.

Das klingt viel ernster, als Halm's Dichtung war. Das Sinnliche in ihr bestand zumeist aus klingenden Worten, und nur darin führte er seinen Vorsatz aus, dass thatsächlich die Ideen wie zufällig seinen Stoffen anfliegen. Aber das Spielerische seines Talent, der romantische Zug der Seele und das praktische Handwerkszeug der Hand, die Mischung von Realismus und Phantastik, von Temperament und Nüchternheit charakterisiren ihn. Wir begegnen seinem Typus, verschlechtert, vergrößert, vergeistigt und geläutert in vielerlei Gestalten unserer österreichischen Literatur. Wie sich Halm's Stellung zum eigenen Schaffen in jenem Gespräche mit Frankl, das wir ungedruckten Aufzeichnungen entnehmen, spiegelt, so können wir in einem anderen Gespräche seine Stellung zu den Zeitgenossen erkennen. Ich glaube nämlich, dass ein Mann, der eine führende Rolle in der Literatur und im Theater zu übernehmen berufen ist oder sich berufen fühlt, gewiss darauf zu prüfen ist, wie er sich zu den Grössten seiner Zeit stellt. Nicht lange vor Halm's Einzug in die Intendanz traf Dr. Frankl in der Hofbibliothek, deren Präfect Halm war, den künftigen Lenker des Burgtheaters. Die Rede kam auch auf Hebbel. »Hebbel ist ein grosser Dichter,« sagte Halm, »aber kein dramatischer. In der Kunst, durch ein Wort, durch einen Spruch eine ganze Situation blitzähnlich zu beleuchten, einen Charakter hinzustellen, überragt er wirklich selbst Schiller. Er hielt sich auch diesem überlegen und darin näherte er sich Shakespeare, Zum Beispiel wenn sein Golo sagt: 'Ich werde diesen Thurm hinaufklettern' u. s. w. Seine zwei ersten Stücke hat er nicht wieder erreicht; es sind seine besten. Aber, dass er der erste Dichter der Gegenwart ist, wo Grillparzer lebt, das ist falsch. Dieser ist weitaus der grössere Künstler; er ist warm, während Hebbel immer kalt ist. Jedenfalls steht Kleist über ihm, dann kommt er, dann kommt Grabbe. Er knüpfte nicht an die anderen klassischen Dichter Deutschlands an, sagt man. Wo? Im bürgerlichen Schauspiel ist ihm Schiller's 'Iffland' vorangegangen. In der ernsten Tragödie neue Wege? Es gibt nur eine Tragödie von den Griechen bis jetzt. Besteht das Neue bei ihm etwa darin, dass er seine Dramen mit einer Differenz endet? Das ist das Unkünstlerische, Unschöne an ihm. Der närrische Kuh sagte einmal einem gemeinschaftlichen Bekannten, er möchte mich doch ausholen, ob ich mich nicht höher als Hebbel halte. Ich antwortete, dass ich glaube, Hebbel habe mehr Talent, Genie, ich aber mehr Kunstverstand. Sehen Sie sein 'Herodes und Marianne' an, das unter seinen Dramen von den meisten Schönheiten wimmelt; aber er lässt ganz undramatisch dieselbe Handlung sich wiederholen. Ich sammle Alles in Folgendem über ihn zusammen: Eine grosse poetische Potenz, eine originelle Kraft, die nicht zu dem Ziele gelangt ist, das man erwartet hätte;



Ludwig Löwe 1826—1871, als Jaromir »Ahnfrau«.



Herr und Madame Rettich als König Enzo und Luzie im gleichnamigen Stücke.

eine erstaunliche Productivität, wenn man bedenkt, dass er erst mit 18 Jahren Gymnasialstudien begann und also in 30 Jahren so viel leistete. Wegen Mangel an Wärme wurde er und wird er nie populär werden; er wird aber einen bedeutenden Platz in der Literaturgeschichte einnehmen. Wir traten uns niemals näher; meine intimste Freundin ist die Rettich, seine Frau ihre Rivalin. Es machte sich nicht, unsere Berührung blieb immer fern und äusserlich.«

Aus diesen Gesprächen lässt sich viel über den künftigen Leiter des Burgtheaters lernen, wenn sie auch nur Andeutungen zulassen. Halm war dem gewaltigen Neuen, das Hebbel bot, abhold. Er fühlte, wenn er sich auch für liberal ausgab, in der Brust reactionär; und im Zeichen einer uneingestanden Reaction stand auch seine Directionsführung. Denn er war wirklich und thatsächlich Director, wenn er auch gar bald auf die Suche nach einem Strohmann ausging. Einen solchen fand er in dem Oberregisseur August Wolff in Mannheim. Am 10. November 1867 wurde August Wolff die Stelle eines artistischen Directors des Burgtheaters angeboten. Wolff nahm sie an und erhielt sein Anstellungsdecret am 13. December. Am 10. Jänner 1868 rückte August Wolff in seine neue Stelle ein. Vier Tage später wurde er auf der Bühne des Burgtheaters vom General-Intendanten dem Personale vorgestellt. Die üblichen Reden wurden getauscht, Laube's Directionsführung gepriesen und allseitig versprochen, im Sinne der Tradition im eifrigsten Bestreben fortzufahren. Wie wenig Wolff in seine neue Stellung passte, und wie bald Publikum, Kritik und Theater dies erkannten, geht schon aus der Thatsache hervor, dass wenige Wochen nach seinem Regierungsantritte Krisengerüchte laut wurden. Ein officiöses Dementi schlug zwar die Gerüchte einer bevorstehenden Demission Wolff's nieder, verhinderte aber nicht, dass in der Wiener Gesellschaft bereits die Namen der Nachfolger genannt wurden. Der Name, der damals schon im Vordergrund der Discussion stand, war der — Franz Dingelstedt's.

Mit dem Versprechen, das Wolff und durch seinen Mund der General-Intendant gegeben hatten, in den Fussstapfen Laube's zu gehen, war es ernst gemeint. Man versuchte thatsächlich, den Spuren Laube's zu folgen, man pflegte eifrig das französische Genre und ärgerte sich sehr, dass beispielsweise »Frou-Frou« dem Burgtheater entging und von Ascher für das Carltheater erworben wurde. Der Agent Steinitz in Paris wurde verpflichtet, alle französischen Stücke dem Burgtheater zuerst vorzulegen.

Laube hatte mit einer Preis-Concurrenz begonnen, Halm's erste That war ebenfalls eine Lustspiel-Concurrenz, die am 30. October 1867 ausgeschrieben wurde. Die Richter waren Professor Robert Zimmermann, Hofrath v. Dingelstedt, Regisseur Carl

La Roche, Dr. Mosenthal, Ludwig Speidel. Die Jury hätte Ende Juni 1868 ihr Urtheil sprechen sollen, veröffentlichte aber ihren Bericht erst am 1. October. 197 Lustspiele waren eingelaufen. Den ersten Preis von 200 Ducaten erhielt Hippolyt Schaufert für seine Komödie »Schach dem König«. Die meisten Preisrichter hatten vermuthet, dass Gottschall der Verfasser sei. Den zweiten Preis bekam Wolfgang Müller v. Königswinter für sein Stück »Ueber den Parteien«. Ein dritter Zusatzpreis von 50 Ducaten wurde Wichert's »Narr des Glücks« zugesprochen. In diesem letzteren Falle waren die Preisrichter der Meinung, Benedix habe das Stück geschrieben. Unter den eingelaufenen Stücken befand sich auch Bauernfeld's »Landfrieden«.

Nach Laube's Muster unternahm auch Wölff dienstliche Rundreisen nach Deutschland, um Talente zu suchen; aber er brachte von seinen Fahrten wenig heim. In seinem Berichte, den er über die erste Reise erstattete, schlug er nur ein Gastspiel des Fräulein Elmenreich und ein Engagement des Fräulein Buska vor; letzteres Engagement erfolgte auch. Aber nicht blos in

Äusserlichkeiten lehnte man sich an Laube an; auch in der Regie sprach Laube unsichtbar noch mit. Der Schauspieler Dr. August Förster war der Mittelsmann zwischen Laube und dem Burgtheater. Die Instructionen, die er von dem »grollenden Alten« bekam, gab er unter der Hand den Collegen weiter, und so geschah tatsächlich noch Manches im Burgtheater nach den Anordnungen des »Feindes«; denn zwischen dem



Betty Koberwein-Fichtner 1822—1864.

Burgtheater und Laube war ein wüthender Krieg entbrannt. Laube veröffentlichte in der »Neuen Freien Presse« seine »Geschichte des Burgtheaters« und schrieb unter dem Titel »Dramaturgische Berichte« Kritiken über neue Stücke. Diese Kritiken waren schonungs- und erbarmungslos. Die Feindschaft verwandelte sich in eine offene Feldschlacht durch ein Vorkommniß, das die ganze Wiener Gesellschaft in Aufruhr versetzte.

Laube hatte im December 1867 ein Stück »Böse Zungen« vollendet und dem Burgtheater eingereicht. Halm nahm es an und unterbreitete es der Censur. Seit Kurzem nämlich hatte die Burgtheater-Censur ein neues Gesicht bekommen; sie wurde in der Reichskanzlei besorgt, und der Cabinets-Chef v. Hofmann entschied über die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit der vorgelegten Stücke.



Ludwig Wothe 1811—1850.

Man kann nicht sagen, dass die Censur sehr liberal gehandhabt wurde, und die Gegner des Halm'sche Regimes hatten vielleicht Recht, wenn sie auch bezüglich dieses neuen Amtes von Reaction sprachen. So wurde zum Beispiel ein Stück »Maria Roland« von Eschenbach abgewiesen, weil die »französische Revolution denn doch ein zu naheliegendes Ereigniss sei, und der Name der Königin in dem Stücke erwähnt werde«. Bei Bauernfeld's »Gräfin Ahlden« wurden Schwierigkeiten erhoben, weil »das Stück im vorigen Jahrhundert am hannoverschen Hofe spielte und — der Exkönig von Hannover gegenwärtig in Hietzing weile«. Gelegentlich der Wiederaufnahme von Schiller's »Kabale und Liebe« wurde die Bewilligung zur Aufführung des Stückes ertheilt, »in der Voraussetzung, dass die Stelle: »Aber unser gnädiger Landesherr, juhhe nach Amerika!«, die in ihrer grellen Färbung für das Burgtheater ungeeignet wäre, ohnedies beseitigt bleiben würde«.

Also, die Censur hatte gegen Laube's »Böse Zungen« nichts einzuwenden, erklärte das Stück für zulässig und forderte nur einige geringfügige Aenderungen. Laube verstand sich bereitwilligst zu diesen Aenderungen und verlangte, um diese vornehmen zu können, sein Manuscript. Er erhielt es in den ersten Tagen des Februars mit folgendem Begleitschreiben zurück:

»Nachdem Euer Wohlgeboren bereits durch den Sectionsrath Glotz von der Modification in Kenntniß gesetzt sind, unter welchen die oberste Censur-Behörde

das von Ihnen eingereichte Stück »Böse Zungen« als

statthaft zu erkennen erklärt hat, erübrigt mir, Ihnen zu eröffnen, dass ich nach reiflicher und ruhiger Erwägung beschlossen habe, dieses Stück weder in der bisherigen, noch in der eventuellen veränderten Fassung zur Aufführung auf dem k. k. Hof-Burgtheater zu bringen.

Gerade und offen in allen Dingen, will ich auch hier die Gründe meines Verfahrens Euer Wohlgeboren nicht vorenthalten.

Ich finde es der Achtung und Würde des k. k. Hof-Burgtheaters nicht angemessen, seine Bretter einem offenkundigen und übelwollenden Gegner als Feld für dessen Wirksamkeit, vielleicht gar als Arena für Parteiuntriebe einzuräumen. Auch muss ich annehmen, dass Euer Wohlgeboren selbst keinen Werth darauf legen, Ihr Stück auf einem Theater dargestellt zu sehen, auf dem Sie die Kunst zum Handwerk herabgesunken finden und dessen Zustände Sie verrückt und dem Verfall sich zuneigend zu nennen oder nennen zu lassen belieben.

Somit komme ich am Ende nur Ihrem eigenen Wunsche entgegen, wenn ich meine Annahme Ihres neuen Stückes zurückziehe.

Mit vorzüglicher Hochachtung Euer Wohlgeboren ergebenster

Wien, den 8. Februar 1868.



Julie Gley-Rettich 1830—1866.



Adolf Herzfeld 1829—1869.

Freiherr v. Münch m. p.,
General-Intendant der k. k. Hoftheater.



Antoinette Fournier 1833—1871.

wie seiner Lebensgeschichte insbesondere, kein unerwünschteres Gedächtniss von einiger Dauer bereiten können. Jeder Schriftsteller von Ehrgefühl und Gerechtigkeitsliebe muss in dieser Angelegenheit auf Laube's Seite stehen.« Wochenlang hielt die Affaire ganz Wien in Athem, und die Parteien des »Königs Klotz« und die des »spanischen Intendanten« hieben in erbittertem Grimme auf einander los. Als dann am 18. April die »Bösen Zungen« im Theater an der Wien zur Aufführung gelangten, gab auch das Publikum seine Meinung ab. Karl v. Thaler schrieb damals über die Aufnahme des Stückes: »Der Theaterdichter Laube hat Besseres und Schöneres gedichtet, als dieses neueste Schauspiel; der Theaterdirector Laube ist gestern gefeiert worden wie nie und hatte auf diese Huldigung, zumal gegenüber der Entwicklung der Burgtheaterfrage, noch einen unbestreitbaren Anspruch.«

Denn wirklich standen die Dinge im Burgtheater nicht am Besten. Wolff war eine Puppe in der Hand Halm's und konnte sich keine Autorität verschaffen. Die Schauspieler benützten die Gelegenheit zu jenen kleinen, den Betrieb eines Theaters so empfindlich störenden Krisen. Eine »Wolterfrage« drohte wirklich zu einer Katastrophe, nämlich zum Ausscheiden des Fräuleins Wolter aus dem Burgtheater, zu führen. Den Beginn jener Wolterkrise bezeichnet folgender Brief, der unter Anderem auch erweist, wie die Disciplin sofort ins Schwanken gerieth, als die eiserne Hand Laube's nicht mehr über dem Hause waltete.



Auguste Brede 1836—1850.

Von dem Tumulte, den die Handlungsweise Halm's erregte, kann man sich heute schwer eine Vorstellung machen. Friedrich Uhl schrieb in der »Debatte«: »Baron Münch hätte Laube keinen grösseren Gefallen erweisen, sich selbst in der Geschichte des Burgtheaters und der Literatur,

Geehrter Herr
General-Intendant!

Als Sie mich vor Kurzem aufforderten, einige meiner Lieblingsrollen zur Aufnahme in das Repertoire des Hof-Burgtheaters zu bezeichnen, da das Publikum vorzugsweise mich auf der Bühne zu sehen wünsche, empfand ich, neben dem besonderen Vergnügen, welches eine derartige Aeusserung jeder Künstlerin bereiten muss, diese Freude doppelt, da ich daraus schliessen konnte, wie Sie, geehrter Herr General-Intendant, mein Streben anerkennen, dasselbe auch ernstlich zu unterstützen gesonnen

und meine ebenso billigen als gerechten Wünsche zu erfüllen geneigt sein werden.

Der Mangel an guten neuen Dramen wird leider immer empfindlicher und doch bedarf ein Talent wie das meine fortwährender Uebung und neuer Aufgaben, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen; — demnach gezwungen, zum Alten zurückzugreifen, schlage ich »Medea« und »Das goldene Vliess« vor; ich gehe mit Lust und Vertrauen an diese Arbeiten und Beides wollen Sie, geehrter Herr General-Intendant, bei den unter Ihrer Leitung stehenden Künstlern gewiss so hoch als möglich haben.

Nachdem ich somit der Austheilung genannter Stücke demnächst entgegen sehe, betrachte ich diese Frage vorläufig als erledigt und erlaube mir, Ihnen meine billigen Wünsche vorzutragen.

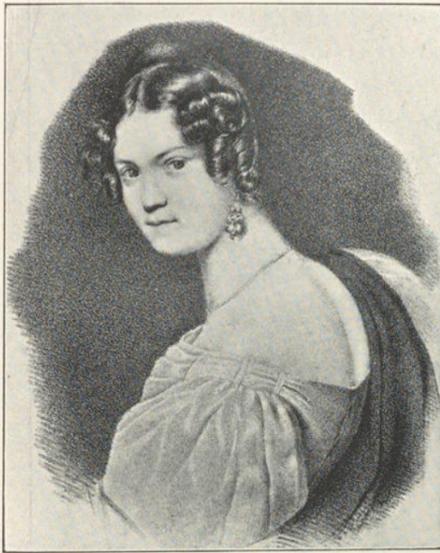
Gestehen Sie selbst: ist es nicht ungerecht, von einer Künstlerin in meiner Stellung zu fordern, dass sie in Rollen, welche direct nur ihrem Fache angehören, mit anderen Darstellerinnen alternire? Dies Princip, von einem Directionstryannen erfunden, um in seiner Speculation nicht durch Laune oder Erschöpfung eines seiner Mitglieder behindert zu sein, ist eines Kunstinstitutes wahrhaft unwürdig und kann ausserdem bei mir individuell keinerlei Anwendung finden, da ich meiner Direction niemals Verlegenheiten bereite und in dieser Beziehung vielleicht unübertroffen dastehe. — Wozu also diese Grausamkeit? — Stücke wie »Maria Stuart« und »Des Meeres und der Liebe Wellen« u. s. w. werden jährlich zweimal gegeben — ich spiele die darin enthaltenen Rollen meines Faches infolge des Alternirungsprincips aber nur einmal im Jahre — ohne Probe!! Kann man unter solchen Umständen zu einer ruhigen Stimmung kommen und über seiner Aufgabe stehen, wie es doch am Ende im Hof-Burgtheater sein soll?! — Gewiss nicht! Nach einer solchen enormen Pause bin ich genöthigt, ängstlich meine Rolle zu memoriren, die einmal hinüber, das anderemal herüber geworfen wird, und bin kaum im Stande, mich nach einem so profanirenden Manöver eines verdrüsslichen Gefühles zu erwehren; eines Gefühles, das mich bis auf die Scene verfolgt, jede Begeisterung durchkreuzt und eine Art von Gleichgiltigkeit zurücklässt. Kurz, es ist ebenso unbillig als unweise, mir diese oder jene aus meinem Fache mühsam hervorgesuchte Rolle zu entwenden, und ich bin überzeugt, dass Sie, geehrter Herr General-Intendant, zu meiner unumgänglich nothwendigen Beruhigung diesem unwürdigen Uebelstande endlich abhelfen und den Auftrag ertheilen, dass mindestens die obengenannten Rollen, als in mein Fach gehörend ausschliesslich in mein Repertoire zu verzeichnen sind.

Dies meine dringenden Wünsche und Beschwerden, welche ich Ihnen, verehrter Herr General-Intendant, hiermit nochmals ans Herz lege, und nach deren freundlicher Erledigung ich mit beruhigtem Gemüthe und ungetrübtem Eifer stets sein werde

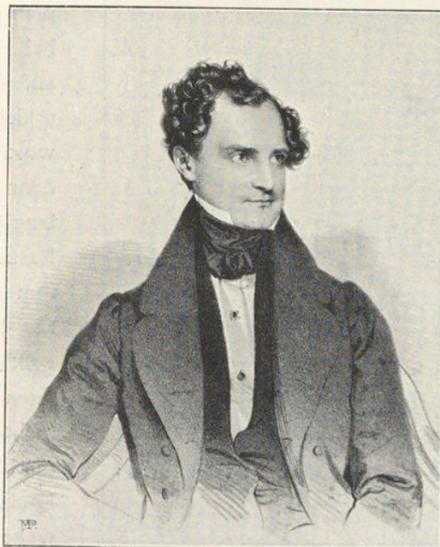
Ihre ganz ergebene
Charlotte Wolter.

Wien, 3. Januar 1868.

Die Lieblinge des Publikums, wie Sonnenthal, wurden nicht beschäftigt. Das Repertoire versandete, die Novitäten



Nina Zeiner 1831—1861.



Carl Lucas 1834—1857.



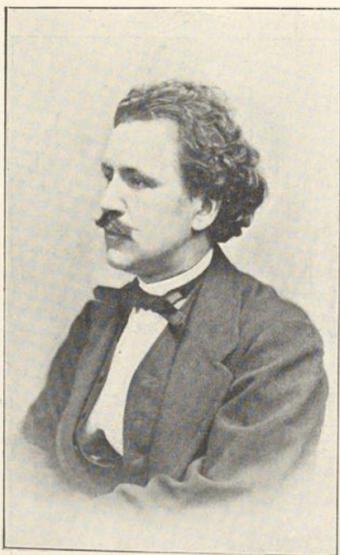
Regine Schuller-Lieder 1840—1856.

misslangen. Laube hatte Recht, wenn er in seinen immer heftiger werdenden Angriffen behauptete, dass Halm's Regime aus dem Nationaltheater, wie Kaiser Josef sein Theater gedacht, ein Hoftheater — im reactionären Sinne des Wortes — mache.

Schon einige Wochen nach der Bestellung Wolff's wurden Krisengerüchte laut, und der Name Dingelstedt's wurde mehr oder weniger offen genannt, als der Name des Mannes, der

berufen sei oder sich berufen fühle, im Burgtheater wieder Ordnung zu schaffen. Diese Gerüchte verstummten nicht, solange Wolff im Amte war. Thatsächlich führte Halm alle Geschäfte, und Wolff hatte nur die ungefähre Stellung eines Intendantur-Secretärs. Trotzdem die Gegner des Burgtheaters alles Mögliche thaten, um auch den finanziellen Zustand als einen desolaten hinzustellen, war es, was diesen betrifft, nicht so arg um das Haus bestellt. So betrugen beispielsweise die Einnahmen im Jahre 1869 um 23.093 fl. mehr als im Jahre 1868.

Halm aber war ein viel zu kluger Mann und dann doch ein zu kunstverständiger Literat, um nicht bald einzusehen, dass das Burgtheater künstlerisch zurückzugehen im Begriffe sei, und er beschäftigte sich ernstlich damit, Laube wieder in sein früheres Amt mit seinen früheren Vollmachten einzusetzen, umso mehr, als die Gerüchte gingen, dass Laube eine Concurrenz-bühne des Burgtheaters in Wien errichten wolle. Im Spätsommer 1870, als Laube von einer Sommerreise heimkehrte, hörte er, dass Halm seine Entlassung



Karl Holm-Sontag 1851—1852.

nehmen wolle und Laube als seinen Nachfolger zu empfehlen beabsichtige. Er liess bei Halm anfragen, ob dies auf Wahrheit beruhe, und erhielt eine bejahende Antwort. Und so machte sich denn König Klotz auf, um dem langjährigen Todfeind einen Besuch zu machen. Halm rief ihm entgegen: »Nun, Laube, Sie haben Recht gehabt, es geht nicht ohne einen mächtigen Director. Ich hätte Sie nicht gehen lassen sollen und Sie hätten nicht gehen sollen.« Laube schilderte dann den weiteren Verlauf des Besuches folgendermassen: »In langer

Unterredung fand es sich, dass wir jetzt wie sonst in allen Capitalfragen des Theaters wörtlich übereinstimmten, und wir trennten uns mit dem Uebereinkommen, dass er noch eine Zeitlang Intendant bleiben würde und dass ich wieder als artistischer Director mit meinen früheren Vollmachten eintreten solle.« Dieser Rückberufung Laube's widersetzte sich aber Fürst Hohenlohe auf das Nachdrücklichste. Einmal tauchte auch der Name Hackländer's auf, aber die Idee, ihn zum Nachfolger Wolff's

zu machen, wurde bald aufgegeben. Halm jedoch hatte nicht in den Wind gesprochen, wenn er sein baldiges Scheiden aus dem

Amte in Aussicht stellte; die Krankheitsrück-sichten, mit denen er in seinem Majestäts-gesuche die Bitte um Enthebung begründete, waren thatsächlich vorhanden. Im November 1870 schied Halm aus der Intendanz, und schon im Mai 1871 ereilte ihn der Tod. Laube widmete ihm in der »Neuen Freien Presse« einen warmen herzlichen Nachruf, und es ist bezeichnend, wie dieser Nachruf in dem wesentlichsten Punkte dem eigenen Geständnisse Halm's über seine Thätigkeit widerspricht. Laube schrieb:

»Im Ganzen muss man Halm's dramatische Thätigkeit dahin beleuchten, dass er durchgehends ein Problem wählte zum Ausgangs-, Mittel- und Endpunkte seiner Stücke. Nicht ein Charakter, nicht Charaktere veranlassen und führen ihn; denn auch die Hauptcharaktere, welche er für seine Stücke schuf, wurden zum Dienste des Problems geschaffen:

Griseldis für die Ehefrage, Partenia und Ingomar für die Bildungsfrage, Thusnelda und Domelicus für die Vaterlandsfrage. Diese Bemerkung trifft den Kern dessen, was bei ihm lobenswerth und tadelnswerth.«

Für die Kunst ist diese Auslassung Laube's bedeutungsvoll; denn sie zeigt, wie er als Kritiker irren konnte. Wenn je ein Dichter kein Problem-Dichter gewesen ist, so war es Halm; die apodiktische Gewissheit jedoch, mit der Laube sein Urtheil hinstellte, bezeichnet sein Wesen.



Eduard Kierschner 1844—1871.



Elise Schönhoff 1851—1854.



Marie Bossler 1854—1861.

Er war in Liebe und Hass, in Angriff und Vertheidigung immer von dem Gefühle durchdrungen, das Rechte zu wollen und zu thun, sein felsenfester Glaube an sich selbst war seine Grösse, und es verschlägt dieser Grösse nichts, wenn er oft, wie in dem eben citirten Falle, auch daneben schlug.

Die Geschäfte des Burgtheaters führte bis auf Weiteres Kanzlei-Director Hof-Secrétär Eisenreich. Das erste Document, das wir von seiner Hand in den Acten vorfinden, ist folgender Bericht an das k. k. Obersthofmeisteramt vom 16. December 1870:

»Um das Vertrauen, welches Se. k. k. apostolische Majestät durch die Uebertragung der Leitung der General-Intendanz der k. k. Hoftheater in mich zu setzen geruhten, rechtfertigen zu können, halte

ich es für meine erste Pflicht, eine

Aenderung in der Leitung des k. k. Hof-Burgtheaters vorzunehmen, nachdem der gegenwärtige artistische Director sich weder im Publikum, noch in Schauspielerkreisen Sympathien erwerben konnte, welcher Umstand ihn in seiner Thätigkeit lahmgelegt und folgerichtig die Disciplin derart gelockert hat, dass dadurch auf die künstlerischen Leistungen der Mitglieder der

nachtheiligste Einfluss geübt und das Theater selbst vom Standpunkte der Würde und Vollkommenheit allmählig herabsinken gemacht werden musste. Die Entfernung des August Wolff von der Direction des Hof-Burgtheaters legt mir aber die Pflicht auf, seines allerühmten Fleisses und seiner besonders bewährten Ehrlichkeit und Treue, sowie des Umstandes zu gedenken, dass Wolff sich in keineswegs glücklichen Vermögens-Verhältnissen befindet und, von hier enthoben, nicht sobald wird eine andere Stellung wieder erreichen können, um hiernach denselben der allerhöchsten Gnade Sr. k. k. apostolischen Majestät zur Bewilligung einer Pension wärmstens zu empfehlen, welche ich mit Rücksicht auf die obgenannten Verhältnisse mit 2000 fl. zu beantragen erlaube.

»Gleichzeitig wird mit dieser Pensionsbewilligung auch die weitere Gnade zu verbinden sein, dass er diese aus den k. k. Hoftheatercassen fliessende Pension auch im Auslande verzehren könne.

»Bei der Wahl für die entsprechende Besetzung der hiedurch erledigten Stelle eines Hof-Burgtheater-Directors glaube ich der Gefahr, welche in der Unsicherheit der Empfehlung auswärtiger, mit den hiesigen Verhältnissen nicht vertrauter Bühnenleiter liegt,

enthoben zu sein durch den Besitz eines bühnenkundigen, literarisch gebildeten Mannes; und diese Persönlichkeit ist der jetzige Director des Hof-Opernhauses Dr. Franz v. Dingelstedt, der schon die Schauspielhäuser in Weimar und München geleitet hat und durch eine Transferirung zum Hof-Burgtheater seinem eigentlichen Wirkungskreise zugeführt würde.

»Die Sorge, diesen Mann der vielverzweigten Administration des grossen Opernhauses zu entziehen, lässt sich durch die Thatsache beschwichtigen, dass er daselbst einen wohldisciplinirten Organismus und geregelten Geschäftsgang hinterlässt, dessen Fortbestand nur einer sorgfältigen Bewachung bedarf, die meine angelegentlichste Aufgabe sein soll. Die Berufung v. Dingel-

stedt's an das Hof-Burgtheater kann aber, da der Uebertritt im Interesse der grossen Folgen der Wirkung auf das Personale einer Beförderung gleichkommen soll, nicht anders erfolgen, als dass demselben eine Allerhöchste Anerkennung seiner in der bisherigen Stellung geleisteten erspriesslichen Dienste und eine Verbesserung seiner Bezüge zutheil werde, worüber ich am Schlusse des Berichtes meine ergebensten Anträge stellen werde.«



Adolf Landvogt
1854—1857.

Auguste Taglioni
1857.

Im weiteren Verlaufe des Schriftstückes, auf dessen Abfassung wir den Leser besonders aufmerksam machen, kommt dann die Frage der Berufung Herbeck's zum Director des Opernhauses in Betracht. Die Schlussfolgerung bezüglich Dingelstedt's lautete folgendermassen:

»Dr. Franz v. Dingelstedt ist unter Enthebung von der Direction des Hof-Operntheaters mit Ende dieses Monats zum k. k. Hof-Burgtheater-Director mit dem Gehalte von 6000 fl. und einer Personalzulage von 2000 fl., nebst Belassung der bisherigen Naturalwohnung im neuen Opernhause bis zur Vollendung eines neuen Hofschauspielhauses zu ernennen, wobei ihm in Anerkennung seiner erspriesslichen Dienstleistung der Titel und Charakter eines k. k. Hofrathes Allerhöchst zu verleihen und die Zusicherung einer Pension von 3000 fl. für den Fall zu ertheilen wäre, als von Dingelstedt ohne sein Ansuchen und ohne sein Verschulden aus Dienstesuntauglichkeit oder von amtswegen vor Erreichung der zum normalen Anspruch erforderlichen Dienstzeit seiner Stellung vom Hof-Burgtheater enthoben würde.«

Am 20. December kam die allerhöchste Entschliessung Seiner Majestät herab, die die Berufung Dingelstedt's bestätigte. Aber

Dingelstedt hatte nicht so ohneweiters in seine Berufung eingewilligt. Er hatte ganz bestimmte Forderungen gestellt, auf deren Erfüllung er beharrte; seine Hauptforderungen bestanden in der sofortigen Inangriffnahme des Baues eines neuen Schauspielhauses und in der Uebersiedelung des Schauspielers in das alte Kärntnerthor-Theater, das seit der Eröffnung des neuen Opernhauses leer stand, insolange das neue Haus nicht beziehbar wäre. Und erst als ihm in dieser Beziehung Versprechungen und Zusicherungen gemacht wurden, nahm er die Berufung

an. Inzwischen hatte sich auch in der Intendanz ein Wechsel vollzogen. Man hatte Graf Hans Wilczek und Graf Hoyos für den Posten eines General-Intendanten in Aussicht genommen, aber beide hatten abgelehnt, diesen Posten anzunehmen. Nun glaubte man endlich in dem Grafen Rudolf Eugen Wrbna, einem liebenswürdigen und kunstfreundlichen Cavalier, dem Vicepräsidenten des Herrenhauses, die geeignete Persönlichkeit gefunden zu haben. Er übernahm die Geschäfte der General-Intendanz am 28. November. Und nun begann unter der Aera Dingelstedt's eine neue Epoche für das Burgtheater.

V. Franz v. Dingelstedt.

Als Franz v. Dingelstedt ins Burgtheater einzog, fand er Einiges vor, das ihm, dem Theaterpraktiker, sofort in die Augen sprang. Das Personale wies Lücken auf, die Disciplin war gelockert, das Repertoire entbehrte des Interesses; und trotzdem war das Publikum ein eifriger Besucher des Hauses, und nicht nur der Besuch, auch die Einnahmen zeigten eine stetig steigende Tendenz.

So zum Beispiel gab es im ersten Quartal 1870 um 18.406 fl. Mehreinnahmen als im Jahre 1869. Diese steigende Tendenz zeigte sich im ersten Jahre der neuen Führung noch deutlicher. Der October 1871 wies um 10.395 fl. Brutto-Mehreinnahmen auf gegen October 1870, und die Besuchsziffer ein Plus von 727 Personen. Vom 1. Jänner bis zum 1. November 1871 betrug die Netto-Mehreinnahmen gegenüber dem Vorjahre 20.540 fl.

Dingelstedt's Augenmerk ging also darauf hin, dieses Interesse des Publikums immer wach zu erhalten und zu erhöhen, und im Hause selbst gedeihliche Zustände zu schaffen. Ich glaube, sein Programm bestand hauptsächlich in einer ausserordentlich geschickten diplomatischen Führung der Geschäfte, seine Theaterphilosophie hiess Eintracht und Frieden. Um aber Eintracht und Frieden im Theaterbetriebe zu bewahren, muss man ein so kluger Staatsmann sein, wie Dingelstedt einer war. Er erklärte den Regisseuren, die sich ihm vor-



Regina Delia 1858—1859.

stellten, »dass er vorläufig nicht activ in die Gestaltung des Repertoires eingreifen wolle, da dies für den Anfang eine zu hohe Anforderung wäre. Er wolle in den nächsten drei Monaten den Regisseuren das Arrangement der Vorstellungen überlassen«. Thatsächlich zog er die Regisseure jetzt mehr zur Arbeit heran oder er erweckte in ihnen mindestens den Glauben, als ob er seine ganze Macht auf sie stütze. Die Stücke, die

der Censur vorgelegt wurden, sind durch die Hand der Regisseure gegangen und Dingelstedt fügt sein Votum dem ihrigen an. Ein Meisterwerk diplomatischer Theaterkunst ist ein Protokoll, das sich in den Acten vorfindet. Es enthält den Bericht über die am 19. Februar 1872 im Bureau der General-Intendanz der k. k. Hoftheater abgehaltenen Sitzung.

Vorsitzender ist Se. Excellenz Herr Graf v. Wrbna; anwesend: Hofrath v. Dingelstedt und die Herren Regisseure La Roche, Rettich, Sonnenthal, Lewinsky; Protokollführer Hof-Secretär Eisenreich. Und dieses Schriftstück lautete:

»Director v. Dingelstedt eröffnet über Einladung des Herrn Vorsitzenden die Sitzung mit der Bekanntgabe des Zweckes, nämlich über die Rollenabnahme, Rollenbesetzung den Rath des Regie-Collegiums einzuholen, um, gestützt auf denselben, den Unannehmlichkeiten, die eine jedenfalls zeitgemässe Durchführung der Rollenveränderungen mit sich bringt, zu begegnen. Da es sich heute vornehmlich nur um das Damen-Repertoire, in das sich Fräulein Wolter, Bognar, Gabillon und Baudius theilen, handelt, so erachtet er den Vor-

schlag zu machen, erstens, dass er das ganze Damen-Repertoire einer Durchsicht unterziehe, zweitens, diejenigen Rollen, deren Abnahme entweder von den Künstlerinnen selbst gewünscht werde, oder deren Abnahme oder anderweitige Besetzung der Direction vom künstlerischen Standpunkte opportun erscheine, in ein Verzeichniss zu bringen, welches drittens endlich unter den Herren Regisseuren in Circulation gesetzt wird zu dem Zwecke, dass jeder derselben unparteiisch seine Ansicht über Zustimmung oder Nichtzustimmung zu dem directorialen Vorschlage verzeichne, wobei Herr Hofrath v. Dingelstedt im vorhinein die Erklärung abgibt, dass er der *per majore* kundgegebenen Meinung bei-



Emilie Scholz-Wisgrill 1857—1858.



Lina Schäfer 1860—1869.

treten und diese zur Genehmigung an die General-Intendanz leiten werde.«

Nachdem dieser Geschäftsgang im Principe allgemein gebilligt und demnach zum Beschlusse erhoben worden war, wurde ferner noch ausdrücklich betont, dass die Rollenabnahme und die hiemit beabsichtigte Verweisung einer Künstlerin in ein älteres Fach nur allmählig und mit möglichster Schonung durchgeführt werden solle.

Es ist selbstverständlich, dass Dingelstedt durch sein kluges Operiren die Regisseure für sich gewann und dass er mit ihrer Hilfe an die innere und äussere Reorganisirung des Hauses gehen konnte, ohne fürchten zu müssen, im eigenen Heere Widerstand oder gar Meuterei, nie verschwindende Erscheinungen des Theaterlebens, zu begegnen. Das Erste, was Dingelstedt beschäftigte, war die Erfüllung jener Bedingung, unter der er die Direction übernommen hatte: Die Ueberführung des Schauspieles in ein besseres Haus. Zwei Pläne lagen vor. Der eine Plan bestand darin, ein neues Burgtheater zu errichten und, bis dieses fertig dastünde, das Schauspiel in das alte leerstehende Kärntnerthor-Theater zu überführen. Der andere Plan beschränkte sich auf das Uebersiedeln und liess die Idee eines Neubaus ganz fallen. Am 5. Februar 1871 wurde ein Comité eingesetzt zur Prüfung der beiden Ideen; den Vorsitz führte Dingelstedt, Mitglieder waren die Hof-Secretäre Eisenreich und Dr. Westermayer, Regisseur La Roche, Burghauptmann Kirschner, Architekt Guggitz, Maschinenmeister Dreilich und Weber und Professor Böhm. Es wurde viel hin und her gestritten, und schliesslich wurden die Kosten der Adaptirung des alten Kärntnerthor-Theaters auf 200.000 fl. veranschlagt. Im Mai fasste endlich das Comité seine Erfahrungen dahin zusammen, »dass man die Idee einer Uebersiedlung ins alte Kärntnerthor-Theater fallen lassen müsse, und dass das Burgtheater unbedingt ein neues, schönes, allen Anforderungen der Gegenwart vollkommen entsprechendes Haus bekommen müsse.« Und der Bau des Hauses — so versprach Se. Majestät der Kaiser — sollte auch sofort in Angriff genommen werden.

In die erste Zeit von Dingelstedt's Directionsführung fällt auch die Constituirung des Unterstützungs-Vereines Schröder, den die Regisseure Sonnenthal, Förster und Gabillon aus der Taufe hoben. Zweck dieses Vereines ist: »Unterstützung hilfsbedürftiger Schauspieler oder Schauspielerinnen, welche nicht Mitglieder des

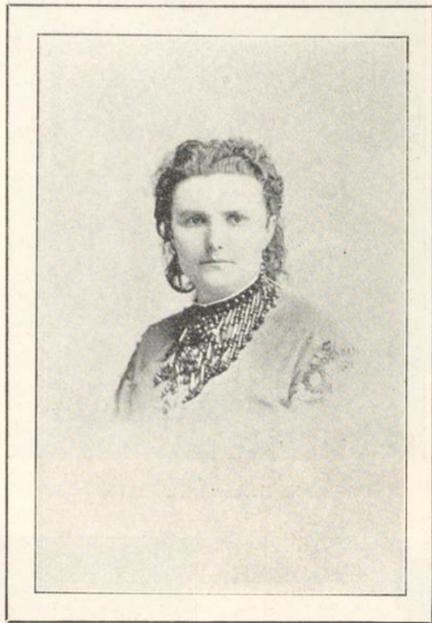
Vereines sind, dann von Hinterbliebenen verstorbener Vereinsmitglieder.«

Am 1. October 1872 erschien auf Dingelstedt's Betreiben ein neu ausgearbeitetes Tantiemengesetz, das noch heute in Kraft ist.

Auch das Repertoire wies bald die Signatur des Leiters auf. Es ist interessant, zu beobachten, welche Wandlungen das Repertoire unter den verschiedenen Directoren durchgemacht hat. Unter Schreyvogel waren die Spanier mit Calderon und Moreto an der Spitze die Stützen des Spielplans. Sie wurden von Bauernfeld abgelöst. Als Laube zur Herrschaft kam, war das junge Deutschland auf der Tagesordnung; aber der Führer des jungen Deutschland gab selbst die Vorherrschaft an die Franzosen ab, und das französische Sittenstück war die Achse, um die sich das Interesse des Theaters und des Publikums drehte. Nach Laube's Sturz brachte Halm seine eigenen Stücke, und mit ihnen theilten Oesterreicher den Vorrang. Es war die Zeit, wo Weilen und Mosenthal das ernste, Benedix das heitere Fach vertraten. Und nun zog mit Dingelstedt Shakespeare als dominirender Geist in das Repertoire ein. Dingelstedt hatte eine ganz besondere Antipathie gegen die Franzosen, er mochte sie nicht und gab seiner Abneigung ganz unverhohlenen Ausdruck. Wenn er auch des Geschäftes halber, um die Cassen zu füllen, und weil die Leute es verlangten, hie und da ein französisches Stück annehmen musste, so freute es ihn ganz unbändig, wenn dann die Kritik dagegen tobte. Als beispielsweise nach »Fromont junior und Riesler senior« die Kritik einen Höllenlärm schlug, sagte er zu einem Freunde: »Recht geschieht mir, und Alles, was ich zu hören bekomme, ist noch viel zu wenig. Aber ein Triumph ist es doch für mich; denn es beweist ja nur, wie richtig mein Princip ist, keine neuen französischen Stücke geben zu wollen.« So lehnte denn Dingelstedt auch Augier ab und Erckmann-Chatriand's »Freund Fritz«.

Einfache Dialogstücke interessirten den Director nicht; ihm war nur wohl, wenn er auf der Bühne mit Massen operiren konnte. Er hatte für Chor und Comparserie, für die kleinen Leute, eine grosse Sympathie, und diese standen seinem Herzen viel näher als die grossen Schauspieler. Er hasste

alles Virtuosenenthum, alles Herausspielen aus dem Ensemble; der Schauspieler war ihm nur Mittel zum Zweck, der Zusammenklang, der Accord war die Hauptsache, nicht der einzelne schöne Ton. Hatte Laube als Regisseur auf das Wort das Hauptgewicht gelegt,



Mathilde Veneta-Knettner 1868 - 1869.



Antonia Link-Dessauer 1870 - 1872.

so trat dies bei Dingelstedt in zweite Reihe. Er wollte die Handlung im Bilde festhalten; sein ganzes Streben ging auf Versinnlichung des Theaters aus. Wenn ihm zeitgenössische Kritiker aber deswegen ein unmodernes Wesen vorwerfen, so thun sie Unrecht; gerade darin berührte er unsere Modernen am verwandtesten, denn seine Forderung des Zusammenspielens ist die Forderung der ganzen modernen Regie, und sein Gesetz von der Versinnlichung aller Theaterwirkungen das Gesetz der modernen dramatischen Kunst. Wie sehr Dingelstedt in dieser Beziehung modern dachte, beweisen sein fortwährendes Bemühen um das Zustandekommen eines neuen Schauspielhauses und die Rathschläge, die er dabei den Bauleuten gab. Um intime Wirkungen erzielen zu können, um den intimen Rapport zwischen Publikum und Bühne festhalten zu können, wehrte er sich gegen einen zu grossen Zuschauerraum und gegen eine zu breite Bühne. Die Thatsachen haben ihm leider Recht gegeben; das neue Burgtheater krankt an beiden Fehlern. Es ist merkwürdig, dass das Gesetz der Intimität noch nicht gefunden worden ist, obzwar man gewiss ein solches aufstellen könnte, wenn man nur erst die richtige Proportion zwischen Zuschauerraum und Bühne gefunden hat. Man sollte glauben, dass, je kleiner die Bühne ist, desto intimer das Spiel sich gestaltet. Aber eine solche Annahme ist ein Irrthum. Bei zu kleinen Bühnen entsteht ein Missverhältniss zwischen der Grösse des Schauspielers und den ihn umgebenden Dingen und Decorationsstücken; die Perspective des Hintergrundes wird immer unwahrscheinlicher. Es gibt eine Bühnengrösse, unter die man nicht gehen kann, ohne alle Illusion zu zerstören. Ich glaube, dass die Breite des Zuschauerraumes und der Bühne eine grosse Rolle spielt. Das alte Burgtheater, das ganz aussergewöhnlich schmal war, war eines der intimsten Bühnenhäuser, die es je gegeben hat. Wie grosse Wirkungen auf der engen Bühne möglich waren, hat Dingelstedt mit seinen Shakespeare-Dramen gezeigt. Schon bei seinem Eintritte begann er Shakespeare's Dramen im Spielplane eifrigst



Bertha Necker 1872—1874.



Marie Strassmann-Damböck 1870—1886.



Cäsarine Kupfer-Gomansky 1872—1886.



Rosa Wagner 1872—1881.

zu pflegen. Nach jahrelanger Vorbereitung ging dann der berühmte Shakespeare-Cyclus vom 17. bis 23. April 1875 in Scene. Mit »Richard II.« begann er und mit »Richard III.« schloss er. Sonnenthal's Richard II., Heinrich VI., Baumeister's Falstaff, Hartmann's Prinz Heinz waren Glanzleistungen. Der Cyclus erregte ein ungeheures Aufsehen und hatte nicht nur einen hohen künstlerischen, sondern auch einen sehr grossen materiellen Erfolg. »Mit Zweifel und halbem Unglauben,« schrieb Speidel, »kamen wir dem Unternehmen entgegen, als ein Ueberzeugter, ein Gläubiger, schieden wir davon.« Interessant ist der am 16. April 1875, also am Tage vor dem Beginne des Cyclus, vom Ministerium des Aeussern an Dingelstedt erfolgte Erlass; er lautet:

»Im Allgemeinen bedarf es nicht erst ausdrücklicher Hervorhebung, dass von Seite der Censurbehörde die Richtung, welche die artistische Leitung des Hof-Burgtheaters mit der Auf-führung der geschichtlichen Tragödien Shakespeare's eingeschlagen, nur mit der lebhaftesten Zustimmung begrüsst werden konnte. Das Gedeihen eines Institutes von der künstlerischen Bedeutung des Hof-Burgtheaters ist ein allgemeines österreichisches Interesse, und die Censurbehörde würde glauben, ihre Pflicht zu verkennen, wenn sie auf den lebendigen Zusammenhang mit den geistigen Bestrebungen dieses Institutes, auf die Förderung seiner Ziele, auf die Erhöhung seines, man darf sagen europäischen Ansehens

verzichten wollte. In diesem Sinne hat sich das Ministerium des Aeussern der Anerkennung, welche der Auf-führung der York-Lancaster-Tragödien entgegengebracht wurde, mit warmer Theilnahme angeschlossen und erkennt in jenem schönen Erfolge des Hof-Burgtheaters und seiner Direction nur eine Aufforderung mehr, auch von seinem Standpunkte aus Interessen zu unterstützen, deren praktischer Werth für das geistige Leben des österreichischen Volkes deshalb nicht geringer veranschlagt werden darf, weil zunächst ihre ideale und künstlerische Seite ins Auge fällt.

Bei den gegenwärtig zur Censur vorgelegten Stücken war die vorgesetzte Behörde in der angenehmen Lage, ihre allfälligen Bedenken von vorneher einer gewissen Einschränkung unterwerfen zu dürfen. Die Werke Shakespeare's sind ein Welt-eigenthum geworden; keinem Volke, das auf Bildung und Gesittung Anspruch erhebt, kann der unverkümmerte Genuss dieses Eigenthums versagt werden. Gerne erkennt das k. u. k. Ministerium

des Aeussern an, dass in der vorliegenden Bearbeitung des Heinrich und Richard II. auch auf die besonderen Verhältnisse des Hof-Burgtheaters die thunlichste Rücksicht genommen wurde.

Indem daher das k. u. k. Ministerium des Aeussern als oberste Censurbehörde den vorgelegten Stücken die Bewilligung für die Aufführung ohne weitere Einwendungen erteilt, fügt es zugleich den Ausdruck seiner herzlichsten und aufrichtigsten Wünsche für den Erfolg eines künstlerischen Unternehmens an, das den Bestrebungen des Hof-Burgtheaters und den Principien seiner artistischen Leitung in so hohem Grade zur Ehre gereicht.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir Baron Hofmann, der damals Sections-Chef im Ministerium war und Dingelstedt rastlos unterstützte, als den Verfasser dieses Erlasses bezeichnen.

Am 23. April richtete Dingelstedt folgenden Dankbrief an die Künstler:

Am Feierabend unserer denkwürdigen Shakespeare-Woche rufe ich dem gesammten Kunstpersonele des k. k. Hof-Burgtheaters aus vollem, tiefbewegtem Herzen ein Wort zu — das Wort: Dank! Dank vom Director eines unvergleichlichen Institutes,

Dank vom Bearbeiter des unsterblichen Historien-Cyclus, den wir gemeinsam zu Ehren gebracht; Dank vom Führer, dem Sie — Alle, Alle — meine Herren und Damen, durch zahllose Proben und heisse Spielabende mit gleich rühmlichem Kunst- wie Pflichteifer gefolgt sind.

Niemals ist einem Theater eine schwierigere, ruhm- und drangvollere Aufgabe gestellt, niemals eine höhere und schönere glücklicher gelöst worden.

Die Ersten unter Ihnen haben sich zu Nebenrollen im Interesse des Ganzen willfährig herbeigelassen. Lücken, welche der Tod oder ein unvermutheter Austritt in Ihren Reihen gerissen, sind zum Theile über Nacht ausgefüllt worden. Jede

einzelne Kraft ist qualitativ wie quantitativ bis zum äussersten Masse des Möglichen angestrengt gewesen, jedes Talent im Feuer des Schaffens gestählt und an der Grösse des gebotenen Vorwurfes gewachsen. Keine Ermüdung hat Sie auf dem Wege aufgehalten, kein Zweifel am Gelingen des gewagten Versuches irre gemacht, kein Verdruss über langsame oder bestrittene Erfolge abgewendet. Sie haben an Shakespeare, an sich selbst — an mich wohl auch ein wenig — geglaubt, und wie Recht Ihr Glaube gehabt, das beweist, dass wir heute am Ziele stehen, an einem Ziele, das herrlicher ist, als wir es auf der Wallfahrt gedacht, lohnend in sich und in dem reichen Beifalle des Publikums, der rückhaltslos anerkennenden Theilnahme unserer mächtigen Presse, der ungetheilten Aufmerksamkeit der gesammten deutschen, sogar auch der ausserdeutschen Theaterwelt.

Und dies ist wohlverdienter Erfolg; er wird kein flüchtiger sein, auf ein paar Theaterabende beschränkt, in der nächsten Saison vergessen. Das Verdienst, einen echten Hort dramatischer Poesie und Kunst, über welchen die blöde Routine und



Katharine Gilbert 1873—1874.

die handwerksmässige Trägheit des alltäglichen Theaterlebens so lange achtlos dahingegangen, diesen Hort gerettet und den Freunden idealer Kunst zurückerobert zu haben, ist ein Verdienst um die Vergangenheit, an der Gegenwart und für die Zukunft. Die Annalen unseres Burgtheaters, so reich an goldenen Blättern, und die allgemeine Theatergeschichte werden unserer Shakespeare-Woche ein ehrendes Gedächtniss bewahren und jeden Mitarbeiter an dem grossen Werke, jeden Sieger aus unserer Schlacht von Azincourt bis in die spätesten Tage nennen.

Dass mir das harte Los gefallen, Sie, meine Herren und Damen, nur bis an die Schwelle unseres Festtempels zu geleiten und Ihrer Feier fern sein zu müssen, gefesselt an das ungelegenste aller Krankenbette — ich habe es für meine Person recht schmerzlich beklagt; aber nicht für die Sache, welche mein wackerer Stellvertreter, unser Dr. Förster, vor jedem Schaden ebenso kundig als eifrig behütet hat. In den trüben Tagen meines Leidens war mir und den Meinigen Ihre Theilnahme, geehrte Herren und Damen, ein Trost, und bringe ich Ihnen dafür meinen herzlichsten Dank hiemit dar.

Wien, am Shakespeare-Tage,
Freitag, den 23. April 1875.

Franz Dingelstedt.

Die Künstler antworteten folgendermassen:

Hochgeehrter Herr!

Hoherfreut und tiefbewegt haben wir Ihre Worte vernommen und im Echo tönt Ihnen aus unseren Herzen der laute Zuruf wieder, den Sie an uns gerichtet, der Ruf: Dank! Dank dem Director, der dem Burgtheater eine so weihevollere Aufgabe stellte; Dank dem Dichter-Dramaturgen, der mit poetischer Anempfindung, mit geistvollem Blick und dichterischem Feingefühl, bald schöpferisch, bald kritisch thätig, ein verloren geglaubtes hehres Kunstwerk der modernen Bühne zurückeroberte; Dank dem Führer, der kühn und weise seine begeisterte Künstlerschaar zu einem ruhmvollen Siege geleitet hat! — Wir Alle fühlen tief den Werth und die



Hedwig Stein 1874—1876.

Bedeutung der mit der vergangenen Shakespeare-Woche abgeschlossenen künstlerischen That. Das Burgtheater insgesamt und jeder Einzelne im Besonderen ist gewachsen an dieser ebenso mühevollen wie dankenswerthen Aufgabe. Manche schlummernde Kraft ist an dem gebotenen Vorwurfe erwacht, manch' junges Talent hat sich gestählt, manch' erprobte Fähigkeit sich als tüchtig von Neuem bewähren dürfen. Alle productiven Kräfte sind zur erhöhten Thätigkeit angeregt worden. vom Ersten bis zum Letzten hat es Jeder von uns gefühlt, dass die Ehre der Bühne, seine eigene künstlerische Ehre in diesem Unternehmen eingesetzt war, und dieses Bewusstsein hat edlen Ehrgeiz entfacht und hohe Schaffenslust geweckt, das ganze Theater hat gleichsam Frühlingskräfte getrieben und ist frisch in die jungen Säfte geschossen.

Grosse Rollen von mächtiger Bedeutung, an denen sich die schöpferische Kraft des Schauspielers erprobt, in deren Gestaltung sich seine besten Fähigkeiten entwickeln — sie konnten wohl nur Einzelnen unter uns geboten werden — und diese Einzelnen fühlen sich in noch erhöhtem Masse vom Dank erfüllt dafür, dass



Katharine Frank 1875—1876.



Karl Wiené 1875—1878.

Sie das grosse Werk unter-
nommen; aber wir Alle haben
Gelegenheit gefunden; die Er-
reichung eines hehren gemein-
samen Zieles zu förderr,
welchem sich der echte deut-
sche Schauspieler allezeit eifrig
zu Diensten gestellt, sind
auch wir mit freudiger Be-
geisterung herangetreten, und
wenn wir heute mit innigem
Selbstgeföhle darauf hinblicken
dürfen, den Beifall eines in
künstlerischen Traditionen er-
wachsenen Publikums, die An-
erkennung einer anspruchs-
vollen Kritik, die Theilnahme
der ganzen Theaterwelt unse-
res geliebten Burgtheaters er-
rungen zu haben, so danken
wir es Ihnen, der uns das
hehre Ziel gesetzt, der uns zu

so schöner Aufgabe herangezogen hat. — Dass Sie, durch Krankheit an
das Lager gefesselt, uns ferne sein mussten in dieser Woche, welche die
Mühen vergangener Monde krönt; wir haben es mit theilnehmendem
Schmerze empfunden. — Und doch — Sie waren uns nicht ferne; geistig
waren Sie unter uns, mit Anregung und Befuerung,
und es war doch Ihre Fahne, die uns voranflatterte,
wenn auch von anderer Hand getragen. Die Bulletins
über unsere Schlachtentage sind ja auch in Ihr
Krankzimmer gedrungen, und dass Ihnen durch
die frohen Berichte Ihr Schmerzenslager ein wenig
versüsst wurde, gereicht uns zur herzlichsten Genug-
thuung. Bald werden Sie ja, wie so oft, wieder
unter uns erscheinen; Sie werden uns begeistert
finden durch den errungenen Erfolg Ungeduldig
harten wir des Tages, der uns zu neuen Kämpfen
ruft, und wir tragen im Herzen die frohe Zuversicht,
dass er — unter Ihrer Führung — ein neuer Tag
Crispinus Crispinianus für das Burgtheater sein wird.
Wien, am 24. April 1875.

Die Mitglieder des k. k. Hof-Burgtheaters.

Wir haben diese Documente mitgetheilt, weil
sie ein Beweis sind, wie in diesen Tagen des
Aprils Director und Schauspieler in inniger
Mitarbeit begriffen waren. Ja, ich glaube sogar
sagen zu können, dass diese Tage der Shakes-
peare-Woche einen Höhepunkt des Schaffens in
der ganzen Geschichte des Burgtheaters bedeuten;
sie sind eine That, wie sie deren wenige deutsche Theater in
ihren Annalen zu verzeichnen haben.

Neben solchen grossen Freuden gab es natürlich auch Ver-
stimmungen im Directions-Bureau, und einmal gediehen diese so
weit, dass Dingelstedt mit Frankfurt in Unterhandlungen trat, um
die Leitung des dortigen Theaters zu übernehmen. Aber die Ver-
stimmungen zogen bald vorüber, und Dingelstedt blieb in Wien.

Im Jahre 1875 erreichte Dingelstedt das Ziel, das er
vom Anfange an im Auge gehabt hatte, als er nach Wien



Klara Heese 1879—1882.

ging: er wurde General-Direc-
tor beider Wiener Hoftheater.
Von der Leitung der Hofoper
trat er 1880 zurück, als Baron
Hofmann die General-Inten-
dantur übernahm.

Um diese Zeit nagte schon
die Krankheit an ihm; vom
Bette aus leitete er noch die
Geschäfte, liess sich Bericht
erstatten, ordnete an, machte
Pläne und war für die Aus-
führung derselben besorgt. Er
wollte den zweiten Theil des
»Faust« aufführen und Brahms
sollte die Musik dazu schrei-
ben; und auch als kranken
Mann verliess ihn nicht eine
gewisse Freude am Intriguenspiel, an den diplomatischen Schach-
combinationen seines Theaterlebens. Am 15. Mai 1881 starb Frei-
herr v. Dingelstedt. Kurze Zeit darauf, am 2. Juni, feierte das
Burgtheater eines jener Hausfeste, in denen es gerne seine Lebens-



Theodor Reusche 1875—1881.

kraft zeigt und an denen ganz Wien mit Jubel
theilzunehmen pflegt. Diesmal handelte es sich
um das Jubiläum Adolf v. Sonnenthal's. Der
Schauspieler wurde mit Ehren überhäuft, er-
hielt den Orden der Eisernen Krone, der ihm
den Adelstitel verschaffte — eine Thatsache,
die beweist, wie hoch in gesellschaftlicher
Achtung der Schauspieler in Wien gestiegen ist.

Nicht umsonst rücke ich hier diese Er-
eignisse, die auch zeitlich einander nahestehen,
in eine Linie. Wenn auch Sonnenthal das Amt
eines Burgtheater-Directors, das ihm wiederholt
angetragen worden ist, wiederholt ausschlug,
auch er spielt in der Geschichte des Burgtheaters
eine bedeutende Rolle. Man kann sagen, dass er,
der durch Laube's Schule ging und unter Dingel-
stedt zur Höhe seiner Kunst heranreifte, in seinem
Wesen eine Verschmelzung beider Stile auf-
weist; die Beherrschung des Wortes hat er
von Laube, das sinnenfällige Spiel von Dingel-
stedt. Dadurch, dass Sonnenthal wiederholt
provisorisch das Haus leitete — nach Dingel-

stedt's Tode und nach dem Abgange Wilbrandt's gab es ein
solches Provisorium — muss man auch seiner als eines der
führenden Geister im Burgtheater erwähnen. Sein liebenswürdiges,
conciliantes Wesen tritt auch in seiner Kunst zutage; er ist ein
Feind alles Rauhen und Schroffen, er liebt es, die Kanten und
Ecken abzuschleifen, an Stelle des Matten das Leuchtende zu
setzen. Alle diese Eigenschaften theilt er gewiss unbewussterweise
seiner Umgebung mit. Er ist heute der grösste Schauspieler des
Stiles und der Tradition.

VI. Provisorium. — Wilbrandt's Berufung.

Die Candidaten schossen wie die Pilze aus der Erde; schon
zur Lebenszeit Dingelstedt's hatten sich Manche im Uebereifer
gemeldet, darunter Arthur Deetz, Director des königlichen Schau-
spieles in Berlin, der schon im Jänner 1881 sich um die Stelle
eines Directors bewarb. Julius Werther, vom Hoftheater in

Mannheim, war auch unter den Candidaten; aber gerade aus der
Correspondenz, die die Intendanz und Werther führte, geht hervor,
dass die Absicht bestand, das Provisorium, also die Herrschaft
des Regie-Collegiums, bis zum Einzug ins neue Haus bestehen
zu lassen. »Jedenfalls,« so heisst es in einem Briefe des Inten-

danten, »wird in der Saison 1881—1882 keine Veränderung stattfinden.« Als heiteres Curiosum wollen wir erwähnen, dass sich unter den Concurrenten auch ein Pfarrer befand. Dieser, Dr. A. Stara, Pfarrer in Kollendorf bei Znaim, stellte sich in beweglichen Worten als den einzigen Retter des Burgtheaters aus allen Nöthen dar.

Aber es standen andere, ernsthafte Candidaten im Hintergrunde, unter denen eine Wahl getroffen werden musste. Diese Candidaten waren vor Allem Friedrich Uhl, der Chefredacteur der »Wiener Zeitung«, Paul Lindau und der schon genannte Julius von Werther. Ausserdem candidirte eine Burgtheaterpartei den Schauspieler Ludwig Gabillon. Ludwig Gabillon versuchte auch einen Befähigungsnachweis zu erbringen, indem er die »Antigone« inscenirte. Er holte sich aber damit kein Lorbeerblatt. Ludwig



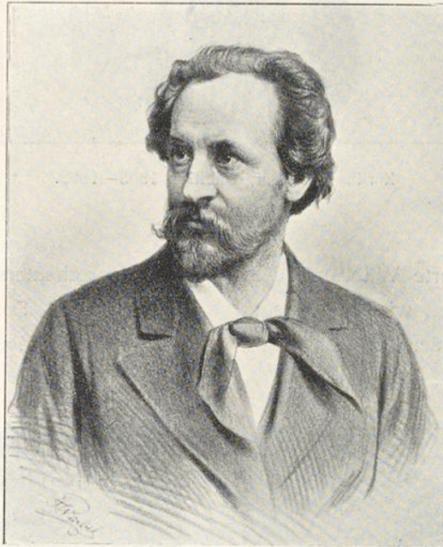
Adolf Klein 1880—1883.

epochen auffrischen, indem man sie modern spielt. Man wird nur dann dem Dichter und dem Werke gerecht, wenn man sie in dem Geiste jener Zeit zur Geltung bringt, aus dem heraus sie empfunden worden sind. Man muss »Sophokles« im Geiste der Antike und »Wallenstein« im Geiste Schiller's spielen. Die schlagende Richtigkeit des letzteren Beispiels beweist unter Anderem Sonnenthal's Wallenstein, der gewiss in vielen Punkten nicht dem historischen Helden entspricht, wohl aber in allen Punkten jener Figur, die Schiller vor Augen geschwebt.

Von einigen Freunden wurde auch Ludwig Doczi zum Burgtheater-Director candidirt. Aber alle Bewerber traten in den Hintergrund, als zwei neue Namen mit vieler Entschiedenheit genannt wurden: die Namen des Schauspielers Förster und des Dichters Adolf Wilbrandt. Der Kampf



Marie Schlesinger 1880—1884.



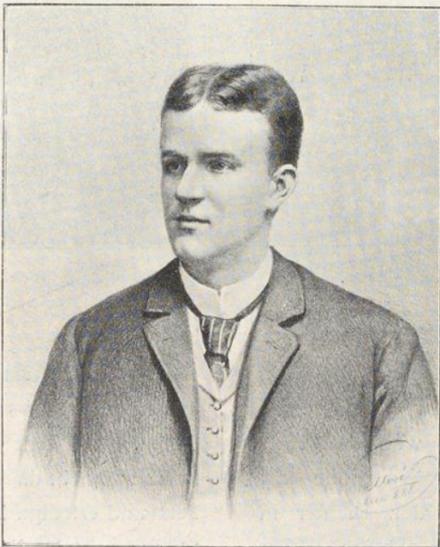
Adolf Wilbrandt 1881—1887.



Christine Lämmermann 1881—1882.

Gabillon war ein vorzüglicher Schauspieler, aber seiner Regisseurkunst mangelte der literarische Sinn, die Wissenschaft; denn, um die Regieoberherrschaft in einem Theater zu führen, genügt es nicht, den Regiebrauch zu kennen, man muss nicht nur ein Praktiker, sondern auch ein Mann von universeller, literarischer, politischer und socialer Bildung sein. So paradox es klingen mag, die Wahrheit dieser Thatsache ist nun unumstösslich. Man muss seine Zeit so gut wie die Zeit der Vergangenheit in ihre Structur, in ihrem Wesen, in ihrer Kunstentwicklung und politischen Ausgestaltung kennen und anerkennen, um im Drama ein Bild dieser Zeiten geben zu können. Nur dieses universelle Wissen ist im Stande, dem Regisseur den Stil zu lehren, in dem ein Drama gespielt werden muss; und es gibt nichts Falscheres, nichts Widersinnigeres als die Behauptung, man könnte die Classiker und überhaupt die Dramen vergangener Literatur-

zwischen diesen Beiden spitzte sich zu einer principiellen Frage zu. Der Eine war der praktische Theatermann, der Andere der Literat. Nun lautete die Frage: Soll das Burgtheater von einem praktischen Theatermanne oder von einem Literaten geleitet werden? Natürlich war diese Frage nur möglich, da es nicht den idealen Director gab, der beide Eigenschaften in sich vereinigt hätte.



Robert Hübner 1881—1893.

Ein solcher Mann war Laube gewesen, keiner vor und keiner nach ihm. Die Kritik, der in dieser Hinsicht das Publikum folgte, neigte zur Seite des Literaten; denn der literarische Geist des Burgtheaters war es, der der Wahrung und der Pflege bedurfte. Nur ein literarischer Führer konnte dem Burgtheater die Machtstellung in Deutschland bewahren; da auch Freiherr von Hofmann diese Ansicht theilte, so verblassten denn auch bald die Chancen aller anderen Candidaten; und Dr. Adolf Wilbrandt wurde

am 10. November mit Allerhöchster Entschliessung zum Director des Burgtheaters ernannt. Die Instructionen, die er erhielt, bedeuteten eine Rückkehr zur Forderung Laube's. Die selbstständige Leitung aller künstlerischen Agenden wurde ihm eingeräumt; über die Wahl der Stücke, Bildung des Repertoires und Besetzung der Rollen hatte er das alleinige Entscheidungsrecht. Nur in allen artistischen Fragen, die finanzielles Gebiet berührten, wurde der Intendanz die mitentscheidende Stimme gewahrt. So beschlossen also Direction und Intendanz gemeinsam über Engagements, Entlassungen u. s. w.

Sechs Jahre blieb Wilbrandt Director des Burgtheaters. Er versuchte es mit »idealen Zügeln« zu lenken, mit milder Hand, mit zweckbewusster Nachsicht, unter Anrufung des Ehrgefühles, Förderung des Corpsgeistes, Anfeuerung der künstlerischen Begeisterung. Er erreichte Grosses und Schönes damit. Die Schauspieler folgten ihm willig und liebten ihn. Unter ihm blühte alles auf, was Laube gesäet, und Laube's Kerntuppen erreichten unter ihm die Höhe ihrer Kunst. Sonnenthal spielte den Wallenstein, Frau Wolter die Elektra, Baumeister den Richter von Zalamea und den Erbförster, Robert den Oedipus, Frau Hartmann machte den Uebergang ins ältere Fach. Mit der Einfügung antiker Dramen des Sophokles in Wilbrandt'scher Bearbeitung ins Repertoire, mit der Wiederentdeckung der Spanier —

»Richter von Zalamea«, »Dame Kobold« — feierte Wilbrandt die grössten Triumphe. Französische Dramen wurden wieder gepflegt (u. a. Sardou »Fedora«, Pailleron »Die Welt, in der man sich langweilt) und gerne, sehr gerne hätte Wilbrandt auch die deutschen Modernen zum Worte kommen lassen, wenn es zu seiner Zeit Moderne gegeben hätte. Aber seine Directionsführung fällt mit der grössten Stagnation im Leben des modernen deutschen Dramas zusammen. Und doch, trotz der Erfolge, trotz der Liebe seiner Schauspieler, trotz der Sympathien, die er im Publikum fand, war Wilbrandt nur zu rasch directionsmüde.

Im Frühjahr des Jahres 1887 wurde das Gerücht von Wilbrandt's Rücktritt immer stärker, und endlich hiess es, er habe vom Kaiser die Enthebung von seinem Amte erbeten. Die Gründe, die er in seinem Majestätsgesuch angab, dürfen wohl Anspruch auf eine Echtheit erheben. Wilbrandt war thatsächlich müde, die Last war seinen Schultern zu schwer, er fühlte den Dichter in ihm zugrundegehen in der Arbeit des Tages. So oft ich seither in Wilbrandt's stiller, behaglicher Studierstube in Rostock mit ihm

über seinen Abgang vom Burgtheater gesprochen habe, wurde es mir deutlich, dass factisch die physische Unmöglichkeit, das Amt weiter zu führen, es gewesen ist, die ihn zum Verzicht trieb. Und in diesem Sinne schrieb mir auch in diesen Tagen Wilbrandt:

»Warum ich die Direction niederlegte? Im Grunde doch nur darum, weil ich müde war und wieder ganz dem Schaffen leben wollte. Dass es damit anders würde, hatte ich vorausgesehen, was kein Kunststück war, da ich mich kannte. »Fünf bis sechs Jahre!« hatte ich, eh' ich's annahm, mir und Anderen gesagt: so war schon damals mein Gefühl. So ist's auch gekommen.

Hätte ich eine ideale Existenz als Director gehabt, ohne Verheiratung mit einer oft beengenden und immer zeitraubenden »vorgesetzten Behörde« — wenn auch die eigentliche künstlerische Leitung ganz meine war — so hätte ich vielleicht länger Lust und Laune behalten. Aber die Hauptsache bleibt, dass der Dichter den Director von seinem Stuhl herunterzog.

Man sah den freisinnigen Mann ungern scheiden.

Am 29. Juni 1887 wurde Adolph Sonnenthal zum provisorischen Leiter des Burgtheaters bestellt. Das Provisorium dauerte bis zum 1. November 1888 und zwei wichtige Ereignisse fallen in diese Zeit. Die Bestallung des Baron Alfred v. Berger zum artistischen Secretär und die Eröffnung des

neuen Burgtheaters. Wiederholt wurde an massgebender Stelle der Wunsch laut, Sonnenthal's Provisorium in ein Definitivum zu verwandeln, und es wurde dem Künstler nahegelegt, das Amt eines

Burgtheaterdirectors anzunehmen. Aber in kluger Erkenntniss der Sachlage lehnte Sonnenthal es ab. Er stand vor der Frage: Director oder Schauspieler; denn er wusste sehr gut, dass beides zu sein, an einer ersten Bühne unmöglich ist. Und er entschied sich für den Schauspieler. Die Bestallung Baron Berger's erfolgte im November 1887. Der Posten ist nach dem Abgange Berger's, auf den wir noch zu sprechen kommen werden, nicht mehr besetzt worden, zum grossen Nachtheile des Instituts. Ein Theater

wie das Burgtheater bedarf zweier wichtiger Factoren, und es ist merkwürdig, dass beide Factoren heute in seinem Organismus fehlen. Der eine ist der Secretär, der andere der Regisseur. Es ist unmöglich, dass ein vielbeschäftigter Director den ganzen Einlauf liest und erledigt. Die Zahl der jährlich im Burgtheater eingereichten Stücke geht in die Hunderte. Diesen Einlauf zu bewältigen, muss das Amt eines literarisch und dramaturgisch begabten und geschulten



Zerline Würzburg-Gabillon 1853—1892.



Wilhelm Arndt 1839—1890.



Anna Bock 1852—1894.

Mannes sein, sonst muss der Director seine Hilfe da und dort suchen, bei Freunden und Bekannten, und es ereignet sich dann der nicht seltene Fall, dass Aussenstehende sich in das Getriebe des Burgtheaters mischen, dass Protection und Kabale ihr Spiel treiben. So geringfügig die Sache scheinbar ist, eine so wichtige Rolle kommt ihr zu. Das Burgtheater darf sich nicht auf Gefälligkeitsdienste von Freunden und Bekannten des Directors verlassen; auch der Einlauf muss gewissenhaft geprüft und gelesen werden. So lange Berger sein Amt versah, fehlte es nicht an Gewissenhaftigkeit in dieser Beziehung. Ich sprach eben von der Nothwendigkeit eines Regisseurs. Das Burgtheater hat heute das Regiecollegium; abwechselnd führen die Mitglieder desselben die Regie. Es ist aber *de facto* derselbe Uebelstand dabei, wenn ein Mann gleichzeitig Director und Schauspieler ist oder gleichzeitig Schauspieler und Regisseur. Der Director muss immer über den Parteien stehen und in der kleinen Welt des zu gebenden Stückes ist der Regisseur Director, das heisst, Leiter des Ganzen. Ich kann nicht genug oft und nicht genug nachdrücklich diese Forderung wiederholen: das Burgtheater braucht einen Secretär, das Burgtheater braucht einen über dem Regiecollegium stehenden Regisseur.



Karl Josef Wagner 1888—1891.

Am 12. October 1888 fand die letzte Vorstellung im alten Hause statt. Zwei Tage später, am 14. October, wurde das neue Burgtheater am Franzensring eröffnet. Es ist hier nicht der Ort, uns kritisch über das neue Haus zu äussern und doch hat die Uebersiedlung auch in der literarischen und dramaturgischen Geschichte des Burgtheaters eine wichtige Rolle gespielt. Das alte Burgtheater war lang, schmal und unbequem; aber die Tradition des Burgtheaters war in ihm gross gezogen worden, war mit ihm verwachsen. Das neue Haus verlangte eine neue Spielweise, eine neue Sprechweise und beides ist bis heute noch nicht in Einklang gebracht worden. So viel man schon über das neue Haus geschrieben hat, so viel Klagen laut geworden sind über schlechte Akustik, über mangelnde Intimität: ich glaube, der Hauptfehler liegt ganz wo anders. Der Hauptfehler liegt darin, dass sich die Schaar der Burgtheaterkünstler trotz der zehn Jahre, die sie nun im neuen Hause spielt, noch immer nicht von dem alten Burgtheaterspiel befreit hat. Ein neues Geschlecht muss heraufkommen, muss mit dem neuen Hause verwachsen; denn es ist ein altes Gesetz, dass Spiel- und Sprechweise des Schauspielers immer in Einklang mit dem Hause sein müssen.

VII. Von Wilbrandt bis auf die Gegenwart.

Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, desto schwerer wird das Amt des Historiographen; mehr noch wie für die politische Geschichte ist für die Geschichte der Kunst und der Literatur die nöthige Distanz erforderlich — allzu nahe geht uns der Kampf des Tages, der Widerstreit der Gedanken. Der Leser wird es uns also zugute halten, wenn wir nur in gedrängten Zügen die Geschichte des Burgtheaters bis auf den heutigen Tag entrollen, es der Zukunft überlassend, das endgiltige Urtheil zu fällen.

Nach dem Provisorium Sonnenthal's wurde August Förster am 25. October 1888 zum Director des Burgtheaters ernannt. Unter den Candidaten, die am meisten in Betracht kamen, trug die schärfste Physiognomie Baron Berger. Sicherlich war er auch damals Derjenige, der am meisten dazu berufen gewesen wäre, in der Bahn Wilbrandt's fortzuschreiten. Ich glaube sogar annehmen zu dürfen, dass er mit jener Gabe ausgestattet war, die Wilbrandt abging: mit der nöthigen Energie. Von allen Directoren, die das Burgtheater seit Laube's Abgang besessen hat, war Wilbrandt zweifellos Derjenige, der am besten verstand und wusste, was dem Theater frommen mochte. Sein weiches Naturell aber liess ihn seine besten Pläne nicht zur Ausführung bringen. Seine Absicht, Ibsen und Anzengruber in das Repertoire einzufügen, scheiterte, und erst seinem Nachfolger gelang es, sie zu verwirklichen.

Berger's Candidatur ist seitdem stets aufgestellt worden, so oft der Sitz des Burgtheater-Directors frei wurde. Ich glaube aber immer noch, dass Berger zu jenen Männern zählt, die einmal in die Lage kommen werden, in die Geschicke des Burgtheaters einzugreifen.



Louise Dumont 1887—1888.

Auch eine andere Candidatur, die wenig in die Oeffentlichkeit drang, aber in massgebenden Kreisen sehr ernsthaft discutirt wurde, wollen wir hier erwähnen: es ist die des Professors Heinrich Bulthaupt in Bremen. Bulthaupt ist ein ausgezeichnete Theoretiker der Bühne, dem aber auch die Praxis nicht fehlt, ein trefflicher Regisseur, ein Mann von Bildung und Geschmack, dessen »Dramaturgie des Schauspiels« als ein Standard-Werk der deutschen Literatur betrachtet werden darf. Nur ein Bedenken wurde damals und auch jüngst nach dem Abgange Burckhard's gegen Bulthaupt geltend gemacht, nämlich der Umstand, dass er als Norddeutscher Wien und Wiener Wesen nicht genügend kenne.

Die Wahl Förster's war in mancher Beziehung eine glückliche. Förster, der durch Laube's Schule gegangen, wollte das Burgtheater wieder an Laube anknüpfen. Er ging ganz in seinen Fussstapfen, und seine Vorliebe galt dem französischen Schauspieler und dem leichten deutschen Schwank. Er kam freilich nicht dazu, das Repertoire seinen Neigungen gemäss zu gestalten. Seine Stärke lag in der Regie, und weit eher hätte er zu jenem Oberregisseur getaugt, den das

Burgtheater so dringend benöthigt, als zum leitenden Geiste. Sein plötzlicher Tod (22. December 1889) griff vielen Hoffnungen und Erwartungen, vielleicht auch vielen Enttäuschungen vor.

Am 27. December wurde Sonnenthal und Baron Berger die provisorische Leitung des Burgtheaters übertragen. Bereits am 29. December gab Baron Berger seine Demission, die am 3. Jänner 1890 vom General-Intendanten angenommen wurde. Die Gründe, warum Baron Berger das Burgtheater verliess, hat er in einem an mich gerichteten Brief klar auseinandergesetzt. Baron Berger schreibt:

Hochgeehrter Herr Doctor!

Hiemit erfülle ich Ihren Wunsch, von mir einige Mittheilungen über die Zeit zu erhalten, in welcher ich Secretär des Burgtheaters war.

Im Herbst, nach Wilbrand's Abgang, trat ich ein, wenige Wochen nach Förster's Tod schied ich aus. Es sollte mir Gelegenheit gegeben werden, mich in den Theaterbetrieb einzuarbeiten und mir überhaupt die Qualitäten zu erwerben, die ein Burgtheater-Director haben muss. Ohne Anmassung darf ich sagen, dass ich in diesen zweiundeinhalb Jahren mit Aufgebot all' meiner Kräfte zu lernen bemüht war und seither eine ziemliche Menge nutz- und zweckloser Kenntnisse von Theaterdingen mit mir herumtrage. Vielleicht wäre ich nach Sonnenthal's Rücktritt von der Leitung des Theaters, also Ein Jahr nach meinem Eintritt, Director geworden, wenn ich gewollt und herzhafte zugegriffen hätte. Aber ich hielt mich damals noch nicht für reif genug, um die Verantwortung für das Gedeihen des Burgtheaters, dieses kostbarsten künstlerischen Besitzthumes Wiens, auf mich zu nehmen. Ich erklärte, als artistischer Secretär unter Förster weiterarbeiten und lernen zu wollen. Das in jedem Sinne wichtigste und bedeutungs-

vollste Ereigniss meiner Burgtheaterzeit war die Uebersiedlung ins neue Haus. Nicht allein durch die Eigenschaften dieses neuen Hauses, welche seither mehr als billig als Sündenbock herhalten mussten, um die wirklich Schuldtragenden zu entlasten, sondern insbesondere durch die unerhörte Ueberstürzung, mit welcher dieser Umzug — nicht durch Schuld der Direction — bewerkstelligt werden musste, ist der künstlerische Organismus des Theaters dauernd erschüttert worden und ist ihm der Keim zu den schweren Uebeln eingepfropft worden, welche bald nachher ausbrachen. Man vergegenwärtige sich die Lage einer Bühne mit einem stehenden Repertoire von ungefähr 120 Stücken, von welchen plötzlich kein einziges ohne Probe — und viele davon beanspruchten im neuen Hause 5—10 und noch mehr Proben — gegeben werden kann. Dazu gar keine Zeit, um vor der Eröffnung des neuen Hauses einen Vorrath von neuen Stücken vorzubereiten. Durch Monate lebte damals das Burgtheater von der Hand in den Mund, die alten Stücke mussten fort und fort wiederholt werden, so dass ihre Zugkraft erschöpft wurde. Das war nicht Bewirthschaftung des Repertoires, sondern Raubbau, Angreifen des Capitals, Vergeudung der Zukunft, um der Noth des Augenblickes abzuhelfen.*) Was Förster zu solchem Gebahren zwang, war die Ueberstürzung der Uebersiedlung. Diese Dinge sind ausführlich dargelegt in einer von mir damals verfassten Denkschrift. Die darin

*) An diesen Uebelständen krankt noch heute — 10 Jahre später — das Repertoire!

prophezeiten Folgen solchen Verfahrens, das Sinken des Interesses am älteren Repertoire und daher auch der Einnahmen, sind bald nachher eingetreten, verschärft durch andere schädigende Ursachen, namentlich dadurch, dass mitten in der Uebersiedlungsarbeit, also in einem Moment, da treffsicheres Handeln noththat, ein Director ans Ruder kam, der sich erst mit den Anfangsgründen der Theaterführung vertraut zu machen hatte. Das gelingt auch einem Manne von der Begabung Burckhard's nicht von heute auf morgen.

Die Uebersiedlung hat mir, wie allen Andern, die mitthun mussten, viel Arbeit und Verdruss bereitet. Dennoch knüpft sich daran für mich eine schöne Erinnerung. Ich verfasste den Epilog, mit welchem das alte Haus geschlossen wurde. Dieser Epilog hat Publikum und Schauspieler lebhaft ergriffen. Es ist mir noch heute erfreulich, zu denken, dass das letzte Wort in jenem geheiligten Raum mir vergönnt war.

Sie wollen auch wissen, hochgeehrter Herr Doctor, warum ich nach Förster's Tod meinen Abschied nahm. Davon spreche ich ungerne, indessen ich will mich zwingen.

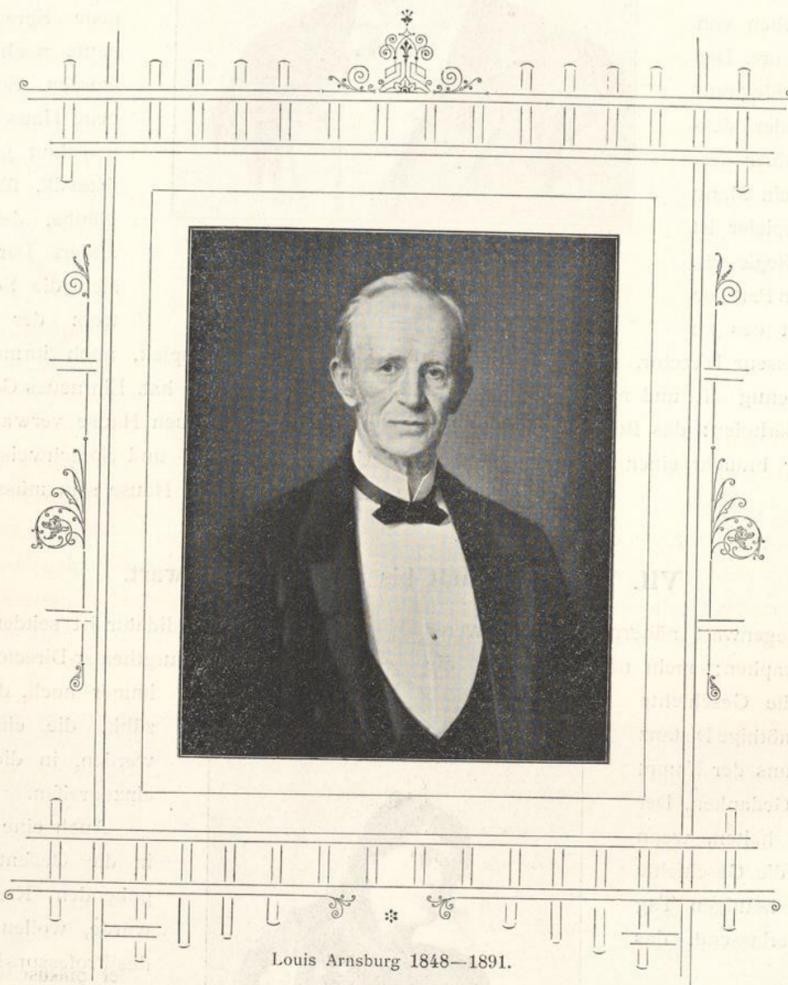
Vielleicht haben Sie gehört, ich habe meine Entlassung verlangt aus Verdruss, weil ich nicht sogleich zum Director ernannt wurde, oder um meine Ernennung zu forciren. Nun, so war es nicht. Im Sommer 1889 hatte ich geheiratet. Damals stellte ich mein Amt der Oberbehörde zur Verfügung in einem an Se. Excellenz Baron Bezeeny gerichteten Brief. Baron Bezeeny nahm mein Anerbieten nicht an. Ich blieb, obwohl mir klar war, dass es von nun an höchst unsicher sei, ob ich im Falle einer Erledigung des Directionsstuhles Director würde. Im December 1889 trat dieser Fall ein. Sonnenthal und ich wurden provisorisch mit der Führung des Theaters betraut. Nun halte ich an und für sich eine zweiköpfige Leitung eines Theaters für unmöglich, insbesondere, wenn die Competenzen der beiden Leiter nicht abgegrenzt sind. Wer hatte das Recht, Stücke anzunehmen, Rollen zu besetzen? Ich oder Sonnenthal? Keiner von uns wusste das. Damals aber hatte ich überdies die sehr deutliche Empfindung, dass ich unter den obwaltenden Umständen die Autorität, die der Director haben muss, nur dann bewahren könne, wenn meine Ober-

behörde mir ihr Vertrauen in einer Weise, die auch nach aussen jeden Zweifel ausschliesst, zu erkennen gebe. Das Theater sah darin, dass Sonnenthal mir oder eigentlich ich ihm beigegeben war, eine Art Curatel über mich, ich merkte das an tausend Kleinigkeiten, an jedem Blick, an jedem Gruss. Ich hatte das Gefühl, in einer schiefen Stellung zu sein; deshalb ging ich. — Vielleicht hatte ich Unrecht. Heute scheint es mir, dass ich die Sachlage damals einseitig und übertrieben aufgefasst und zu rasch gehandelt habe.

Recht gebe ich mir aber heute noch in anderen Erwägungen und Gefühlen, die mich zum Rücktritt bewogen. Ich war es gründlich müde, mir in allen Tonarten sagen zu lassen, dass meine Frau das Hinderniss meiner Ernennung sei, und ich machte dem ein Ende. Ferner schien es mir, dass ich, der ich Secretär geworden war, um später Director zu werden, nünmehr eine Verlegenheit für die Oberbehörde sei. Wer auf sich hält, verträgt das nicht. Durch mein Gehen gab ich der Oberbehörde freie Hand.

Doch nun genug von diesem Gegenstande, den ich nur berührt habe, weil Sie es wünschen, und weil mir daran lag, allen falschen oder gehässigen Auslegungen meines Schrittes die einfache Wahrheit entgegenzustellen. Ich bitte Sie, die Ausführlichkeit meiner Mittheilungen nicht etwa so zu deuten, als lege ich mir und meinem Austritt eine besondere Bedeutung für das Burgtheater bei. Mit den besten Grüßen Ihr

Hietzing, 4. November 1898. Alfred Freiherr v. Berger.



Louis Arnsburg 1848—1891.

Indessen ging man eifrig auf die Suche nach einem Director und das Ergebniss war so merkwürdig, dass es Jahre bedurfte, bis sich Wien an diese Merkwürdigkeit gewöhnt hatte. Ihr Name war Max Burckhard.

Der Ministerial-Vicesecretär, der Docent für österreichisches Privatrecht, Dr. Max Burckhard, wurde am 5. Februar 1890 zum artistischen Secretär und am 12. Mai zum Director des Burgtheaters ernannt.

Wie ein Pilz aus der Erde, so war dieser neue Director des Burgtheaters aus dem Boden geschossen. Alle begrüßten ihn mit Ueberraschung. Dieser Ueberraschung folgte das Misstrauen auf dem Fusse. Man wusste viel von seinen trefflichen Eigenschaften als Jurist, man wusste weniger von seinen künstlerischen Ideen, am allerwenigsten von seiner Fähigkeit, ein Theater zu leiten. Widerwärtigkeiten aller Art brachte dem jungen Director sein neues Amt in Fülle. Es gab ein Gekläff und ein Geheul, ein lautes und ein stummes Spiel des Hasses und der Verfolgung. Wohin er blickte, sah er Feinde, Gegner und Hetzer. Im Hause und ausser dem Hause, im Publikum und in der Kritik, in der Welt der Literatur und in der Welt der Künstler grollte und gährte es. Und doch ging er seiner Wege; ja man muss heute die Kunst bewundern, mit der er durch alle Fährnisse hindurch seine Strasse schritt. Vielleicht ist seine beste Kraft in dieser Kunst aufgegangen.

Wer ihm auf diesem Wege folgte, seine hastige, fahrig, ruheloße Art, der eine gewisse Grazie nicht abging, beobachtete, der konnte sich der Sympathie für diesen Mann nicht entschlagen, einer Sympathie, die dem Menschen mehr noch als dem Director galt. Burckhard ist ein merkwürdiges Gemisch von modernstem Wesen und ältestem Wienerthum. Er hat die liebenswürdig grobe, freudige und doch indolente Art des echten Wieners, aber unter seinem »Stösser« wirbeln allerlei radicale Gedanken. Er hat eine scharfe Gabe, Menschen und Dinge zu beobachten und einen Mutterwitz von guter Prägung. Er hat eine kecke und resolute Manier des Darauflosfahrens und Festhaltens, bei der man nie recht weiss ob es Energie oder Eigensinn ist. Seine Eigenschaften prasseln wie ein Feuerwerk durcheinander; er scheint sich nur wohl zu fühlen, wenn die Funken recht um ihn herumstieben.

Ein Wunderbares geschah; Er versöhnte seine Gegner, er schloss mit den Aergsten günstigen Frieden, ja er machte sich manche zu Freunden. Seine Freunde aber bewahrte er sich, und sie gaben ihm überall ein fröhliches und treues Geleite. Das Alles spricht für sein Verständniss der menschlichen Natur. Und in dem Augenblick, als es beinahe den Anschein hatte, als sei sein Werk ihm geglückt, als sei seine Position gefestigt, war der Weg jählings zu Ende. Seltsam muss es berühren, wenn man die Worte,

die man seinem Scheiden widmete, mit den Worten vergleicht, die man ihm zurief als er plötzlich zum Amte eines Burgtheater-Directors berufen wurde. Vielleicht waren Irrthum und Vorurtheil in beiden Fällen im Spiel. Mancher Tadel und manches Lob trafen ihn unverdient. Man hat den Menschen und den Director oft wechselt. Keinem zu Nutzen.

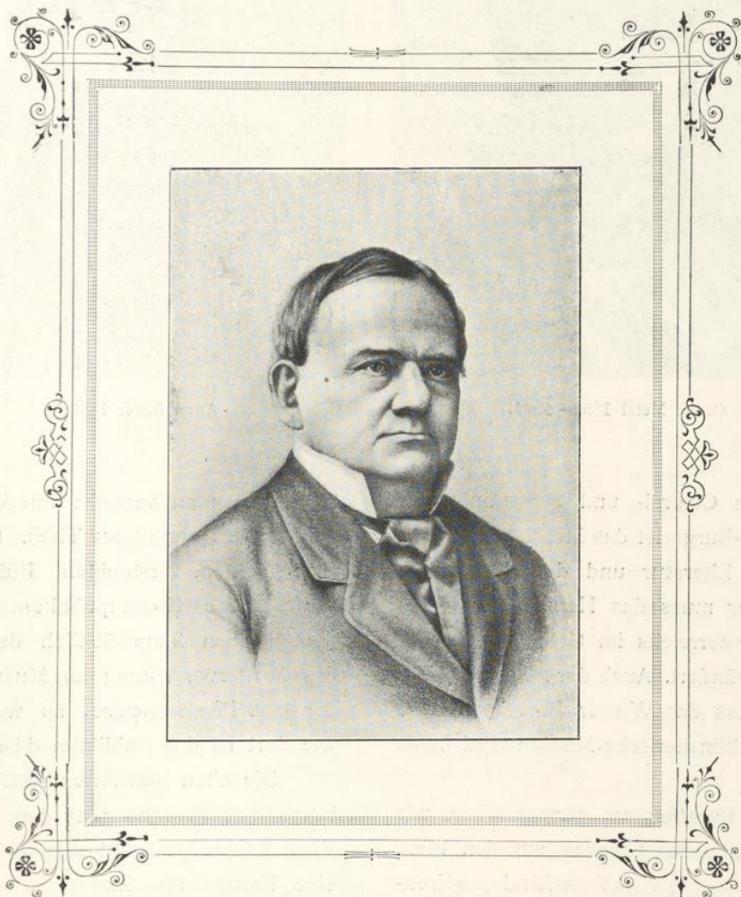
Auf seinem Posten war Max Burckhard ein genialer Dilettant. Er hat immer den besten Willen mit einem ungewöhnlichen Cynismus verknüpft. Er hat immer das redlichste Streben gehabt, dem Hause am Franzensring das Beste zu geben, und dabei war es doch seinem Gefühle etwas Fremdes. Soviel Verstand er mitbrachte, vom Herzen war in seiner ganzen Directionsführung wenig zu spüren; und ein Director, wie ein Schauspieler, wie ein Dichter muss mit seinem ganzen Herzen bei der Sache sein. So war es ja auch mit Laube, den Burckhard in seiner Antrittsrede

sich zum Muster zu nehmen gelobte. Niemand war ungeeigneter dieses Gelöbniss zu halten als Max Burckhard. Laube kannte das grosse Geheimniss der Theaterführung. Nicht vom Bureau, von der Bühne aus muss ein Theater geleitet werden; als Feldherr muss der Director mitten unter seinen Schauspielern stehen, er muss die oberste Instanz und die oberste Autorität in allen Dingen der Bühne sein, er muss als erster und bester Regisseur überall selbst die Hand anlegen können, er muss es verstehen, mit den Dichtern zu arbeiten, sie auf die Mängel ihrer Werke aufmerksam zu machen, ihnen zu rathen, sie zu stützen, sie zu fördern. Ein Helfer muss er ihnen sein!

Ein Stück, das anderwärts einen grossen Erfolg errungen hat, aufzuführen, einen Schauspieler, der irgendwo schon hohen Rang und

Namen hat, zu engagiren, ist gewiss löblich.

Aber von einem Director eines ersten Kunstinstitutes verlangt man mehr. Er muss Stücke und Schauspieler entdecken, er muss dort sehen, wo andere nicht sehen, er muss nicht blos folgen, sondern er muss auch voranschreiten können. Nur im Voranschreiten liegt die Grösse eines Theaterdirectors; nur im Finden, im Entdecken liegt sein Genie. Ein Wegweiser, ein Ruthengänger der Kunst war Heinrich Laube — Burckhard war es nicht. Das Verdienst, das ihm heute hoch angerechnet wird, bestand darin, dass er Mitterwurzer und Kainz dem Burgtheater verpflichtet hat. Beide Engagements gereichen dem Theater zu Ehre und Gewinn. Der kluge, diplomatische Burckhard hat sie bewerkstelligt; aber es war nicht erst nothwendig, Kainz und Mitterwurzer erst zu entdecken, ebensowenig wie die Sandrock. Wohl aber wäre es nothwendig gewesen, den Schein zu vermeiden, als sollten diese Engagements einem Starsystem dienen, das am Burgtheater unzukömmlich ist.



Karl Wilhelm Meixner 1850—1888.

145 Stücke »standen« während seiner Directionszeit auf dem Spielplan. Davon hat er 62 aus dem alten Haus herübergenommen, 83 gingen unter ihm zum erstenmal in Scene. Das erste, was Einem in die Augen fällt, wenn man diese 83 Novitäten Revue passiren lässt, ist die merkwürdige Wahrnehmung, einen wie kleinen Raum die Franzosen einnehmen. Die Franzosenzeit des Burgtheaters ist vorbei. Bisson-Carré's Salonposse »Der Herr Ministerialdirector«, Halévy's »Kleine Mama«, Edmond Rostand's »Die Romantischen« sind die bemerkenswerthesten Stücke, die aus Paris bezogen wurden. Keines entspricht eigentlich jenem Genre, das Laube zu pflegen liebte. Nicht nur der persönliche Geschmack des Directors mag in diesem Punkte ausschlaggebend gewesen sein. Auch die lebhaft Concurrrenz des Deutschen Volkstheaters hat vielleicht da mitgespielt. Und ich möchte dieser Concurrrenz Recht geben. In deutscher Kunst muss das Burgtheater wurzeln. Ein Theater wie die »Burg« ist berufen, ein Central- und Stützpunkt der heimischen Literatur zu sein. Die »Burg« ist das literarische Wahrzeichen Wiens. Alle Fäden der Literatur und der Gesellschaft müssen hier zusammenlaufen, hier muss das Herz seiner Kunst schlagen. Die politische Lage Oesterreichs im Gebiete deutscher Kunst hat sich seit Laube stark verändert. Auch der Jung-Deutsche Laube würde heute einsehen, dass das Wiener Burgtheater ein deutsches Haus sein muss. Seine künstlerische Mission wird heute beinahe zu einer politischen.

Nie war das Repertoire des Burgtheaters germanischer, wie unter Burckhard. Ibsen trat mit sechs Stücken auf den Plan. (»Volksfeind«, »Kronprätendenten« (einer Mustervorstellung allerersten Ranges), »Fest auf Solhaug«, »Stützen der Gesellschaft«, »Klein Eyolf«, »Wildente«.) Hauptmann eroberte sich nach harten Kämpfen seinen Platz (»Einsame Menschen«, »College Crampton«, »Hannele«, »Versunkene Glocke«). Anzengruber wurde endlich die ihm gebührende Ehrung. Wilbrandt's »Meister von Palmyra«, eine tief sinnige Dichtung, ward ein Cassen-



Ottilie Metzl 1890—1891.

stück. Sudermann (»Schmetterlingsschlacht«, »Glück im Winkel«, »Morituri«) brachte nachhaltige Erfolge. Von Oesterreichern brachte Burckhard zwei junge Wiener auf die Bretter: Schnitzler mit der »Liebele«, Ebermann mit der »Athenerin«. Schnitzler war endlich wieder ein Dichter, der vom Burgtheater aus seinen Aufschwung nahm.

Ein bleibendes Verdienst Burckhard's — in meinen Augen sein grösstes Verdienst — war, dass er nicht nur die Thore des Burgtheaters dem modernen Geiste, sondern auch dem Volke öffnete. Er hat die billigen Nachmittags-Vorstellungen geschaffen. Mit Stolz können wir heute sagen, dass das Burgtheater an Sonntag-Nachmittagen die erste Volksbühne Deutschlands ist.

Wenn wir die Vorzüge des Burckhard'schen Repertoires rückhaltslos anerkennen, dürfen wir auch seine Fehler nicht verschweigen. Der Contact des Theaters mit der Gesellschaft wurde loser. Dem »täglichen

Gerichte«, man verzeihe mir diesen Ausdruck, wurde nicht die genügende Sorgfalt zu Theil. Die alten Bestände des Spielplanes vermorschten, verstaubten. Bühnen wie das Burgtheater, die ein erbgessesenes Stammpublicum haben, bewahren den Contact mit diesem eben hauptsächlich durch die Pflege eines Repertoires, das Mustervorstellung an Mustervorstellung reiht. So ist es bei der Comédie française, so war es im alten Burgtheater. Hier wie dort ist das Publicum die Gesellschaft.

Die alten bewährten Kräfte wurden nicht immer genügend beschäftigt, manche ganz dem Interesse des Publicums entrückt. Auch falsche Beschäftigung war nicht selten, denn Burckhard hatte eine Freude am Experiment. Zwei starke Säulen gewann er an Friedrich Mitterwurzer und Adele Sandrock. Vielleicht stützte Burckhard, wie wir dies schon oben angedeutet, sein Repertoire sogar allzu stark auf diese Säulen. Von Mitterwurzer sagte einmal der feinsinnige, alles Neue in Werth und Bedeutung rasch erfassende Ludwig Hevesi »Mitterwurzer's Franz Moor und König Philipp waren Burgtheater des zwanzigsten Jahrhunderts.« Fr. Sandrock



Marie Littitz (Gräfin Bubna).



Helene Anzion.



Dr. Max Burckhard 1890—1898.

wesen wäre unter fester, starker Führung und Zügelung, ein Mann, an dem gerade ein Director hätte zeigen müssen, wie auch die ungeberdigste Kraft sich dem Ensemble als nützliches Glied einfügen muss, war Ferdinand Bonn. Es ist schade um ihn! Was hätte Laube aus ihm gemacht. Für den trefflichen, allzu früh vom Tode hingerafft Hübner fand sich kein Ersatz, ebensowenig für Frau Gabillon.

Burckhard, der für die Schauspielleistung des Einzelnen ein modernes Verständniss besass, mangelte es aber an Sinn fürs Ganze. Das Ensemble wurde unter ihm gelockert.

Auch um das Bühnenbild kümmerte sich Burckhard wenig. Die Decorationskunst des Burgtheaters steht noch immer im Zeichen der Makart'schen »Farbenpracht«, die unter Dingelstedt ihren Einzug auf die Bühne gehalten hat. Die Anordnung der Scene, das Spiel der Comparsen, das Milieu, in dem die Handlung vor sich geht, haben sich von der Nüchternheit der Vierziger- und Fünfziger-Jahre nicht völlig befreit. Da thäte Modernisirung dringend noth.

Wir sehen also aus dem Vorangehenden, dass die Constellation am Burgtheaterhimmel unter Burckhard eine sehr günstige



Louise Schönfeld 1880.

schickte sich an, das Erbe der Frau Wolter anzutreten. Neue Talente fand Burckhard wenig. Und es muss wohl gesagt werden, dass für den Nachwuchs nicht in genügendem Masse gesorgt wurde. Das einzige junge, vielversprechende Talent, das unter Burckhard auf die Bühne trat, war Frä. Medelsky. Ein Mann, der vieles Vortreffliche zu bringen im Stande ge-



Anna Kratz 1861.

war. Das Glück war dem Director hold, er bekam Trumpf auf Trumpf in die Hand. Wenn trotzdem Vieles missrieth, wenn trotzdem mancher Missstand einriss, wenn Klagen über die Direction laut wurden, die begründet waren, so war daran eben die künstlerische und psychologische Artung des Directors schuld. — Wiederholt wurden während der Directionszeit Burckhard's Krisengerüchte laut; aber sie ver-

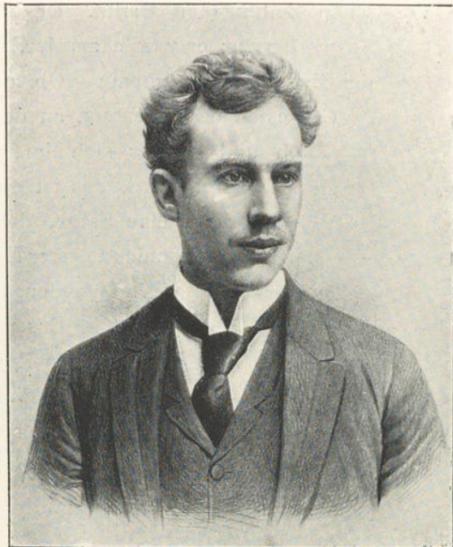
stumtten immer wieder. In der Haltung der Presse ihm gegenüber ging auch eine merkwürdige Wandlung vor. Ihre Führer, einst seine Gegner, wurden nachgerade seine wohlwollenden Beschützer. Es muss bei dieser Gelegenheit constatirt werden, dass die Wiener Kritik sich nicht gegen die neuen Strömungen der Literatur verschloss, sondern in Wien kräftig eintrat

für das Wesen moderner Kunst. Wenn man das Verhältniss zwischen Kritik und Publikum betrachtet, so sieht man, dass

thatsächlich in Wien die Kritik Positives geleistet hat. Sie hat dem Publikum das Verständniss der Schöpfungen des modernen Geistes vermittelt, und gewiss ist es richtig, dass das Theater bei uns mehr als anderswo in Fühlung mit der Kritik steht. Leider hat das Wiener Kunstleben einen schweren Schädling, und das ist die ungebührliche Betonung des Persönlichen. Am schärfsten tritt dies zu Tage in der grossen Vorliebe, die der Wiener für den Schauspieler hat, in der Neugier, die er bekundet, wenn das Privatleben des Schauspielers in die Oeffentlichkeit dringt. Wenn in Wien vom Theater gesprochen wird, concentrirt sich das Interesse weit mehr auf die Darsteller als auf das Dargestellte. Gerade in Bezug auf das Burgtheater ist diese Eigenart gesellschaftlicher Theilnahme an der Kunst nicht ohne üble Folgen geblieben, und der Schauspieler ist zu sehr in den Vordergrund gerückt und gerückt worden.

Die Personalfrage hat manche künstlerische Frage erstickt. — Plötzlich wurde die Burgtheaterkrise, die man schon aus der Welt geschafft wähnte, acut.

Wieder wurden eifrig alle Männer genannt, die immer genannt werden, wenn der Posten des Burgtheater-Directors frei wird. Die meisten Chancen hatten Heinrich Bulhaupt, wohl der würdigste unter den Candidaten, Emil Claar, der kluge und theaterpraktische Leiter des Stadttheaters in Frankfurt, Oberregisseur Jocza Savits in München und Dr. Paul Schlenther, der Theaterkritiker der



Ferdinand Bonn 1891—1895.



Leo Friedrich 1871—1881.

»Voss'schen Zeitung« in Berlin. Dr. Paul Schlenther ging als Sieger hervor; er wurde am 1. Februar 1898 zum Director des Burgtheaters ernannt. Ob er der Mann ist, um die Gebrechen des Theaters, an denen es krankt, zu heilen, ob und wie er sich im praktischen Getriebe bewähren wird, das ist eine Frage der Zeit; allerdings eine Frage, die tief einschneidet in das Geschick unserer Hofbühne. Denn Eines muss gesagt werden: bis auf den heutigen Tag hat im Ensemble die Tradition Laube's in der Repertoirebildung die Tradition Wilbrandt's gewährt. Nun aber steigen die grossen Schauspieler, die Laube gebracht, bereits vom

Zenith ihrer Kunst herab, und Raum ist da für ein neues Geschlecht. Das Kunstleben der Gegenwart wird von mannigfachen Strömungen durchfluthet, die dem Spielplane des Burgtheaters ihr Gepräge aufdrücken müssen. Dem Burgtheater die Stellung im deutschen Geistesleben anzuweisen, ein neues Ensemble zu formen, das ist die grosse Aufgabe, die des Directors harret, und sie wird gelöst werden müssen, wenn das Burgtheater auf der Höhe bleiben soll, die es einzunehmen berufen ist. Wir können unsere Geschichte nur mit dem Wunsche schliessen, dass das Burgtheater der Zukunft dem der Vergangenheit würdig an die Seite treten möge.



Der Einlass ins „alte Burgtheater“.