

handeln mag
ebensogut wie
angelegtes Na

Das deuts
fand seinem
grundlegende

mitberücksich

bereichert, be

bis zum Brand des (zugleich letzten deutschsprachigen) Theaters in der Wollgasse (1899).

Um der vorliegenden Arbeit den historischen Hintergrund zu geben und im Gedenken an die bedeutende ungarische Theaterwissenschaftlerin wird auf das deutsche Resümee zurückgegriffen, das Frau Pukánszky-Kádár ihrem 1923 erschienene Werk: *A pesti és budai német színház története. 1812–1847* zur Seite rückte. Es deckt sich zeitlich mit unserer Dokumentation und wird ungekürzt, mit einigen kleineren sprachlichen Retuschen übernommen.

Pukánszky-Kádár, Jolán:

Geschichte des deutschen Theaters in Pest und Ofen.

In: Belitska-Scholtz, Hedvig - Olga Somorjai:

Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850 Bd. 1-2.

(Budapest: Argumentum, o. J. [2004], Bd. 1, S. 11-35)

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN THEATERS IN PEST UND OFEN

1. Geschichte des deutschen Theaters in Ofen und Pest bis 1812

Die ersten deutschen Schauspielergesellschaften suchten Ofen und Pest bald nach dem Zusammenbruch der Türkenherrschaft am Anfang des 18. Jahrhunderts auf. Um 1770 spielte in Ofen im Gasthof zum Roten Igel eine Wandertuppe, zu derselben Zeit findet man in Pest in einer Bretterbude die Memmingerische Gesellschaft, zu welcher damals auch der später so berühmte Laroche-Kasperl gehörte. Bald geben die Kindergesellschaft von Berner, dann die Truppen des berühmten Kurz-Bernardon, Wendinger und Schmidt Vorstellungen in den Ofner Gasthöfen zum Weißen Kreuz und zum Roten Igel. Felix Berner ersucht 1773 den Pester Magistrat, den aus der Türkenzeit an dem Pester Donauufer zurückgebliebenen runden Festungsturm, die sogenannte Rondelle, zu Theaterzwecken umgestalten zu lassen. Dies geschieht auch, und im Jahre 1774 wird das Rondellentheater eröffnet. Hiermit bekommt die deutsche Schauspielkunst in Pest eine dauernde Heimstätte. Das Theater hatte 18 Logen und 49 gesperrte Sitze und faßte im Ganzen 500 Personen. Bald wuchs aber die Zahl des Publikums dermaßen, daß der Wunsch nach einem größeren Hause immer lauter wurde. Baron Schison verfertigte bereits 1791 den Entwurf zu einem neuen Theater. Aber lange noch blieb es bei den Entwürfen.

Die ersten regelmäßigen Stücke wurden in Pest von Karl Wahr aufgeführt. Er hielt sich 1770–1771 und 1777 hier auf. Nach einem Artikel im *Gothter Theaterjournal* 1778 war *Die Günst der Kleinen* (die Dyksche Bearbeitung des Esau von Banks) das erste regelmäßige Stück, das hier zur Aufführung gelangte; dieselbe Zeitlang berichtet auch darüber, daß *Hamlet* durch Wahrs Vorstellungen zum Lieblingsstück des Publikums wurde. Der *Gothter Theaterkalender* nennt 11 Stücke, welche unter seiner Leitung aufgeführt wurden. Aus diesen ist ersichtlich, daß in Pest der Übergang zum regelmäßigen Schauspiel nicht im Zeichen der französischen Tragödie, sondern in dem des bürgerlichen Dramas vor sich ging. Auch Lessings *Minna von Barnhelm* ging in Szene. Auf die Spielart hatte Gotscheds französischer Geschmack und die gesprachliche Manier der Neuberin keinen Einfluß mehr. Wahr ist bereits der Vertreter der moderneren Natürlichkeitsrichtung. Wahrs Nachfolger, Hüverding, der sich 1780–1781 hier aufhielt, führte die ersten Singspiele in Pest auf. Außerdem findet man in seinem Spielplan Lessings *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* und Beaumarchais *Barbier von Sevilla*.

1783 ist Frau Johanna Schmallögger die Unternehmerin der Pester Schauspielergesellschaft. Den Hauptbestandteil des Spielplans bildet nunmehr das Ballett. Es ist die Zeit, in der Noverre in Wien seine größten Triumphe feiert. Das Ballett mußte

auch den Mangel an Opern ersetzen. Das Drama ist größtenteils durch Lustspiele und Possen vertreten. Der Einfluß des Burgtheaters ist hierin überwiegend. Die Tendenzstücke der josephinischen Aufklärung, die Soldatenstücke und selbst die ersten Ritterdramen sind in diesem Spielplan zu finden. Aber auch Shakespears erscheint bereits mit *Othello*, *Romeo und Julie* (wahrscheinlich aber in Weißes Bearbeitung), *Cymbeline* (u. d. Titel *Imogen* in Mayers Bearbeitung) und *Ende gut alles gut*. Neben den Theatervorstellungen wird auch für ein volkstümlicheres Vergnügungsmittel gesorgt, Frau Schmalhöger läßt neben dem Waitzner Tor ein "Hetz-Amphitheater" erbauen.

Durch die Verordung Josefs II. wurden die Dicastereien von Preßburg nach Ofen verlegt, die Folge davon war der Aufschwung des Theaterwesens in Pest, besonders aber in Ofen. Die Beamten in Ofen vermiften schwer die von Preßburg gewohnten Vergnügungen. Im Jahre 1783, in dem die genannte Verordnung erscheint, beginnt auch das ständige Schauspiel in Ofen. Seine Heimstätte war zwar nicht allzu glänzend, eine Holzbude neben der jetzigen Kettenbrücke. Die Gesellschaftern von Mayer, des von der Erdödy'schen Operngesellschaft wohlbekannten Kumpf und die des Emanuel Schikaneder spielten hier.

Vom Jahre 1785 an ist der Pester Bürger und Kaffeehausinhaber Sebastian Tuschi der Pächter des gesamten "Spektakelwesens" in Ofen und Pest. Sein erstes Werk ist ein neues Hetz-Amphitheater. Er ist ein sehr geschickter Gesellschaftsmann, führt nur den geschäftlichen Teil seines Unternehmens, die artistische Leitung aber wird Schauspielern mit größerer Faekennnis anvertraut. Die ersten Direktoren waren Heinrich Bulla und Josef Schmalhöger. Bulla leitete das Schauspiel, Schmalhöger die Balletvorstellungen, bald wird jedoch Bulla der alleinige Leiter (1786—1789). Während seiner Direktion wird das Festungstheater in Ofen eröffnet, mit diesem beschäftigte sich Josef II. persönlich. Er verordnete den Umbau der Oliner Karmelitenkirche zu einem Theater. Der Bau wurde nach den Plänen von Wolfgang von Kempelen ausgeführt und den 17. Oktober 1787 mit Ehrenbergs Drama *Die Grafen Gutschmid* eröffnet. Das Festungstheater steht noch heute im großen und ganzen unverändert da. Da die Stadt Ofen aus eigenen Mitteln ein Theater zu erhalten nicht fähig war, verordnete Josef die Vereinigung des Theaterwesens beider Städte. Nach dem Abgang der Schmalhögerschen Familie legte Bulla das Hauptgewicht auf die Opernvorstellungen, um hierdurch das Ballett zu ersetzen. 1786 bietet er die erste Opernvorstellung *Die eingebildeten Philosophen* von Paisiello. Dittersdorfs Singspiel *Der Doktor und der Apotheker* bringt das erste volle Haus im Festungstheater. Der Abgang der Schmalhögerschen Familie bedeutet jedoch eine Katastrophe für Bullas Unternehmung, indem dieselbe ihre Garderobe und die besten Mitglieder verliert; Bulla kann diese nicht sobald ersetzen, und so sind die Mitglieder gezwungen, den *Kaufmann von Venedig* ohne Kostüme zu spielen. Wohl wird diesen Mängeln im Laufe eines Jahres abgeholfen, es war aber zu spät, Tuschl stellt 1789 einen neuen Direktor, den Heldenspieler Johann Baptist Bergpzoom, an. Bullas Spielplan zeigt ein verhältnismäßig hohes Niveau, die zeitgenössische Kritik tadelt an seinen Vorstellungen, daß er immer Stücke wählt, welche den Kräften seiner Gesellschaft nicht angemessen sind. Von den unter seiner Direktion aufgeführten Stücken sind zu

nennen, Shakespeares *Romeo und Julie*, *Hamlet*, *Othello*, *König Lear*, *Richard III.*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Gaßner der Zweite* (die Bearbeitung der *Taming of the Shrew* von Schink), *Voltaires Zahe*, Lessings *Minna von Barnheim*, *Emilia Galotti*, Schillers *Räuber*, *Fiesko*, *Kabale und Liebe*, *Goethes Götz und Clavigo*.

Unter Bergpzooms Direktion hat das Theater bereits eine feste Tradition. Von nun an wecheln sich nur die Direktoren ab, der Kern der Gesellschaft bleibt aber ständig beisammen. Auch die Spielordnung ist festgelegt, in Pest wird wöchentlich viermal, in Ofen dreimal gespielt. Bergpzoom konnte ohne Opernvorstellungen keinen großen Erfolg erzielen. Deshalb wird von Tuschi die unter der Leitung des Direktors Kumpf stehende berühmte Operngesellschaft des Grafen Erdödy beiraten.

Als ehemaliger Burgschauspieler brachte Bergpzoom die Traditionen des Hofburgtheaters zur Geltung; die Konversationslustspiele bilden auch hier den Repertoirestamm, dieselbe Zurückhaltung den Produkten des Sturmes und Dranges und den Ritterdramen gegenüber ist wahrzunehmen. In der Aufführung von Lessings *Nathan* jedoch (26. und 28. August 1789) ging das Opfer und Pester Theater dem Burgtheater um 20 Jahre voran. Die Oliner und Pester Bühne war das dritte Theater, an dem dieses Stück überhaupt zur Aufführung gelangte. Kumpfs Gesellschaft brachte von Preßburg einen Spielplan ersten Ranges mit sich. Die komische Oper überwiegt darin; neben den Stücken von Paisiello, Salieri, Dittersdorf gelangen auch zwei Opern Haydns zur Aufführung.

Reichsgraf Emanuel Unwerth setzte die Bergpzoom'sche Tradition fort und orientierte sich am Spielplan des Burgtheaters und des Hofoperntheaters. Während seiner Leitung beginnt die Herrschaft Händls und Kotzebues, und das bürgerliche Schauspiel bildet den Hauptbestandteil seines Spielplans. Aber auch Shakespeares, Schillers und Goethes Stücke sind reich vertreten. In der Oper begegnet man neben der italienischen komischen Oper auch deutschen Komponisten, unter ihnen Haydn und Glück. Die Gesellschaft zählt Schauspieler und Sänger ersten Ranges unter seinen Mitgliedern, wie den Regisseur des Schauspiels Nuth und den späteren Hofopernsänger Weinmüller.

Unwerths Nachfolger Eugen Busch (1793—1800) tritt neue Wege an. Das bürgerliche Drama und alle Traditionen des Burgtheaters werden verdrängt, sein Hauptaugenmerk ist darauf gerichtet, die Schaulust des Publikums zu fesseln. Soldatenstücke, Ritterdramen, Räuberstücke gehen in Szene und der Einfluß der Wiener Vorstadt Bühnen beginnt; Perinet's und Hainers Possen, Schinkmenders Lokalstücke, Henslers und Hübers "Volksmärchen", Maschinerten und Dekorationen. In der Oper beginnt die Herrschaft Mozarts. Mit seiner Beliebtheit kann von nun an kein Komponist weiterem. *Die Zauberflöte* ist das meistgegebene Stück der Opfer und Pester Bühnen bis 1812. (139 Aufführungen.) In den Jahren 1793—94 ist Mederitsch, der beliebte Komponist, der Kapellmeister der Bühnen in Ofen und dieses Stück beispiellos beliebt. *Machethi* konnte an keiner deutschen Bühne Wurzel fassen, da seine Grausamkeit dem Publikum des 18. Jahrhunderts unerträglich war. Unsere Bühnen bilden hier von eine Ausnahme, das Stück erlebt von 1794—1812 45 Aufführungen, eine damals unehört große Zahl. Die glänzende Ausstattung verschlang

jedoch bald das Kapital des Direktors, und die täglichen Einnahmen konnten die riesigen Auslagen nicht decken. Dies verursachte einen materiellen Zusammenbruch. Um die Einnahmen zu vermehren, läßt Busch das sogenannte Kreuzer-Theater errichten, eine Holzbude, wo extemporierte Stücke, "Lustspiele zum Saitlachen", aufgeführt wurden, "mit Trompeten- und Paukenschall, und Beleuchtung von Außen und Innen", wie es die Anschlagzeitel melden. Kasperl, die komische Figur, Erfindung des Schauspielers am Leopoldstädter Theater in Wien, Johann Laroche, ist der Held der Vorstellungen. Hartlein und Thaddäi kommen neben ihm nur vereinzelt zu Wort. *Don Juan oder Das steinerne Gasmahl*, ein Teufelsmärchen mit gut durchgewürzten Lustbarkeiten und kuriosen Sachen, ist ein Repertoirestück dieser Holzbude; die Pantomime von *Doktor Faust* geht gleichfalls in Szene, ebenso die Parodie *Werther und Lotte im Komödientagel* oder die *Zusammenkunft bei den sieben Schwaben*. Auch "nationale Stücke" mit "Sturm und Geteucht" sind hier zu sehen, wie *Die Belagerung von Ofen*, eine große Geschichte zur Zeit Ludwigs, König von Ungarn, wie Soliman eingedrungen war, mit Geteucht, Sturm, Feuerwerk und ungarischem und polnischem Ballett, und *Die Fluchtlinge in den Schloß Theben oder Herzog Appad, Anführer der Ungarn und Bezwinger der Jazigen*. Im Jahre 1804 wird aber die Kreuzerbude wegen Zensurbeschwerden geschlossen, nur gelegentlich der Messen gibt "Franz Stöger, sonst der schielende Kasperl genannt", seine Vorstellungen.

1800—1807 wird die Theaterunternehmung von dem Schauspieler Anton Jandl und dem Kapellmeister Alois Cibulka geleitet, von 1807 an von Cibulka allein. Letzterer hat aber stets mit materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Der Spielplan wird von Stücken der Wiener Vorstadtbühnen beherrscht. Henslers *Donauweibchen* und Siegmayers *Herr Rochus Pumpenwickel* sind die größten Erfolge. Selbst Shakespeare wird in den von Vorstadtdichtern verfertigten Bearbeitungen gegeben; so *Der Sturm* in Henslers Bearbeitung, als "Volksmärchen" mit Musik von Wenzel Müller, und *Die lustigen Weiber von Windsor* bearbeitet von Siegmayer, unter dem Titel *Die Weiber in Wien*. In der Oper nimmt Mozarts Beliebtheit zu, sein *Don Juan* (1801) wird mit dauerndem Beifall aufgeführt. Sonst beginnt die Herrschaft der französischen Oper. Cherubinis *Wasserräger* wird im Jahre der Aufführung 23mal wiederholt. Boieldieu, Cael, Méhul, Dalayrac beherrschen den Opernspielplan. Von den deutschen Klassikern wächst Schillers Beliebtheit, obwohl seine Stücke durch die Zensur arg verstimmt zur Aufführung gelangen. Im Jahre 1808 z. B. werden an 19 Abenden Schillersche Stücke gespielt.

2. Gründung des großen deutschen Schauspielhauses in Pest

Die fünfunddreißigjährige Epoche von 1812 bis 1847 ist die Zeit des "großen" Pester Schauspielhauses. Das große Theater war der Stolz der Pest und ein sehr charakteristisches Gebäude des alten Pest. Diese äußere Größe, obwohl Quelle seines Aufblühens, ist aber für das Theater zugleich tragisch geworden und wurde vielfach die Ursache seines Sturzes.

Der Tag der Eröffnung — der 9. Februar 1812 — bedeutete für die deutsche

Schauspielkunst in Pest mehr als eine einfache Umstüdlung in ein neues, glänzenderes Haus. Für das Ausland ist dieser Tag der Geburtstag des deutschen Theaters in Pest. Von dem kleinen Rondellentheater las man bisher nur in Reisebeschreibungen; und wenn auch das geschickte Spiel eines talentvollen Schauspielers die Aufmerksamkeit des Reisenden auf sich zieht, ist die primitive Bühne, die ärmliche Umgebung der Zielpunkte mancher ironischer Bemerkungen. Das neue Haus überrifft an Größe sämtliche deutsche Bühnen und hinsichtlich des Äußeren steht es vollkommen ebentbürtig neben Österreichs und Ungarns, nur selten gastierte ein Schauspieler aus Deutschland, hier sein Glück zu versuchen. Ganz anders geht es in dem neuen Theater zu, Deutschlands größte Schauspieler und Sänger treten hier in beinahe ununterbrochener Reihe als Gäste des berühmten, großen Hauses auf.

Dieses große Theater ist aber als Frucht langer Arbeit entstanden. Die Idee desselben stammt von Josef H. Er erkannte die Bedeutung der zentralen Lage Pests und wollte hier ein deutsches Kulturzentrum gründen. Nachdem das Ölfier Burgtheater, seine erste Gründung dieser Art, entstanden ist, befließt er den Bau des größer angelegten Pester Theaters. Mit seinem Tode stockt die Durchführung des Plans; doch als im Jahre 1790 das Ungarnum zum Schutze seiner Kultur und der nationalen Sprache in die Schranken tritt, taucht in Regierungskreisen auch die Idee dieses Theaterbaues neuerdings auf. Das deutsche Theater in Pest soll die Hochburg gegen die nationalen Bewegungen der Ungarn werden. Die Verwirklichung des Plans muß jedoch infolge der Napoleonischen Kriege und des ständigen Zögerns des Pester Stadtrates verschoben werden; letzterer scheut nämlich die Bankosten und will das notwendige riesige Kapital nicht in das materiel voraussetzlich ganz unsichere Unternehmen investieren. Baron Ladislaus von Orczy bietet bereits 1791 ein Grundstück zum Theaterbau an, doch die Grundsteinlegung erfolgt erst im Jahre 1808. Der Zeitraum zwischen 1791 und 1808 vergeht mit Entwürfen, Kostenberechnungen und unnützem Aktenwechsel der zuständigen Behörden. Der endgültige Entwurf ist die Arbeit des Wiener Hofarchitekten Johann Aman: der Pester Baumeister Michael Pollack legt den Grund. Hül, ebenfalls Baumeister in Pest, beaufsichtigt den Bau. Das Theater wurde im klassizistischen Stil des angehenden 19. Jahrhunderts erbaut. Den Bilderschmuck der Fassade verfertigten die Wiener Bildhauer Klicher, Beringer und Vogl. Von dem ganzen Bau sind nur vier Musenfiguren erhalten.

Das Theater sollte am 12. Februar 1812, am Geburtstage von Kaiser Franz, eröffnet werden; da aber dieser Tag auf Aschermittwoch fiel, wurde die Festlichkeit auf den 9. desselben Monats verlegt. Bei Kotzebue wurde ein Gelegenheitsstück bestellt, und kein geringerer als Beethoven setzte das Vorspiel und das Nachspiel in Musik; dieses, *Ungarns erster Wohlthäter* und *Die Ruinen von Athen*, gelangten auch zur Aufführung. Das Kotzebuesche Stück aber, *Belas Fichtl* betitelt, wurde von der Zensur verboten, da es von einer leidenschaftlichen Begeisterung für das Ungarnum erfüllt war, auch der Stoff — ein von dem Herrscher schwer verletzter ungarischer Edelmann wird in der Gefahr zum Retter des Herrscherhauses — schien eine Anspielung auf die Flucht der königlichen Familie während der Napoleonischen Kriege zu enthalten. Statt dieses

Stückes wurde das Drama eines unbekanntem Verfassers, *Die Erhebung von Pest zur königlichen Freistadt*, gegeben.

Die Eröffnungsvorstellung war glänzend, die Häuser der umliegenden Straßen waren beleuchtet zum Zeichen dessen, daß die Einwohnerschaft von Pest diesem Tage eine große Bedeutung beimaß. Die Direktion spricht in einer Kundmachung von dem Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte des Pester Theaters und verspricht, auch in diesen schweren Zeiten allen Erwartungen Genüge zu leisten, welche das glänzende Haus erweckt. Es zeigte sich jedoch bald, daß diese Versprechungen leere Worte blieben. Bald nach der Eröffnung bemerkte man die Spuren einer materiellen Krise. Die Ursachen derselben lagen in der vielgepriesenen äußeren Größe.

Pest zählte im Jahre 1810 insgesamt 33,000 Einwohner, wie hätte diese Einwohnerschaft dem Theater täglich 3500 Zuschauer liefern können! Die Einwohnerzahl vermehrt sich zwar fabelhaft schnell, aber auch die Zahl der Theater, bald weitläufig in Pest und Ofen fünf Theater um die Gunst des Publikums. In der kleinen Stadt konnte die große Zahl der Zuschauer nur durch die Inanspruchnahme der verschiedensten Gesellschaftsschichten zusammengebracht werden. Wo waren die Mittel zu finden, um das Interesse dieser heterogenen Masse dauernd zu fesseln?

Der materielle Ruin des Theaters bedeutet aber kein geistigen zugleich. Im Gegenteil: an dem materiellen Zusammenbruch hat die Bestrehung der Unternehmer, das Theater auf ziemlich hohem Niveau zu erhalten, großen Anteil. Oft begegnen wir in der Geschichte dieses Theaters hohem Streben, kühnen Plänen, denen aber immer ein großer Zusammenbruch folgt. Im ganzen findet man aber doch eine Entwicklung und am Ende der dreißiger Jahre eine kurze Blüte. Diese Entwicklung gleicht einer aufsteigenden Wellenlinie.

Die Eröffnungsvorstellung ist für den Charakter des neuen Theaters symbolisch: der Text von Kotzebue und die Musik von Beethoven — neben den Größten der Tonkunst die graue Schar der unbedeutenden Bühnenschriftsteller. Diesem Theater wurde das Schicksal derjenigen Bühnen zuteil, welche zugleich die Oper und das rezipierende Schauspiel pflegten: das Musikdrama verschlang das gesprochene Stück. Neben diesem allgemeinen Grund hat der Opernkult des Pester Theaters auch noch einen besonderen. Das neue Haus war nämlich akustisch gänzlich verfehlt. Der Erbauer Aman ist bald genötigt, sich gegen die Angriffe zu verteidigen, welche man gegen ihn wegen dieses großen Fehlers richtete. Er behauptete, die Ursache der schlechten Akustik läge darin, daß das geplante Redoutengebäude nicht zugleich errichtet wurde. Nach dem im Jahre 1832 erfolgten Anbau desselben verbesserten sich tatsächlich die Verhältnisse, der dramatische Schauspieler hatte jedoch bis zum Ende mit dem riesigen Raum zu kämpfen. Vor allem mußten die Gattungen, welche den wertvollsten Bestandteil des alten Repertoires bildeten, das bürgerliche Drama und das höhere Lustspiel, einen wesentlichen Teil ihrer Wirkung einbüßen. Diese auf intime Wirkungen berechneten Stücke, welche für die mittelmäßigen Schauspieler die beste Schule abgaben, sind im Repertoire des großen Theaters immer spärlicher vertreten. Das klassische Repertoire leidet noch mehr unter dieser fatalen Größe des Theaterraumes. Woher soll man in dem kleinen Pest 3500 Zuschauer hernehmen, die Shakespeares Stücke genießen können? Diese geistige Elite, welcher Shakespare ein wirkliches Bedürfnis war.

hätte wohl ein kleineres Theater gefüllt, hier genügte beinahe eine Ecke des großen Zuschauerraumes, um diese kleine Schar zu fassen. Massenziehungsmittel mußten verwendet werden, Schillers Räuber füllten nur dann das Haus, wenn Guerras Zirkus mit Pferden das Theater bevölkert. Spektakel, Neuigkeiten oder Gastspiele zogen das meiste Publikum an; bei der Auführung klassischer Meisterwerke konnte nur das Gaspiel eines großen Schauspielers als Anziehungsmittel verwendet werden. Die Gäste sind stets die Hauptstützen der klassischen Auführungen unseres Theaters. Auch die stets sich vermehrende Zahl der ungarischen Einwohnerschaft trägt dazu wesentlich bei, daß mit den Jahren die internationalere Oper mehr Anziehungskraft besitzt als das deutsche Drama.

Um eine belächelte Wendung der damaligen Theaterkritik zu gebrauchen — die dramatische Muse trauerte inmitten der Pröhllichkeit des Eröffnungstaktes.

3. Verwaltung der Bühnen

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts steigert sich das Interesse für das Theaterwesen zu einer wahren Theatermanie. Die europäische Welle schlägt auch nach Ungarn über. In Wien übernimmt 1807 die Leitung der Theater eine Gesellschaft von Aristokraten, in welcher die ungarischen Magnaten eine große Rolle spielen. Von 1814 an pachtet Graf Ferdinand Pálffy die drei größten Theater Wiens. Es scheint jetzt für einen ungarischen Edelmann nicht mehr unwürdig zu sein, die Direktion des glänzenden Pester Theaters zu übernehmen und in das Erbe Pester Bürger und armer Schauspieler zu treten. Es folgt nun die Epoche der vornehmen Pächter, bis Markus von Szentiványi. Paul von Gyútky, Graf Paul von Ráday, Graf Franz Brunzswik, Michael von Bodor und eine größtenteils aus Aristokraten bestehende Gesellschaft ihr Vermögen durch diese Unternehmung verlieren.

Markus von Szentiványi und Paul von Gyútky übernahmen bereits vor der Erbauung des großen Theaters die Leitung des Theaterwesens in Pest und Ofen. Ihr Hauptaugenmerk war natürlich auf das große Haus gerichtet; doch laut höherer Verordnung konnten die Theater von Ofen und Pest nur zusammen verpachtet werden. Der Pachtbeitrag betrug in Pest 9000, in Ofen 3000 Gulden.

Die neuen Pachtunternehmer gaben dem Theater eine neue Verwaltung. Die Wiener Hoftheater waren ihre Vorbilder. An der Spitze des Unternehmens steht die Oberdirektion, von welcher das "Conseil" und die Regie abhängt. Es war eine recht bürokratische und schwerfällige Administration, eines Hoftheaters würdig, doch ohne die materiellen Hilfsquellen desselben. Und das große Haus verschlang große Summen; der Pachtzins allein war schon sehr hoch; die Beleuchtung des riesigen Raumes, die neuen, großen Dekorationen — denn die der kleinen Rundelltheatre waren in dem großen Hause überhaupt nicht verwendbar —, die Bezahlung des großen Personals nahmen ungeheure Beiträge in Anspruch. Hierzu kam eine sehr kostspielige Auszeichnung: Kaiser Franz I. besuchte das Theater mit dem Kaiser von Rußland und dem König von Preußen; dieser einzige Abend kostete den Pächtern 9000 Gulden, denn es war freier Eintritt für eingeladene Gäste. Die Gastspiele

waren aber das Allerkostspieligste. Denn die Pächter arbeiteten mit anspruchsvollen Gästen: Frau Campi erhielt für ein Gastspiel 200 Gulden W. W., täglich 6 Gulden für ihre Verpflegung, dazu Reisegeld und Equipage. Die kostspieligen Gäste hatten die Aufgabe, die großen Lücken im Repertoire und im ständigen Personal auszufüllen; umso auffällender aber war das niedrige Niveau des Theaters, wenn keine Gäste auftraten. Das Theater besaß zwar Sängernnen ersten Ranges, Elise Fischer und besonders Frau Karoline Seidler-Wranitzky, die spätere preußische Kammer Sängerin. Eine gute erste Sängerin macht aber keine gute Oper und glänzende Gäste kein gutes Theater. Die Pächter wollten den Mangel an Fachkenntnis mit Geld ersetzen und machten dabei recht schlechte Geschäfte: Die wahre Organisation des neuen Theaters beginnt erst der zweite Pachtunternehmer, Paul Graf von Ráday.

Der Pachtzins wurde beträchtlich vermindert. Ráday übernimmt die Leitung der Theater auf 3 Jahre (1815—1818); er bezahlt in Ofen 2400, in Pest 6600 Gulden. Die Hoffnungen, die man an das neue Theater knüpfte, haben sich in materieller Hinsicht überhaupt nicht erfüllt, und niemand bot mehr für ein so unsicheres Unternehmen an. Ráday ist der erste Unternehmer, der mit einem bestimmten Programm an seine Arbeit herantritt. In diesem Programm kommt die Persönlichkeit eines gebildeten Mannes von großem Stil zum Ausdruck. Das Hauptgewicht legt er auf das gesprochene Drama. Er ist sich dessen wohl bewußt, daß das Pester Theater sich für Konversationsstücke überhaupt nicht eignet; hier sollen Opern und Spektakelstücke gegeben werden. In dem lieblichen, intimen kleinen Ofner Burgtheater dagegen können die ersten mit Erfolg aufgeführt werden. Dieses Haus war ihm, einem Mann von Geschmack, lieber als das ungeheure Gebäude in Pest. Er beginnt seine Wirksamkeit mit der Renovierung des während der Pachtzeit seiner Vorgänger ganz verwahrlosten Ofner Hauses. Im Winter unterhält er eine Wohnung für die Schauspieler in Ofen und läßt die besten dramatischen Künstler hier wohnen; wenn der Eisstoß an der Donau begann und die Schiffrücke abgebrochen werden mußte, gab man in Ofen nur dramatische Vorstellungen. Vor Rádáys Pachtzeit führten die Schauspieler in Kähen über die Donau, und diese Überfahrt war bei dem Eisstoß recht gefährlich. Ráday machte den Gaspielen und damit dem Virtuosenum ein Ende. Dagegen taucht in seinem Programm der Gedanke des abgerundeten Zusammenspiels auf. Er legte auch auf das zeitgemäße, stilvolle Kostüm, er organisierte das Chorpersoneel, sonderte die Rollenächer ab, hielt Leseproben, den Vorstellungen angelegene Hauptproben, ließ Szenarien verfertigen, hob das Niveau des Repertoires. Er legte den Grundstein zu einer ferneren Entwicklung — aber seine unmittelbaren Nachfolger versäumten er auf dieses Grundlage weiterzubauen.

Für Ráday war die Theaterpachtung kein geschäftliches Unternehmen. Die Leidenschaft für das Theater war ihm Lebensinhalt. Als seine Pachtzeit zu Ende ging, wollte er sie verlängern. Aber Graf Franz Brunszwick und Michael von Bodor boten eine größere Pachtsumme an, in der Hoffnung, dadurch gute Geschäfte zu machen; sie wußten nicht, daß es ihrem Vorgänger nur mit der größten Sparsamkeit möglich war, sein Unternehmen mit Gewinn abzuschließen. Ráday erkannte klar, daß er nicht mehr anbieten konnte; so erhielten Brunszwick und Bodor die Pachtung. Zunächst wollten sie von Ráday dessen Dekorationen und Garderobe abkaufen, aber da sie wußten, daß

hier für Theaterbedarfgegenstände keine Nachfrage war, boten sie dafür recht wenig an. Ráday ging auf das Geschäft nicht ein, und die neuen Pächter beklanden sich in der großen Verlegenheit; die beliebtesten Stücke konnten einswelten mangels Ausstattung nicht gegeben werden. Ferner besaßen sie keine Erfahrungen, keine Fachkenntnisse und warten bald das von Ráday aufgebaute System um. Ihre Aufmerksamkeit ist bloß auf Oper und Ballett gerichtet. Eine glänzend bezahlte Operprimadonna wird engagiert. Aber von Rollenächtern und Proben ist keine Rede mehr. Frau Müllerer, die während Rádáys Direktion Heldinnen spielte, wirft empört die ihr in Kringsheimers Parodie *Romeo und Julie* zugefallene Rolle zurück, mit der Behauptung, sie könne nicht den einen Tag die Elisabeth, den anderen betrunkene Weiber spielen, "denn es gibt einen Unterschied zwischen Künstlern und Quodlibet-Individuen". Die Opersängerin Elise Pfeifer beklagt sich, daß man ihr eine Rolle am Tag vor der Vorstellung zuschickte und diese ohne Probe forderte. Die plumpsten Schnitzer werden bei der Inszenierung begangen. Ein recht buntes Repertoire wird geboten ohne System; man versucht alles; die große Bühne wird zu athletischen Produktionen benutzt; Francke, der nordische Herkules, die Zirkusgesellschaften von Bewlaacqua und Philadelphia gehen hier ihre Kunst zum besten; aber alles ist vergebens, der materielle Zusammenbruch ist unvermeidlich.

Diese unglückliche Direktion diskreditierte die Theater, und niemand bietet mehr einen höheren Pachtbetrag an; es will überhaupt niemand die Theater in Pacht nehmen. Der Pester Stadtmagistrat trägt die Theater dem einstigen Unternehmer Markus von Szentiványi ohne Pachtzins an, er nimmt sie jedoch selbst ohne materielle Gegenleistung nicht mehr an. Die Bürgerschaft gründet eine Aktiengesellschaft, um den Theaterbetrieb aufrecht erhalten zu können; ein Zeichen, daß das Theater hier schon ein unentbehrliches Bedürfnis geworden ist. An der Spitze der Gesellschaft steht ein Ausschuß von 12 Mitgliedern; die Vorsteher desselben sind Paul Graf von Ráday und Markus von Szentiványi. Ihre Wirksamkeit beginnt mit großen Hoffnungen; doch bereits am Ende des ersten Jahres ist das Grundkapital erschöpft, der Ausschuß dankt ab, der neue Präsident, Baron Lorenz von Orczy ist zwar ein wahrer Theaterfreund und sachkundiger Mann; aber mangels materieller Hilfsmittel kann der zweite Ausschuß ebensowenig oder noch weniger erreichen, als der erste. Die nun folgenden zwei Jahre der Aktiengesellschaft sind eine Reihe von materiellen Kämpfen. Bei solcher materieller Unsicherheit und bei einer stets wechselnden Leitung konnte das Theaterwesen nicht aufblühen.

Schließlich verpfändet die Aktiengesellschaft ihren Fond an Dekorationen und die Garderobe an den Pester Magistrat, um weiter ein kümmerliches Dasein fristen zu können.

Bedeutend leichter war es, nach der Auflösung der Aktiengesellschaft einen Pächter zu finden. Einerseits deshalb, weil die Leitung des Theaterwesens von der in Ofen getrennt wurde. Das Ofner Theater war ja nur eine Last für den Pächter; die Ofner Bürgerschaft war überhaupt kein Theaterpublikum. Auch das Theater war in einem sehr verwahrlosten Zustande. Dasselben Stücke, die hier gegeben wurden, konnte man übrigens im großen Pester Theater mit besserer Ausstattung sehen; denn seit Rádáys Direktion war von einer Pflege des Ofner Theaters, von einem selbständigen, stilvollen

Spielplan überhaupt nicht die Rede. Anderseits gehören zu dem zu verpachtenden Pester Theater von nun an auch Dekorationen und eine Garderobe, welche von der Aktiengesellschaft verpfändet wurden. Vom Jahr 1824 an wird die Pachtung dem Schauspieler Fedor Grimm und dem Tenoristen Anton Bahning auf drei Jahre überlassen; vom Jahre 1827 an führt Grimm die Direktion neun Jahre allein bis 1836 weiter.

Mit Grimms Direktion beginnt eine neue Epoche in der Geschichte des Pester Theaters; zum erstenmale gerät die Leitung aus den Händen vornehmer Dilettanten in die sachkundiger Schauspieler, die zuweilen einen engeren Gesichtskreis, aber wohl mehr praktischen Sinn besitzen. Grimm ist auch der erste, der es versteht, das Geschäft mit Gewinn abzuschließen. Er ist als Schauspieler ein recht tüchtiger Künstler, im Leben ein sehr geschickter Mensch, in seinem Charakter wie in seinem Rollenfach ein wenig Intrigant. Aber seine materiellen Erfolge verdanke er nicht nur seiner Geschicklichkeit, sondern dem Umstande, daß Pest in den letzten Jahre überaus schnell zu einer bedeutenden Handelsstadt emporblühte. Ein sehr großes Kapital legte er allerdings nicht in seine Unternehmung. Von neuen Dekorationen, von einer Bereicherung der Garderobe ist gar keine Rede mehr. Während seiner Schauspielerlaufbahn hatte er genügend Gelegenheit, das Publikum kennenzulernen und besaß Beweglichkeit genug, um den augenblicklichen Launen des Publikums nachzukommen. Finheilige künstlerische Gesichtspunkte kommen in seiner Leitung nicht zur Geltung; nur in dem einen ist er beständig: er sucht stets neue Mittel um das Publikum zu fesseln, doch in diesen Mitteln ist er gar nicht wählerisch. Das ist die einzige Möglichkeit, ein Theater, welches von keinem öffentlichen Fond unterstützt wird, mit Gewinn zu leiten. Statt teurer Dekorationen befriedigen jetzt die billigeren Schlachtszenen zu Fuß und Pferd die Schaulust des Publikums; Beständesteller und die "lebende Bühne", eine Erfindung des Wiener Theaterunternehmers Carl, sorgen für Sensation; die lebende Bühne besteht darin, daß statt Kuliszen ausgeschickte Bäume die Dekorationen bilden. Es gelang ihm, einige Schauspieler ersten Ranges dauernd an sein Theater zu fesseln, so die Sängerinnen Karoline Mink und Agnese Schebest, die Lokalsängerin Julie Walla, und eine sehr beliebte Schauspielerin Klara Grill. Diese waren die Lieblinge des Publikums. Ihre Umgebung war aber recht mittelmäßig, hauptsächlich, was das dramatische Personal betraf. Die Hauptstützen des klassischen Repertoires waren die Gäste, größtenteils Mitglieder des Wiener Hoftheaters.

Nach dem Jahre 1836 will aber Grimm die Pachtung des Theaters nicht mehr behalten. Er befürchtet die Konkurrenz des im Jahre 1837 zu eröffnenden ungarischen Nationaltheaters. Doch das Pester Theater hat jetzt bereits den Ruf, eine wahre Goldgrube zu sein, und eine ganze Schar von Unternehmern wetteifert um die Pachtung. Unter diesen befinden sich auch die Hofschauspieler Reulich und Pauli. Doch nicht sie sind es, die das Unternehmen erhalten, sondern der Wiener Seidenbrücker Alexander Schmid, ein echter Kunstmäzen, gebildet, freigiebig und von feinem Geschmack. Es war auch höchste Zeit, daß in diese Unternehmung wieder ein frisches Kapital gebracht wurde, denn das Pester Theater sah nach der Pachtzeit des sparsamen Grimm recht verwahrlost aus. Schmid läßt den Zuschauerraum glänzend renovieren und stellt den Maler Hermann Neclé, ein Mitglied der Wiener Akademie

der bildenden Künste, als Theatermaler an, der auch einen neuen Theatervorhang malt. Er engagiert ferner einen ausgezeichneten Spielleiter, und vor allem ein Personal ersten Ranges, den Sänger Oberhofer, Peter Stoll, die weltberühmte Sängerin Henriette Carl, die Schauspieler Ludwig Dessoir und Josef Wagner, den Lokalkomiker Karl Matthias Rott; er organisiert ein Orchester, das dem der Wiener Hofoper nicht unwürdig gewesen wäre, glänzende Chöre, vorzügliches Ballettpersonal. Im Stadtwäldchen läßt Schmid ein glänzend und geschmackvoll ausgestattetes Sommertheater erbauen, das eine Vorstadtbühne zu ersetzen und so mittelbar das Niveau des großen Theaters zu heben berufen ist.

Die Unternehmung verschlang aber bald das Vermögen des freigiebigem Direktors. Sein Beispiel zeigte die oberste Grenzlinie, zu der das Niveau des Theaters gehoben werden konnte. Er wollte alles Schöne bieten, was in Wien von zwei Hoftheatern und drei Vorstadtbühnen geleistet wurde, besaß aber nur eine Privatbühne. Hierzu kamen noch äußere Umstände; das neue Nationaltheater wurde eine gefährliche Konkurrenz, dazu kam im Jahre 1838 die große Überschwemmung. Das Wasser drang in den Zuschauerraum, das Theater mußte sechs Wochen lang gesperrt bleiben, und auch später scheute man noch lang, das feucht gebliebene Haus zu besuchen. Das ungarische Nationaltheater in der Josefstadt dagegen blieb von der Überschwemmung viel mehr verschont. Der große Zusammenbruch des Pester Theaters erfolgt plötzlich. Die besten Mitglieder reiten sich vom untergehenden Schiff, und nach dem schönen, gewählten Repertoire, nach glänzend ausgestatteten und künstlerisch ausgeführten Vorstellungen kommen die Tierkomödien, statt der glänzenden einheimischen Oper mittelmäßige italienische Gesellschaften als Gäste. Henriette Carl und Jenny Lauzer sind schon die Gäste des ungarischen Nationaltheaters. Schmid wird für zahlungsunfähig erklärt; die Stadt übernimmt die interimistische Leitung des Theaters, das wieder von Tag zu Tag dahinvegetiert, bis Gustav Ritter von Frank und Josef Schall von Falkenfors, mit Schauspielernamen Forst, im Jahre 1841 die Leitung des Theaters übernehmen. Frank tritt bald aus der Direktion, und Forst bleibt der alleinige Leiter.

Forst hat überhaupt kein Kapital, um es in sein Geschäft zu legen. Er ist im Gegenteil ein Abenteuerer, der hiemit sein Glück versuchen will. Ein geschickter Mensch ist er allerdings; denn trotz der Unzufriedenheit des Publikums, trotz der Angriffe der Presse, der Konkurrenz des ungarischen Theaters gelingt es ihm, seine Unternehmung mit materiellem Erfolg zu führen. Das Theater ist sehr oft ein Schauplatz von Skandalen. Die bejahrte einstige Operprimadonna Mink fordern aufgrund ihrer Freundschaft mit Forst eine Alleinheerrschaft auf dem Theater, und keine andere Sängerin von Bedeutung darf neben ihr eine größere Rolle haben. Dies hat den gänzlichen Verfall der Oper zur Folge. Die berühmte deutsche Oper in Pest wird von der ungarischen überboten. Der Schwerpunkt des deutschen Theaters wird jetzt das Drama. Da im Nationaltheater nur in ungarischer Sprache gespielt werden kann, sind die größten dramatischen Schauspieler Deutschlands nur die Gäste des deutschen Theaters; die berühmten Opernsänger treten dagegen im Nationaltheater auf. Forst arbeitet ferner mit allerlei Sensationen. Sein größter Schläger war das Auftreten der "göttlichen" Fanny Eibler, deren Gastspiel sein Unternehmen von dem Zusammenbruch rettete. Die Alltagsaufführungen ohne Gäste werden kaum besucht.

Forst will die Zahl der Zuschauer dadurch vermehren, daß er den Zuschauerraum mit einem Heizungsapparat versehen läßt; denn in dem ungeheuren Lokal herrschte im Winter eine unerträgliche Kälte. Der Heizungsapparat hatte nicht viel Erfolg; die größte Wärme, die man damit erreichen konnte, war 7 Grad. Es herrschte aber in Pest die allgemeine Meinung, daß dieser Apparat die Ursache des Brandes war, welcher das große Haus am 2. Februar 1847 vernichtete. Hiemit hat das deutsche Theater in Pest seine leitende Rolle endgültig verloren. Das deutsche Theater findet von nun an einseitigen in einem Holzgebäude Unterkunft, wo man stets die Feuergefahr befürchtet; aber nach dem Freiheitskriege von 1848 gehört jede Sympathie dem Ungarum und damit dem ungarischen Theater.

Die Geschichte des deutschen Theaters in Ofen ist seit der Scheidung von dem Pester ein schwerer Kampf ums Dasein. Philipp Zöllner, der Lokalkomiker des Pester Theaters, versucht zweimal die Direktion, verliert aber daran sein ganzes Kapital; er ist auch nicht der Mann, der es verstanden hätte, bei dem Ofner Publikum Erfolge zu erzielen, da er das Theater zu einer Pflegestätte Wiener Vorstadtdramatik verwandelte. Auch Nikolaus Alois Hölzel, ein talentvoller Schauspieler der Pester Bühne, versucht sein Glück mit dieser Unternehmung. Er hat ein gutes Repertoire, ist selbst ein tüchtiger Künstler, läßt neue Dekorationen anfertigen, aber mangels Unterstützung vermag er sein Unternehmen kaum ein Jahr lang zu führen. Sein Nachfolger Gustav Laddey, ein guter Schauspieler wie Hölzel, beginnt seine Direktion mit großen Hoffnungen. Er erhält von der Stadt Ofen eine Unterstützung von 5000 Gulden; diese "Verschwendung" findet auch höheren Ortes Mißbilligung. Aber die kleine Hilfe reicht nur für eine recht kurze Zeit. Laddey kultiviert wieder das gesprochene Schauspiel, gute Vorstellungen klassischer Stücke folgen einander. Er besitzt ein tüchtiges Personal; doch all dies vermag ihn von dem materiellen Zusammenbruch nicht zu retten. Die ihm folgenden Unternehmer, die Schauspieler Padewieth, Saueremann, Hörnstein und Grois, später Alois Zwoneczek, vormaliger Direktor des Brünner Theaters, scheitern gleich am Beginn ihrer Unternehmung. Natürlich hatte diese materielle Unsicherheit den gänzlichen Verfall des Ofner Theaters zur Folge. Kein besserer Schauspieler wollte hier von nun an ein Engagement annehmen, da er darin keine sichere materielle Grundlage sehen konnte. Nach Zwoneczek, der schon nach einem Jahr das Unternehmen aufgeben mußte, fand sich überhaupt kein deutscher Pächter mehr. Da versuchen es hier die ungarischen Schauspieler, doch ihr Versuch ist auch nur von kurzem Erfolg. 1837 pachtet Nözl das Theater, und seine Direktion währt an längsten, er führte sie fünf Jahre lang. Diese lange Pachtzeit hat er aber dem kleinen Sommertheater zu verdanken, das er in der Christenstadt erhöhet. Dieses Theater ist auf das Pester Publikum berechnet, das an schönen Sommertagen gerne einen Ausflug nach Ofen macht. Er fand hiemit das einzige noch heute angewandte Mittel, womit in Ofen das Theaterwesen aufrechtzuerhalten ist. Im Festungstheater kultiviert Nözl das bürgerliche Drama des ausgehenden 18. Jahrhunderts, welches noch nicht mit Ausstattung arbeitet und welches so sehr zu dem kleinen Theater paßt. Er spielte selbst stets mit, legte ein großes Gewicht auf das stivolle Zusammenspiel; die neue Schauspielergeneration jedoch hat sich zu sehr an das chargierte Spiel in den neueren dramatischen Produkten gewöhnt.

Nözl's Nachfolger Ignaz Huber begnügt sich abermals nicht mit dem Schauspiel, verfällt wieder auf den alten Fehler, hier Opern spielen zu wollen. Er steckt viel Geld in diese Opernvorstellungen, kann aber mit den beiden Opern in Pest nicht konkurrieren. Nach Nözl's Beispiel hält auch er ein Sommertheater, doch bleibt er nicht mehr in den alten bescheidenen Schranken. Er läßt im Horváth-Garten ein neues, hübsches Haus erbauen, das auch von den Pestern sehr besucht wird, aber die Einnahmen decken die großen Baukosten doch nicht. Nun übernimmt ein Gläubiger Huber's, der Pester Schlossermeister Johann Michel, die Pachtung; er ist aber ein ganz ungebildeter Mensch und der Theaterleitung unfähig. Schließlich übernimmt 1846 Alexander Schmid, der einstige Pester Theaterpächter, die Leitung der Ofner Theater. Es scheint eine neue goldene Zeit zu kommen; Schmid erbt den Brand des großen Pester Theaters; die Pester deutschen Schauspieler finden Obdach bei ihm. Nun kommt aber der Freiheitskrieg im Jahre 1848 und nimmt diesem unglücklichen Theaterenthusiasten, was ihm die Donau verschont hat. Das Theater in Ofen jedoch erlebt unter seiner Leitung die hier erreichbare höchste Blüte.

4. Der Spielplan

Der Spielplan der deutschen Bühnen in Pest und Ofen hatte zu dieser Zeit keinen einheitlichen Charakter. Die Nähe Wiens, der größten deutschen Theaterstadt, war für die Gestaltung des Spielplans von entscheidendem Einfluß. Wien hatte aber damals zwei Hoftheater und drei Vorstadtbühnen; Pest und Ofen besaßen dagegen je ein Theater. Diese sollten alles bieten, was dort fünf Theater leisteten. Der Spielplan war demnach natürlicher Weise recht kunterbunt, Shakespeares und Schillers Werken folgten die gehaltlosesten Bühnenprodukte. Neben Wiens Einfluß kam noch die Einwirkung der immer mehr aufblühenden ungarischen Bühne zur Geltung; die weitherkommenden Gäste vermittelten den Einfluß anderer deutscher Bühnen, wie z. B. die Gaspelle Moritz Rotis und des Beckmannschen Ehepaars in den vierziger Jahren den der Berliner Theater.

In den ersten Jahren stieß die Gestaltung des Spielplans auf die größten Schwierigkeiten. Man brachte manche Traditionen von der kleinen Rondellenbühne, das Repertoire des großen Theaters aber mußte einen ganz anderen Charakter haben. Die Rondelle war eine intime Bühne, für Konversationsstücke geeignet; hier war demnach der Einfluß des Burgtheaters überwiegend. Das neue Haus mit seiner großen Bühne und dem ungeheuren Zuschauerraum eignete sich mehr für Spektakelstücke, und das Vorbild des großen Theater an der Wien wurde nun in der Bildung des Spielplans maßgebend.

Die ersten Pächter, Szentiványi und Gyurky, legten das Hauptgewicht auf die Oper. Auch hierin ist der Einfluß der großen Musikstadt Wien bemerkbar. Es war auch eine recht schwere Aufgabe, in dieser Zeit gute Stücke zu finden, denn der Anfang des 19. Jahrhunderts ist in der Bühnenliteratur eine Epigonenzeit. Die erste Blütezeit der italienischen Oper ist schon vorbei, der zukünftige Abgott des neuen Theaters, Rossini, komponiert erst seine Jugendwerke. Von den französischen Opernkompagnisten

brachten Méhul, Grétry, Boieldieu, Dalayrac ihre besten Produkte schon in der vorigen Epoche; die neue französische Oper dagegen, die Werke Anbers, Meyerbeers und Halévy's waren nur eine Verheißung für die Zukunft. Die Zeit des großen Mozart-Enthusiasmus ist vorbei, und Karl Maria Weber ist noch nicht angekommen. Derselben Zustände sind auch im Schauspiel zu finden. Die Romanik war für die Bühne unfruchtbar, die großen Bühnopraktiker Iffland und Kotzebue verloren bereits ihren Anhang im Publikum. Derselbe Umstände sind auf dem Gebiete des Wiener Lokalstückes bemerkbar. Die ersten Vertreter dieser Gattung, Hahner, Perinetti, Hensler, verstummten bereits, die Zeit des Raimundkultes ist noch nicht da. Gleich Meisl, Bäuerle sind hervorragende Namen in der grauen Schar der heutzutage schon völlig unbekannteren Bühnenschriftsteller.

In den ersten Jahren ist sowohl im neuen Theater, als auch in der kleinen Rondelle Mozart der beliebteste Komponist. Die erfolgreichsten Operneukünfte jedoch kommen zu dieser Zeit aus Paris. Cherubini, Méhul, Isouard, Boieldieu sind noch immer beliebt, die größten Erfolge aber bringt doch die heroische Oper. Als erstes Werk dieser Gattung wird hier Spontini's *Vestalin* mit großem Dekorationsaufwand gegeben; das Stück bot zur Entfaltung von Triumphzügen und militärischen Produktionen Gelegenheit genug und kam auf diese Weise auf der großen Bühne zu voller Geltung. Auch die Pester Kapellmeister komponieren fleißig, so Tuczek und besonders Kleinheimz, dessen *Harald* das eifrigste Studium von Glucks Werken zeigt, *Ines und Pedro*, eine Oper des ebenfalls in Pest wirkenden Kapellmeisters Spech, rief dagegen sehr verschiedene Urtheile hervor.

Die Zeit des eigentlichen Opernkultes ist jedoch noch nicht angekommen. Prachtvolle Dekorationen machen die gute Oper nicht aus; und außer der ersten Sängerin besitzt das Pester Theater zu dieser Zeit noch keine Sänger ersten Ranges. Das Opernpersonal ist von dem Schauspielpersonal nicht gesondert, es gibt vielmehr nur Schauspieler, die im Notfall auch singen. Das Singspiel ist demnach den Kräften des Theaters mehr angemessen. Himmels *Fanchon* hat einen sehr großen Erfolg, der größte Schläger der Szentiványischen Direktion ist aber Stegmayers *Die Familie Pumpennickel* und *Pumpennickels Hochzeitstag*.

Die größten Erfolge des dramatischen Spielplans sind Zieglers *Parteiwut* und Körners *Zriny*. Letzteres ist das einzige Schauspiel, das das leere Haus zu füllen vermag, zumal wegen seines ungarischen Stoffes.

Große Anziehungskraft besitzen die Aktualitäten, die sich auf die Napoleonischen Kriege beziehen. Auch in Pest wird ein anonymes Stück dieser Art geschrieben: *Der 31. März in Paris*.

Die Klassiker der neuen Bühne sind gleich jenen der alten Shakespeare und Schiller. In Shakespeares und Schillers Stücken treten auch die meisten Gäste auf. Ohne Gäste werden während Szentiványis und Gyúky's Direktion *König Lear* zweimal, *Hamlet* und *Macbeth* nur je einmal gespielt. *Macbeth*, das beliebteste Shakespearesche Drama des Rondellentheaters, verliert jetzt an Beliebtheit. Die Ursache dessen ist, daß anstatt der alten Prosabearbeitung jetzt Schillers Übersetzung gegeben wurde, welche die Shakespearesche Sprache im Gewand der Schillerschen Rhetorik erscheinen läßt. Die alte Bearbeitung war kürzer; aber das Publikum wollte auf die beliebte Begleitmusik

des einstigen Pester Kapellmeisters Mederitsch nicht verzichten, und dadurch wurde die Darstellung sehr in die Länge gezogen.

Der Reihe der von dem Rondellentheater herübergebrachten Schillerschen Stücke: *Die Räuber*, *Fiesco*, *Kabale und Liebe*, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orléans* schlossen sich noch zwei neue, *Wilhelm Tell* und *Don Carlos*, an. Aber die Ausstattung ist weit nicht so glänzend wie bei den Opern. In *Wilhelm Tell* wird die Gelegenheit zur Gestaltung schöner Bühnenbilder ganz ungenutzt gelassen; auch die Schauspieler beherrschen die Jambensprache nicht. Dies wird erst unter Rádays Direktion erreicht.

Graf Paul von Rádays Pachtzeit war — wie schon erwähnt — eine Renaissance des von den vorhergehenden Pächtern vernachlässigten Schauspiels. Bei seinem Direktionsantritt bitter Ráday die erfahrenen Schauspieler des Theaters um ihre Ratschläge. In den Berichten der Schauspieler Bladt und Jandt findet man die gleiche Klage, daß das Drama vernachlässigt wurde. Als gute Stücke, die noch überhaupt nicht gegeben wurden, werden hier Goethes *Götz von Berlichingen* und Müllners *Schuld* erwähnt, als sehr beliebte Stücke des Rondellenrepertoires aber, welche gleichfalls in Vergessenheit gerieten werden genannt: *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Clavijo*, *Die Qualigester Menschenhaß* und *Reue, Maske für Maske*.

Ráday erhielt seine Erziehung im 18. Jahrhundert. Seine Bildung wurzelt im französischen und deutschen Klassizismus dieser Zeit, Lessing ist für ihn der größte Dramaturg, und seine Dichterideale sind Goethe und Schiller. Die von Szentiványi verbannten Stücke Lessings läßt er in seinem Spielplan wieder erscheinen: so *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, dessen sorgfältig verterrigtes Szenarium in der Ráday-Bibliothek verwahrt wird. Sein Vorbild war Goethes Theater in Weimar; Goethe, von dessen Stücken während der Direktionszeit seiner Vorgänger nur *Egmont* in einer einzigen Vorstellung zur Aufführung gelangte, ist jetzt mit *Clavijo*, *Egmont* und *Fansl* (zwar in der Klingemannschen Veranstaltung) vertreten. Der herrschende Klassiker ist jedoch Schiller. Das Theater erlitt unter Rádays Direktion zwei Erstaufführungen Schillerscher Dramen: *Wallenstein* und *Die Braut von Messina*. Das letztere Stück wird einmal zu Wohltätigkeitszwecken von vornehmen Dilettanten aufgeführt; Ráday selbst übernimmt eine Rolle im Chor. Außerdem wird Racines *Phédre* in Schillers Bearbeitung gegeben, und Molleres *L'avar*, in Zschokkes Verdeutschung. Beide sind Novitäten des Burgtheaters, auf dessen Spielplan Rádays Hauptaugenmerk gerichtet ist. Auch Calderóns *Das Leben ein Traum* in Schreyvogels Bearbeitung geht bald nach der Wiener Erstaufführung in Szene. Doch auch der große Erfolg von Grillparzers *Ahnfrau* im Theater an der Wien entgeht seiner Aufmerksamkeit nicht, und vom März 1818 an erscheint das Stück dauernd auf seinem Spielplan.

An Schillers Dramen sollten sich die besseren Schauspieler den edlen weimarischen Stil aneignen und den Vortrag in gebundener Rede einüben. Diese Schwärmerei für den Goetheschen Klassizismus erklärt auch die Passivität des hochgebildeten Ráday dem Shakespeare-Kult gegenüber, welcher in dem Pest-Öfner Theater eine feste Tradition hatte. Seine Tätigkeit fällt in eine Epoche, in der die größten Theaterleiter, Goethe und Immermann, die Shakespeareschen Stücke als unaufführbar erklärten; Shakespeares Größe wird jetzt nicht wie zu Schröders Zeiten von den leitenden Persönlichkeiten des deutschen Theaters verkündet, sondern von der Theoretikern

der Romantik. Schiller ist der leitende Stern, seine Rhetorik der herrschende Stil, Shakespeare aber muß gespielt, nicht nur gesprochen werden; die Epigonen Schillers, Körner und Holbein, beginnen jetzt ihre Laubbahn, und noch lange gehört in Pest ihnen die Zukunft. Während Rádáys Direktion erlebt die Pest-Orher deutsche Bühne weder eine Wiederauführung, noch eine Erstaufführung Shakespearescher Stücke; die Wiederaufnahme der *Qualgeister* (Becks Verdeutschung *Timing of the Siren*) und *Die Weber in Wien* (Stegmayers Verballhornung der *Merry Wives of Windsor*), gilt gar nicht dem Geiste Shakespeares; von diesem ist in den genannten Stücken nichts fühlbar. Es sollen zwei Repertoirstücke sein, das erste im Stile Kotzebues und Hllands, das zweite in der Art des Wiener Vorstadtheaters.

Rádáy trachtete mit den Wiener Bühnen in den Neuigkeiten Schritt zu halten, Castelli sendet ihm Berichte über die neuen Stücke der Wiener Bühnen gegen ein monatliches Honorar von fünf Gulden. Zur Eröffnung seiner Direktion bestellt er ein Stück bei dem Hofschauspieler Weidmann, welches den Titel *Sieg der Theur* führt und seinen Stoff aus der ungarischen Geschichte nimmt. Es erntet ungeheuren Beifall, verschwindet aber, wahrscheinlich infolge der Beschwerden der Zensur, von dem Spielplan.

Wie im Burgtheater bilden auch hier Stücke geübten Bühnenpraktiker den Repertoirstamm: Kotzebue, Kratzer, Junger, Vogel, Stegmayer, Weißenthurn, Weidmann, Castelli, Hölzeln. *Der Hund des Aubry* geht auch mit Erfolg in Szene. Rádáy hält zwei gut eingetübte Hunde, um die Hauptrolle gut besetzen zu können.

Von den Wiener Vorstadtbühnen übte das Leopoldstädter Theater den größten Einfluß aus. Bäuerles *Die Bürger in Wien* und die darauf folgenden Staherfäden sind Zugstücke; um sie gut vorstellen zu können, engagiert Rádáy eigens dazu einen Schauspieler, den sogenannten Lokalkomiker. In Wien gaben die Hofbühnen die ernstesten Stücke, die Vorstadtheater die Karkatur derselben; in Pest und Ofen brachte dasselbe Theater Vorbild und Parodie zugleich. *Tankred* und Bäuerles *Tankred*, *Faust* und Bäuerles *Fausts Mantel*, *Menschenhaß* und *Reue* und *Kein Menschenhaß* und *keine Reue* folgen bunt aneinander.

Die Oper tritt jetzt in eine neue Periode. Rossini hält mit *Tankred* seinen Einzug. Dieser bedeutet auch den Beginn einer jahrzehntelang dauernden Polemik in der Pester Presse zwischen den Rossinianern und Antirossinianern, welche durch das Publikum zu Gunsten Rossinis entschieden wird. Die Pester Kapellmeister komponieren noch immer fleißig. (Kleinheinz: *Der Käfig*, Tuczek: *Der Kamarienvogel*, *Lais* und *Amindas*, *Rudersch*, *der Grusame*, *Wlasia*.)

Rádáys Gesellschaftsbücher bieten ein getreues Bild für den Geschmack des Theaterpublikums in Pest und Ofen. Die größten Kassenerfolge brachte Kotzebue mit seinen *Kreuzfahrern*; das Stück wurde jedoch infolge der Anklage des Bischofs Johann Koválik von Spicoplan entfernt; Weidmanns *Sieg der Theur* verdankte seine Anziehungskraft dem ungarischen Stoff. Von den Musikstücken ist Meisls *Entführung der Prinzessin Europa* am meisten gewinnbringend, dann aber Mozarts *Zauberflöte* und *Die Großmutter des Tiuis*.

Rádáys Nachfolger, Brunnszwik und Bodor, pflegen in erster Reihe das

Ausstattungsstück, und hiemit verstärkt sich der Einfluß des Theaters an der Wien. Aber auch das Leopoldstädter Theater liefern gute Zugstücke. Bäuerles *Die falsche Catalani*, Meisls *Das Gespenst auf der Bastei* und *Der lustige Prinz* sind die besten unter denselben. In dem Opernspielplan ist Rossinis Herrschaft bereits gesichert, 10 neue Stücke von ihm gelangen innerhalb dreier Jahre zur Erstaufführung. *Othello* verdrängt bald Shakespeares *Othello* von dem Spielplan. 1818 wird Shakespeare an 11 Abenden gespielt, im folgenden Jahre dagegen verschwinden seine Stücke ganz vom Repertoire; dies zeugt von einer Planlosigkeit im Aufbau des Spielplans, welche in diesen drei Jahren überhaupt sehr zu fühlen ist. Neben den elendsten Machwerken erscheinen die größten Shakespeareschen Tragödien: *Othello*, *König Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*. Calderón ist außer seinem bereits gespielten *Das Leben ein Traum* nach dem Vorbild des Burgtheaters auch noch mit *Don Guillere* vertreten, Mollière außer seinem *Geizigen* durch den *Tartuffe*. Von Lessings Stücken werden *Anna von Barmheln* und *Emilia Galotti* in den Spielplan einverleibt. Das Goethe-Repertoire wird mit *Götz von Berlichingen* und *Egmont* bereichert. Schillers *Jungfrau von Orléans* erhält eine prächtige Ausstattung und wird bei aufgehobenem Abonnement gespielt; zu Grillparzer *Ahnfrau* tritt jetzt *Sappho*. Müllners *Schuld* schließt sich *Der 24. Februar* und *29. Februar* an, doch auch die Parodie der Schicksalsdramatik von Castelli und Jettichs kommt bald zur Geltung. Auch den großen Erfolgen der ungarischen Bühne, den Stücken Karl von Kisfaludys, werden die Tore des Theaters geöffnet. *Ika*, *Sabov* bedeuten auch hier große Erfolge.

Zur Zeit der Aktiengesellschaft bilden das Ausstattungsstück, das hauptsächlich im Theater an der Wien gepflegt wurde, und die Lokalposse die Hauptbestandteile des Spielplanes. Nach dem Vorbild des Theaters an der Wien produzieren sich Reitergesellschaften auf der Bühne in Spektakelstücken wie *Timur der Tartar Khan* und *Die Räuber in den Abruzzen*. Das größte Zugstück dieser Jahre ist ein Zaubermechanismus Vogels *Ein Uhr*, welches herrlich ausgestattet wurde. Die Mode des Kinderballets kommt auch aus dem Theater an der Wien herein. Das pantomimische Ballett *Die Fee aus Paris* wird von 70 Kindern aufgeführt, bis diese Kindervorstellungen durch eine zu jener Zeit ungewöhnlich humane Verordnung der Staatshaterei verboten wurden.

Die Leopoldstädter Bühne liefert auch gute Kassastücke, größtentheils Parodien wie *Frau Amndl*, *Seppherl*, Bäuerles *Aline*, in der man bereits einen Hauch von Raumunds Geist fühlt, bedeutet den größten Erfolg. Die "Parodien", wie jetzt alle Wiener Lokalpossen genannt werden, sind sehr beliebt, den Kräften des Theaters angemessen, stets Neuigkeiten bietend; die begleitende Musik ist immer einschmeichelnd, auch im Augenweide wird immer gesorgt.

Außerdem beginnt jetzt die Blütezeit einer neuen Gattung, des Melodrams. Es ist die Zeit der großen Erfolge Pixtercoums; diese auf äußerliche Effekte eingerechneten Sensationsdramen sind in Paris die Zugstücke der Boulevardtheater; in Deutschland dagegen öffnet man ihnen die Tore der Hoftheater. Nach Pest kommen sie und ihre deutschen Nachahmungen durch die Vermittlung des Wiener Hofburgtheaters. (*Die Waive* und *der Mörder*, *Die Waive aus Genf*, *Der Summe in der Sierra Morena*.)

Shakespeares, Schillers Stücke, Goethes *Kabale und Liebe*, Moretos *Donna Diana*, Calderóns *Das Leben ein Traum*, gelangen bei Gastspielen und Debuts zur Aufführung.

Clarens, Holtei, Beneditz und noch Namenloseren ausgefällt. Die Boulevardtheater liefern jetzt außer den grausigen Melodramen andere Modestücke, die Vaudevilles, Bayard und Vanderburchs *Le gamin de Paris* bietet eine Glanzrolle der hübschen Frau Gril. Der neue Stern des dramatischen Spielplans, Scribe, erscheint mit seinem *Ein Glas Wasser*. Gegen Ende von Schmidts Direktion erfolgt ein großer Zusammenbruch, das Niveau auch des Repertoires sinkt. *Der Leopard und der Hund* wird wieder hervorgehakt; der Gaukler Philippe, die arabischen Gymnastiker Rhigas und Abdallah sind die Gäste des Hauses.

Dasselbe ist auch in dem Opernspielplan wahrnehmbar: Anfangs folgen die glanzvoll ausgestatteten Wiederauführungen der besten Opera schnell aufeinander: *Don Juan*, *Norma* erscheinen in neuem Gewande. Auch die Neuigkeiten gelangen schnell zur Ausführung: Halevys *Julin*, Donizettis *Liebestrank*, *Belisario*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, Chéburds *Maebeth* mit blendender Ausstattung, Meyerbeers *Hugenotten*, wahrscheinlich infolge Zensurbeschwerden mit dem Titel *Die Gibellinen in Pisa*, und auch die erste Oper eines ungarischen Komponisten, Andreas Bartays *Aurelia*, wird in Szene gesetzt. Die Komposition verrät den Einfluß deutscher Meister, den von Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, und die Instrumentierung zeigt das Studium des Kontrapunktes; das von den Italienern verwöhnte Publikum vermißt aber im Stücke die Melodie. Bald folgt noch eine einheimische Komposition, die Bearbeitung eines ungarischen Stoffes: Schindelmeissers *Szapyá*. Die letzte Neuigkeit ist Lortzings *Zar und Zimmermann*; das von allem virtuosenhaften Tand freie Stück ist in den Jahren des Verfalls ein wahrer Schatz für das Theater.

Die Lokalposse ist auch im großen Theater ein sehr wichtiger Bestandteil des Spielplans. Karl Mathias Rott, einer der talentvollsten Darsteller der Rollen dieser Stücke, verleiht der Gattung einen großen Reiz. Sein Vorbild ist Raimund, und es gelingt ihm hier eine Art von Raimund-Kultus zu machen, besonders da auch Direktor Schmid ein großer Verehrer des Dichters ist. Die Zukunft gehört aber Nestroy. Die Epigonen Raimunds und Nestroys, Told, Schleich und der spätere Pester Theaterdichter Hopp liefern die meisten Neuigkeiten an Lokalpossen. Die Früchte der Wiener Lust an der Parodie sind auch hier beilich, und Adams Oper *Der Possillon von Lonjumeau* folgt bald auch Rottos *Possillon von Stadt Enzersdorf*. Da Webers *Oberon* trotz der prächtvollen Dekorationen keinen Erfolg hat, schreibt der Pester Schriftsteller Adolt Frankenburg eine Parodie *Oberon*, *Zechmeister der Eifer*, bei deren Auführungen die Dekorationen des *Oberon* verwendet werden. Ihr wahres Heim findet die Wiener Lokalposse im Sommertheater, das von Schmid erbaut wurde.

Franks und Forsts Direktion bringt den gänzlichen Verfall der Oper mit sich. Neuigkeiten von großem Erfolg können nicht mehr in so großer Anzahl gehoben werden wie früher. Rossinis Blüthezeit ist vorüber, sogar sein talentvollster Nachfolger, Bellini, verstummt. Ricci und Mercadante sind nur vorübergehende Erscheinungen auf dieser Bühne. Verdi bringt nur noch seine Jugendstücke *Ernani* und *Nabucco*. Die meisten Neuigkeiten liefert Donizetti: *Die Kömer in Melitone* (Les Martyrs), *Die Tempier in Sidon* (La Favorite), *Maria di Rohan*, *Dom Sebastian* und *Marie, die Tochter des Regiments*, aber nur das letztere Werk erwirbt eine große Beliebtheit. Die erfolgreichste Opernvorstellungen dieser Zeit ist Flotows *Alessandro Stradella*.

In den dramatischen Vorstellungen herrscht das französische Drama: neben den Stücken von Scribe und Dumas père wird die Bühne von französischen Melodramen und Vaudevilles überströmt. Nur die Wiener Lokalposse kann an Beliebtheit den Produkten der Boulevardbühnen gleichkommen. Die Stimmung ist reif für Nestroys Stücke, und neben ihm begegnet man denselben grauen Epigonen wie bisher. Direktor Forst stellt einen Lokallichter, Friedrich Hopp, bei seinen Theatern an; er ist verpflichtet, in jedem Jahr vier Possen zu liefern, welche er sich meistens aus alten Lustspielen zurechnmacht. Aber Rotts Spiel hilft diese elenden Produkte immer auf die Beine.

Der klassische Spielplan ist noch immer derselbe. Mit Goethes *Geschwistern* wird ein vorübergehender Versuch gemacht. Kleists *Prinz von Homburg* wird vor einem leeren Parterre und vollen Galerien gegeben; zu einer Zweitauführung kommt es jedoch nie. Dem Ballett wird eine besondere Sorgfalt gewidmet: Ballettmeister Crombé leitet es mit Geschick. Aber nach Fanny Elblers Gastspielen ist mit dem hiesigen Ballett nichts mehr anzufangen.

5. Das Personal

Die ersten Direktoren spielten größtentheils mit dem Personal, das sie aus dem Rondellentheater mit sich brachten. Sämt Chorsängern zählten die Bühnen 56 Personen. Bei dem bunten Spielplan müssen die Schauspieler alles spielen, Statistenrollen und Stimmen im Chor übernehmen. Der Spielerler Stelzer spielt z. B. heute den Hans Knaechel in einer Wiener Lokalposse und morgen ist er Octavio in Mozarts *Don Juan*; Hölzsel spielt den Franz Moor und singt zugleich Don Juan. Die alten Schauspieler der Bühne, die sogenannten Veterranen; Schenngel, Herdt, Schmid, die Ehepaare Jandl und Zöllner, spielen ausgezeichnet, wenn es sich um ein Kotzebuesches Lustspiel handelt — wie die prächtigen *Deutschen Kleinräder* —, oder wenn ein halbvergessenes Ritterstück hervorgehoben wird. Sie sind auch die Hauptstützen der Shakespeare-Vorstellungen. Herdt, der erste Pester *Maebeth*, spielt diese Rolle noch nach achtzehn Jahren mit voller Gilt, Jandl ist ein prächtvoller *König Lear*. Ihr Fehler sind die einer vergangenen Epoche; ihr Stil hat sich an Ritterdramen und Vorstadtkomödien herangebildet. Sie überrufen das Gebardenspiel ihre Bewegungen sind zu heftig.

Der Liebling des Publikums Karl Katzianer ist jedoch bereits ein Vertreter einer neueren Richtung; ihm gehört die Zukunft, obwohl er bloß ein effekthaschender Routinier ist. Das einzige Mitglied, das ein bestimmtes Fach hat, ist die erste Sängerin. Sie ist am besten bezahlt, und sie soll der Magnet sein, welcher anzieht, wenn kein Gast da ist. Elise Fischer, dann Frau Seidler-Wranitzky, die spätere preussische Kammer Sängerin, bekleiden diese Stelle. Frau Seidler ist das erste Mitglied des Theaters, welches zu dem Mittelpunkt einer Zeitungs polemik wird. Leider verfährt sie bald die hiesige Bühne, und die einst gefeierte Frau Cbulka kann sie trotz ihrer Vielseitigkeit nicht ersetzen.

Ráday vermehrt die Zahl des Theaterpersonals, engagiert Chorsänger; hiermit ist

das spielende Personal von dem Singen im Chor entlastet. Er ist der erste, der besorgt ist, die Rollenfächer der einzelnen Schauspieler abzugrenzen, damit sie sich einen Stil bilden können. Der Typus des alles spielenden Schauspielers ist bereits im Aussterben begriffen. Rádáys Programm ist, dem Weimarer Ideal gemäß ein gutes Zusammenspiel zu schaffen. Er ist der erste, der einen sogenannten "Lokalkomiker" als Lustigmacher in den Wiener Vorstadtpossen anstellt. Es ist der später berühmte Wiener Komiker Korntheuer. Sein Nachfolger Philipp Zöllner ist der Sohn einer Pester Theaterfamilie, und auch seine Kinder widmen sich der Schauspielkunst. Außer der ersten Sängerin hat das Theater jetzt bereits auch einen Sänger von Bedeutung, den Tenoristen Babnigg, einen der besten Sänger seiner Zeit, der später Mitdirektor der Pester Bühne wird. Der beste Schauspieler der Gesellschaft ist Schmidmann, über dessen Leistung in der Rolle des *König Lear* die zeitgenössische Kritik mit der größten Anerkennung spricht; heute jedoch ist selbst sein Name nicht mehr in den Theaterlexika aufzufinden. Er blieb in Pest, starb hier und ging nicht nach dem Westen, um dort Erfolge zu ernten, wie es später Dessoir und Josef Wagner taten; so barg der Pester Friedhof mit seinem Leichnam auch seinen Ruhm.

Brunszwik und Bodor werfen die Rollenfächer wieder um und haben mit dem Personal so manche Streitigkeiten. Das Zusammenspiel wird wieder vernachlässigt, das Virtuosenium beginnt von Neuem seinen Untug zu treiben. 1819 ist Nina Bandini der Liebding des Publikums, ihr Lob ist in allen Zeitungen zu lesen, besonders spart der sonst sehr gestrenge Kritiker M. G. Saphir nicht mit seinem Lob. Sie spielt fast alle ersten weiblichen Rollen: Bertha in der *Ahnfrau*, *Sappho*, *Emilia Galotti*, *Johanna d'Arc* – und Hosenrollen, wie die Titelrolle in dem *Weiblichen Husar*, werden gleichfalls von ihr gespielt. Der Heldenspieler Melchior ist ein wahrer Nachfolger Kätzlers. Viel gebildeter ist der Intrigant Grimm, der in Rollen wie Warm, Tarruffe, Perin Gestalten ersten Ranges schafft. Zu dem Lokalkomiker kommt jetzt eine Lokalsängerin in der Person der hübschen Frau Walla, und auch für ältere weibliche Diakrole wird mit dem Engagement der Frau Klimmetsch gesorgt. Schlechter ist es um die Oper bestellt, da durch den Abgang der ersten Sängerin Elise Pfeiffer und des Tenoristen Babnigg große Lücken entstehen.

Zur Zeit der Aktiengesellschaft wird endlich das Operpersonal mit dem hochbegabten Wächterschen Sängerpaaar verstärkt, das später zur Zierde der Dresdner Oper wird; auch Babnigg kehrt zurück. Am reichsten ist für die Lokalposse gesorgt. Drei Lokalkomiker sind bereits zur Erheiterung des Publikums angestellt.

Während Grimms Leitung wütet ein schrankenloses Virtuosenium. Die Gesellschaft hat manche berühmte Mitglieder, aber die übrigen sind Schauspieler zwölften Ranges. Das Publikum will immer seine Liebdinge sehen, und kümmert sich um das Übrige gar nicht. Von einem Zusammenspiel ist keine Rede mehr. Frau Klara Grill, eine talentierte Schauspielerin, behauptet den ersten Platz in der Gunst des Publikums; infolge ihrer Anziehungskraft muß sie in den verschiedensten Rollen auftreten. Sie ist auch eine gebildete Frau, verfaßt einen Operntext zu einer Komposition ihres Gatten, des Theaterkapellmeisters Johann Grill; außer ihr ist Auguste Gerlach-Schröder, die Tochter der großen Sophie Schröder, die Hauptstütze der dramatischen Vorstellungen. Die größte Rivalin der Frau Grill ist die Opernsängerin Frau Lina Mink, die

Nachtigall-Mink, wie sie in Pest genannt wird. Auch die später so berühmt gewordene Agnese Schebest ist eine Zeit lang eine gefeierte Sängerin der Gesellschaft.

Direktor Schmid dagegen engagiert wieder sowohl für die Oper als auch für das Schauspiel Kräfte ersten Ranges. Der sachkundige Spielleiter Demmer sorgt für das gute Ensemble. Außer Frau Grill wird noch eine gute dramatische Schauspielerin, Frau Kalls, für das Theater erworben; sie spielt die tragischen Heldinnen mit wahrer Erhabenheit. Doch auch für gute Schauspieler ist gesorgt. Der bald weltberühmte Charakterdarsteller Ludwig Dessoir ist zwei Jahre Mitglied der Gesellschaft. Die erste Sängerin ist nebst Frau Mink Henriette Carl, die schon damals einen europäischen Ruf besaß. Die besten Kräfte des Männerpersonals der Oper sind der Tenorist Peter Stoll und der Baritonist Oberthoffer. Auch für die Vorstadtposse ist reichlich gesorgt, da Karl Matthias Rott, der "Anschütz der Vorstadt", wie ihn die Zeitgenossen nannten, Mitglied der Gesellschaft ist. Mit seinem übersprudelnden Humor weiß er das gehaltloseste Produkt zu beleben. Doch die goldene Zeit, in der solche Schauspieler in Pest zusammenwirkten, wie man sie höchst selten bei einander findet, ist bald vorüber, es kommt die Zeit, in der sie Schmid nicht mehr bezahlen kann.

Unter Schmid's Nachfolgern ist Frau Mink die Alleinherrscherin auf dem Gebiete der Oper; denn keine junge Sängerin kann neben ihr aufkommen. Ihre Stimme hat aber mit der Zeit viel an Frische und Wohlklang eingebüßt, und ihre Spielmanier ist auch schon veraltet. Noch minderwertiger sind die Sänger, und für zweite und dritte Rollen ist keiner mehr da, sodaß der Komiker Rott Gesangspartien in Opern übernehmen muß. Er singt z. B. Leporello in *Don Juan*. Das Hauptgewicht wird zu dieser Zeit schon auf das Drama gelegt, da die Oper des Nationaltheaters die besten Sänger an sich zieht. Die Hauptstützen des Schauspiels sind noch immer Frau Grill und Kalls. Das Pester Theater bildet auch in der Laubbahn des später berühmten Burschauspielers Josef Wagner eine bedeutende Etappe. Wägner und Dessoir wurden durch die Gestaltung Shakespearescher Helden weltberühmt. Auf der Pester Bühne jedoch hatten sie hierzu keine Gelegenheit. Der Hauptberuf der hiesigen dramatischen Schauspieler bestand eben darin, zu den Gastspielen einen guten Rahmen zu bieten.

6. Die Gastspiele

Die Gastspiele sind in der Geschichte des Pester deutschen Theaters infolge der speziellen Lage desselben von höchster Bedeutung. Das deutsche Theater wuzachte eben hier in keiner bodenständigen deutsch-ungarischen Kultur. Es war bloß der Vermittler der deutschen Kunst und konnte demnach keine einheimischen Künstler erzielen, denn sobald sich solche entfalteten, mußten sie in Ausland ziehen, um eine ihrem Talent angemessene Anerkennung zu finden. Auch das Publikum des deutschen Theaters bestand nicht aus Deutsch-Ungarn, sondern größtenteils aus ungarischen Magnaten und aus dem Kleinadel. Dieses Publikum wollte hier in erster Reihe die Kunst der großen deutschen Schauspieler, vor allem die der Wiener Hofschauspieler genießen. Allmählich kamen auch von weiterher weltberühmte Virtuosen, indem sich der Verkehr mit dem Auslande immer mehr verbesserte.

Dieses fortwährende Kommen und Gehen der Gäste war aber für die Entwicklung der einheimischen Schauspielkunst von durchaus übler Wirkung. Zunächst nahmen die Gäste den hiesigen Mitgliedern Lust und Ambition, denn sie mußten sich daran gewöhnen, als bloße Staffage der gefeierten Gäste angesehen zu werden. Ferner konnte man keinen stehenden, planmäßig ausgearbeiteten Spielplan, gut vorbereitete Vorstellungen bieten, da die aufzuführenden Stücke durch die Gäste willkürlich bestimmt wurden. Eben aus diesem Grunde lehnte Ráday, der einzige Direktor, der die einheimische Schauspielkunst auf eine möglichst hohe Stufe zu heben bestribt war und nicht mit einem entlehnten Glanz gute Geschäfte machen wollte, die Gastspiele ab. Allerdings hatten die Gastspiele auch gute Seiten. Die jungen Schauspieler und Sänger hatten stets ausgezeichnete Vorbilder vor Augen, auch dem Publikum wurde mancher seltener Kunstgenuß zuteil. Die Gäste hoben auch das Niveau des Spielplans, da die Glanzrollen der Hofschauspieler oft Gestalten der klassischen Stücke waren. Die Gäste hielten z. B. den hiesigen Shakespeare-Kult aufrecht.

Die Gäste waren überwiegend Wiener Hofschauspieler. Mit Langes Gastspiel sah man in Pest noch einen Vertreter der ersten Glanzperiode des Hofburgtheaters, Krieger, der keine Komiker desselben Theaters, besucht samt seiner Tochter Anna Fedorovna die Pester Bühne; letztere stirbt hier im Jahre 1813 an einem Nervenleber. Die berühmte Hofsängerin Frau Campi ist auch eine der ersten Gäste des Theaters. Aber erst Direktor Grimm beginnt ständig mit Gästen zu arbeiten. Eine ganze Schar von Burgschauspielern besucht sein Theater: Anschütz, Egliart, Fichner, Heurteur, Kettel, Kunst, Löwe, das Ehepaar Retlich, Louise Weber und Sophie Schröder. Die größte Sensation erregt aber Charlotte von Hagen; das Orchester muß geräumt werden, um eine genügende Zahl von Plätzen zu schaffen; sie wird mit Blumen und Lobgedichten überhäuft. Von den übrigen Gästen im Schauspiel sind noch Karoline Bauer, Frau Charlotte Birch-Pfeiffer und Ludwig Pauli zu nennen. Auch die Wiener Vorstadtbühnen senden Gäste; der bekannteste von ihnen ist Ignaz Schuster vom Leopoldstädter Theater. Weniger Gäste sind in der Oper, da diese zugkräftige ständige Mitglieder hat. Babnigg, einst Mitglied der Gesellschaft, gastiert später als sächsischer Kammergesänger, die Wiener Hofsänger Breiting und Wild sind stets wiederkehrende Stammgäste. Die besten Opernsängerinnen unter den Gästen sind Frau Schröder-Devrient, Klara Heinlefter, Frau Neumann-Sessi. Letztere erkälte sich aber im riesigen und kalten Pester Theater dergestalt, daß sie ihre wohlklingende Stimme verlor. Mit dieser langen Aufzählung ist aber die Reihe der Gäste keineswegs erschöpft. "Unser Theater ist nicht gastlos, sondern gastfrei" — schreibt ein zeitgenössischer Kritiker zur Zeit der Direktion Grimms. "Die Gäste teilen sich in komische und tragische Schauspieler, in Sänger, Tänzer und Bestensteller". Diese Charakteristik entspricht tatsächlich der Wahrheit, die Gastspiele der größten Kunstheroen des damaligen deutschen Theaters wechseln mit Vorstellungen des Bestenstellers Mayerhofer und des Pudels Fido Savant ab. Das deutsche Theater wollte eben Sensationen jeder Art bieten, die das Theater dieser Zeit zu bieten im Stande war.

Gewähltere Gäste spielen während Schmidts Direktion: Anschütz, Löwe, Emil Devrient, Dessoir, Karl La Roche, Moritz Rott, Döring spielen hier, Henriette Carl, Frau Stöckl-Heinlefter, Jenny Lutzer sind Gäste der Oper, Scholz und Nestroy die

der Vorstadtposse. Nach dem materiellen Zusammenbruch jedoch kommen nur mehr "Künstler" wie der Pantomimiker Fenzl mit seinem dressierten Hund.

Direktor Forst arbeitet mit großen Namen, aber die meisten der Operngäste, die er beruft, haben keine Stimme mehr, sodaß das Publikum allmählig sein Vertrauen den Gästen gegenüber verliert. Derartige Gäste sind Binder und Wild, einst gefeierte Größen, nun herrliche Ruinen. Mit großem Flasko endet auch das Gastspiel des Tenors Moriani, sodaß der Direktor bestrahlt ist, bessere Kräfte zu gewinnen, wie Maria Marra, Frau Hassel-Barth, Frau Stöckl-Heinlefter, Henriette Carl, Draxler und Ert; doch das Opernpersonal ist nicht mehr im Stande, ihre Leistungen zu unterstützen; der ganze Genuß, den eine Opernvorstellung bieten kann, schrumpft in einige Konzertarien zusammen, welche durch den Gast gesungen werden.

Ganz anders steht es mit dem Schauspiel, schon aus dem Grunde, daß die großen deutschen Schauspieler im Nationaltheater ihrer Sprache wegen nicht auftreten können. Sie sind das Monopol des deutschen Theaters. Dessoir, Emil Devrient, Löwe, Moritz Rott, Nestroy erscheinen noch stets auf der Bühne; Christine Enghaus, Amalie Hainzinger mit ihrer Tochter, Marr, Jeremann, das Ehepaar Beckmann kommen dazu. Der Sommer beginnt zur wahren Theatersaison zu werden, wenn das Wiener Schiff die Hofschauspieler nach Pest bringt. Das hiesige Personal besitzt die Fähigkeit, ihrem Spiel einen guten Rahmen zu geben; und hiemit ist das Höchste gebohen, das die deutsche Schauspielkunst in Pest dauernd zu bieten vermochte. Direktor Forst hat jedoch einen Gast, der an Erfolgen alle bisherige übertrifft. Die "göttliche" Fanny Eibler tanzt hier, und selbst die deutschfeindlichsten Organe der ungarischen Presse stimmen ihrem Lobe bei. Ein einziger Abend dieser Gastspiele bringt dem Direktor 10 000 Gulden. Ihr zu Ehren wird eine kleine Festlichkeit auf der Bühne gefeiert; Frau Mink als Engel überreich der gefeierten Tänzerin einen Kranz. Frau Kails aber ein Lobgedicht im Prachtband. Diese kleine Komödie ist nicht sehr geschmackvoll, doch symbolisch für das Pester Theater dieser Zeit: Drama und Oper huldigen der Tänzerin.

Jolán Pukánszky-Kádár