Um meinen Lesern ein klares Bild von der Entwicklung dieses Grundes zu geben, werde ich vorerst die Hauptstrassenzüge besprechen und beginne mit dem Magdalenengrund und Gumpendorf als den beiden ältesten und gehe sodann auf die Windmühl und zuletzt auf die Laimgrube und Mariahilf über. Erst nach der Besprechung der vier Hauptstrassen werde ich die kleinen Strassen und Gässen besprechen, und zwar in alphabetischer Ordnung. Dieser Vorgang dient eben so zur besseren Uebersicht als auch zur Einhaltung der systematischen Ordnung.

XXVIII. CAPITEL.

Der Magdalenengrund

Ist ein alter wiewohl kleiner Vorstadtgrund zwischen Laimgrube und Gumpendorf und von letzterem und dem Wienufer gleichsam eingeklemmt.

Der Grundeigenthümer war jene uralte **Magdalenkirchen-Vorstehung**, deren Kirche sich am **Stefansfreithof** zwischen dem Alumnat und dem Dom gegenüber der Goldschmidtgasse (dort, wo heute die Stellwägen zur Südbahn ihren Standplatz haben) sich befand und am 12. September 1781 abbrannte. Hiernach erklärt sich auch der Name, und der Umstand, dass diese Vorstadt in ihrem Grundsiegel die heilige Magdalena führt, wie die Abbildung ***sub Figur 80*** zeigt.

Noch im XVII. Jahrhundert wurde der Grund unterhalb der Laimgrube **„im Sauwinkel"** genannt. Erst seit 1756 erscheint diese Gegend in den Urkunden als St. Magdalena-Stiftsgrund.

Von 1778 an wurde der Grund von dem Beneficiaten Josef Schneller an den Stadtmagistrat auf 10 Jahre um den jährlichen Pachtschilling von 800 fl überlassen. Nach dessen Tode

---

den Minoriten dienstbar waren, und nachher von dieser Dienstbarkeit befreit wurden. Am 21. Juni 1775 wurde sodann von den Selbischen Erben dieses Besitzthum mit allen Rechten und Gerechtsamen an den Magistrat übergeben.

Auch auf einem Theil der Selbischen Gründe erbaute später der berühmte **Staatskanzler Wenzel Fürst von Kaunitz** sein Palais, dessen herrliche Gärten, Reitschulen und Kunstsammlungen einen neuen Aufschwung in das Leben dieser Vorstadt brachten, und zur rascheren Entwicklung derselben nicht wenig beitrugen.

Der Fürst hielt hier wie ein König seinen Hof, empfing die Gesandten, schloss Staatsgeschäfte ab und gab in seinem Garten und Schlosse herrliche Feste und grosse Mahlzeiten und zog so einen Kreis von Vornehmen und Mächtigen herbei, die sich in der Nähe des Fürsten ansiedelten.

Der Verkehr wurde daher ein immer lebhafterer, auch dann noch, als später Fürst Nicolaus Esterházy von Galantha dieses Schloss sammt Garten käuflich an sich brachte.

Auch der kaiserl. **Münzhof**, durch welchen die Münzwardeingasse entstand, trug viel zur Hebung dieses Grundes bei, denn es waren viele hundert Arbeiter beschäftigt, die mit ihren Familien sich hier ansiedelten und zur Belebung der Gegend dienten. Das grosse **Bräuhaus** und das gräflich **Königsegg'sche Schloß** bildeten gleichfalls Zierden. Endlich ist hier noch der **„Bettlerstiege"** zu erwähnen, deren Existenz bis in's Mittelalter hinab reicht. Es pflegten nämlich sich hier die Bettler zu versammeln, weil die nach Purkersdorf führende frequente Reichsstrasse daselbst viele Fremde und Kaufleute passiren machte. Auch war nach der von Carl VI. am 12. September 1718 erlassenen **Bettlerordnung** den Bettlern nur am sogenannten **„Bettlerbühl"** an der **Bettlerstiege** zu betteln gestattet. Diese Verordnung war nothwendig, weil nach dem zweiten Türkenkriege über 7000 Bettler aus der Stadt ausgewiesen wurden, die ihr Unwesen vor allen Kirchenthüren und Friedhöfen trieben, und die Passanten in der unverschämtesten Weise belästigten.

fiel der Grund dem k. k. Religionsfonde zu, bis endlich der Magistrat am 1. April 1799 durch Kauf Grundeigenthümer wurde.

Im Volksmunde aber wird dieser Grund noch immer mit dem weniger poetischen Namen „Ratzenſtadl“ belegt, dessen nicht unbegründeter Spottname von Kaiser Josef II. herrühren soll, denn diese vielen kleinen Häuschen sind gegen das berganſteigende Gumpendorf so dicht eines über das andere gebaut, dass sie einem schmutzigen Ratzenneſte nicht unähnlich sehen; und Pater Fuhrmann in seiner Geschichte Wiens vom Jahre 1766 nennt als Grund des Uebelstandes, warum sich „Ungeziefer“ hier in so erschreckender Weise vermehren, den grossen Wassermangel, da wegen der hohen Lage fast gar keine Brunnen hier existiren.[1])

Figur 80. Das Grundsiegel vom Magdalenengrund.

Noch im vorigen Jahrhunderte wissen die Chronisten nicht genug zu erzählen von den Ratten, Mäusen und Heuschrecken, die alljährlich diese Gegend und die benachbarten Gärten und Felder heimsuchten. Man veranstaltete „Bittgänge“, um dem Uebel abzuwehren. Eine Procession zog sogar am 20. Juli 1768 von Wien nach Füssen in's Schwabenland, um vom heiligen Magnus im dortigen Benedictinerkloster die Vertreibung des hiesigen Ungeziefers zu erflehen.

Auch ein Vorstadtdichter des vorigen Jahrhunderts besang dieses „Ratzenſtadl“ nach seiner eigenen Weise. Das Gedicht lautet:

Beim Ratzenſtadl — (es iſt für Ratzen faſt zu klein) —
Zog ich vergebens mehr als einmal Runde,
Von ſeiner Wiedertaufe ein. —
Mag ſein, daß es einſt viele Magdalenen
In dieſem Ratzenſtadl gab,
Doch ſie büßte ſchwerlich ſo in Thränen,
Die Sünden in der Wüſte ab!! — —

Am meisten in die Augen springend erscheinen die altersgrauen, winkeligen, in einander geschachtelten Häuschen in der Bergsteiggasse und bei den Häusern gegenüber des alten Magdalenen-Stegs (heute Magdalenenbrücke).

Als ein Monstrum mittelalterlicher Winkelarchitektur erscheint:

Das Haus Nr. 26 (neu Magdalenenstrasse 74).

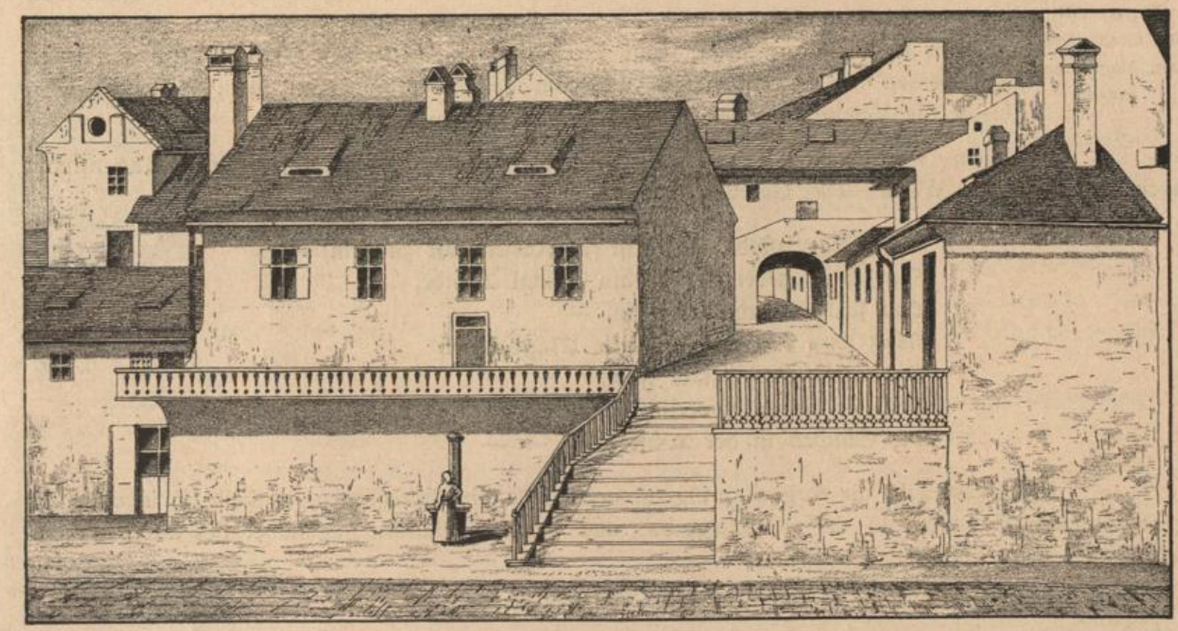
Es führt mehrere zwanzig Stufen zur steilen „Bergſteiggaſſe“ empor und ist mit den Häusern 1 und 2 dieser Strasse identisch. Die hohe Dachung, die schmalen Fenster und Thüren aller dieser ebenerdigen dorfartigen Häuschen bildet einen gar seltsamen Contrast gegen jenen grossstädtischen Zug, der sich heute fast aller neuen Bauten bemächtigt. Es sind dies fast die letzten Reste der alten Häuser-Ruinen, die hier nur noch vielleicht ein kurzes Scheinleben fristen.

[1]) Pater Fuhrmann sagt wörtlich:

„Wobey noch dieſes zu melden, daß weil wegen hoch gelegener Maria-Hülffer-Revier wenig Brünnen allda anzutreffen, zu trockener Sommers-Zeit ſich oft merklicher Waſſer-Mangel äuſſert, und das Waſſer um bares (doch nicht hohes Geld) muß bezahlet werden.“

Es ist daher doppelt geboten, diese Monstre-Reliquie rasch meinen Lesern im Bilde ***sub Figur 81*** vorzuführen, ehe sie von der Bildfläche für immer verschwindet.[1])

Einer Annehmlichkeit hatten sich dennoch die Bewohner dieser Strasse bis in die Siebziger- und Achtziger-Jahre des vorigen Jahrhunderts zu erfreuen. Aus dem Nagel'schen Stadtplan vom Jahre 1770 geht nämlich hervor, dass die Ufer der Wien längs der Magdalenenstrasse nur eine fortlaufende Flucht von Obst-, Blumen-, Wein- und Gemüsegärten waren, welche sich knapp am Uferrand in herrlicher Farbenpracht hinzogen. In diesem kleinen Hausgärtchen liebten es unsere Voreltern, sogenannte „Saletteln" hinzubauen, in welchen sie sich in den freien Nachmittagsstunden, besonders Sonntags dieselben zum lauschigen Ruheplätzchen wählten und eine ausgiebige Jause von kaltem Fleisch und gutem Weine mit ihrer Familie trefflich munden liessen, unbeirrt durch die von der Wien aufsteigenden Düfte, wodurch man leicht zu dem Glauben verleitet werden könnte, die Wiener hatten damals viel weniger empfindliche Nasen gehabt, als heut-



Figur 81. Das Haus Nr. 26 (neu Magdalenenstrasse 74).

zutage, doch ist dies nicht richtig; sie waren nur weniger anspruchsvoll und durch das Villegiaturfieber noch nicht so verwöhnt; ihre Bescheidenheit wusste sich in das Unvermeidliche zu fügen, ihre Genügsamkeit liess sie dasjenige mit Frohsinn und Heiterkeit geniessen, was ihnen die glücklichen Umstände, der glückliche Augenblick darboten und streckten sich im Uebrigen gemüthlich nach der Decke! —

Leider verschwanden schon in den Zwanziger- und Dreissiger-Jahren alle diese echtwienerischen Saletteln für immer, und der berühmte Weichselgarten nächst dem Fukanedi-Steg am Fukanedi-Bierhaus war der letzte Garten dieser Art!

[1]) Das Bild ist nach der Natur aufgenommen, gezeichnet und in Holz geschnitten, und zeigt uns das Haus mit der Front gegen die Magdalenenstrasse. Es besteht eigentlich aus drei Häusern, wovon das Haus Nr. 2 in der Bergstrasse als Zubau erscheint. Der Bau datirt aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts und der gegenwärtige Eigenthümer ist Mayer Charl und Miterben.

Was die übrigen Häuser dieser Strasse anbetrifft, so behauptet den vornehmsten Platz das Theater an der Wien!! — —

Das k. k. priv. Theater an der Wien Nr. 26 (neu 8).

Es war der 13. Juni 1801, als an allen Strassenecken ein rosenfärbiger Theaterzettel anzeigte, dass heute um 7 Uhr Abends das k. k. priv. Theater an der Wien unter der Direction des **Emanuel Schikaneder** seine Eröffnungs-Vorstellung geben werde. Das Stück war eine Spektakel-Oper **„Alexander"**. Das Volk drängte sich in Schaaren herbei, um all die Pracht und Herrlichkeit, von der man sich schon wochenlange vorher in Wien Wundermärchen erzählte, mit eigenen Augen zu sehen und geniessen zu können.

In der That, es war geräumig wie kein zweites in Wien, äusserlich zwar einfach, aber in den Innenräumen mit viel Geschmack auf das prächtigste ausgeschmückt, mit Silber auf blauem Grunde die Wände geschmückt, die Draperien der Logen mit blauer Seide und Silberquasten geziert, auch die Akustik wahrhaft vortrefflich, der Director ein Liebling und die Schauspieler vom besten Willen beseelt, auch konnte man sich auf das Talent Schikaneder's mit Sicherheit verlassen, dass er nur Ausgezeichnetes dem Publicum bieten werde, mit einem Worte, man konnte glauben, dass Schikaneder jetzt in den glücklichsten Verhältnissen lebe und mit seinen Theaterunternehmen vollauf zufrieden sei. In Wirklichkeit war es aber ganz anders, als es den Anschein hatte, wie wir aus der nun folgenden kurzgefassten Geschichte dieses Theaters gleich sehen werden.

Die Geschichte des Theaters an der Wien.

Als mit 1. April 1800 der Contract des Freihaus-Theaters zu Ende ging und Fürst Starhemberg dem bisherigen Director Emanuel Schikaneder kündigte, war letzterer wohl in arger Verlegenheit, denn jetzt galt es, sich um einen andern Unterstand umzusehen. Er trug wohl die Concession zu einem eigenen Theaterbau in der Tasche, aber seine Vermögensverhältnisse gestatteten es nicht, von seinem Rechte Gebrauch zu machen, denn er hatte nicht blos kein Geld, sondern sogar Schulden! Zum Glück streckte ihm sein guter Freund, der Wiener Handelsmann **Bartholomäus Zitterbart**, die nöthigen Mittel vor. Schikaneder's Schulden beliefen sich auf die stattliche Summe von 130.000 fl. Er wendete sich nun an Kaiser Franz und wiederholte seine schon an dessen Vorgänger Leopold II. gestellte Bitte, sein Theater nunmehr auf dem Glacis erbauen zu dürfen, wurde aber abgewiesen.[1])

Zitterbart wählte nun das in der Nähe des Freihauses an der Wien gelegene Haus Nr. 26 (heute neu 8) in der Magdalenenstrasse, welches zum Umbau für ein Theater vollkommen geeignet war, und reichte sofort ein Gesuch, bei der **böhmisch-österreichischen Hofkanzlei** ein, um hier ein Theater bauen zu dürfen.

Anfangs schien Alles gut zu gehen und die Behörde erhob keinerlei Einsprache, und erstattete das Gutachten dahin, dass gegen die angesuchte Errichtung eines Schauspielhauses an diesem Orte von keiner Seite ein Anstand obwalte.

[1]) Der ämtliche Bescheid lautete: Nachdem schon die Vorfahren Sr. Majestäten ihm (Schikaneder) den Bau eines Theaters auf dem Glacis nicht erlaubt hätten, er bei diesem Beschlusse bleiben müsse; doch soll er sich einen andern bequemen Ort, wo immer aufsuchen, da sein Privilegium ihm solches gestatte.

So schien denn Alles in bester Ordnung, als plötzlich ein neues Hinderniss einzutreten drohte. Der Hoftheater-Vicedirector Baron Braun erhob Protest gegen den Bau auf Grund seines Pachtvertrages, was die Sache verzögerte, aber dennoch zuletzt nicht hinderte, dass die hohe Landesstelle sich schliesslich doch für Schikaneder erklärte.[1])

So war denn endlich die letzte Schwierigkeit hinweggeräumt und Zitterbart schritt zum Aukauf des obigen Hauses, dessen Umbau im Sommer 1797 nach Entwürfen des Baumeisters Jäger begonnen und Ende Mai 1801 vollendet wurde, so dass die erste Vorstellung endlich am 13. Juni 1801 stattfand.

Allein Schikaneder arbeitete nur mit halber Kraft, er war nach allen Seiten lahmgelegt, denn er war nur scheinbar der Besitzer des Theaters, in Wirklichkeit war es Zitterbart, der, durch alle Erfahrungen gewitzigt, ihn nicht frei schalten und walten liess, wie er wollte. So war denn auch der freie künstlerische Schwung gelähmt, dazu kam noch, dass sich auch die Disciplin der vom Freihaus mitgebrachten Kräfte immer mehr lockerte und auch die neu engagirten Mitglieder es mit Schikaneder nie lange aushielten, weil sie in die financielle Kraft ihres Scheindirectors kein Vertrauen setzten.

So z. B. gewann er für seine Bühne den hochbegabten **Ditters von Dittersdorf**, der für ihn sein Hauptwerk **„Der Doctor und Apotheker"** schrieb, welches schon im Freihaus aufgeführt wurde. Es war die erste komische Oper in Deutschland, die noch heute unvergessen auf dem Repertoire sich befindet, und die erste, die nach Art der Italiener mit Finales versehen war. Aber Schikaneder konnte ihn zur Lieferung einer zweiten Oper nicht bewegen, weil er ihm die erste nicht gezahlt hatte. Nicht besser erging es ihm mit dem talentvollen Schauspieler und Possendichter **Joachim Perinet**, den er schon im Jahre 1797 zu sich ins Engagement nahm und dessen **„Neues Sonntagskind"** mit grossem Beifall durch längere Zeit hinter einander gegeben wurde.

---

[1]) Baron Braun wendete in seinem Resumé ein, daß die Erlaubniß zu demselben dem mit dem Allerhöchsten Hofe errichteten Theaterpachtcontracte zuwiderlaufe, nachdem in solchem ein Paragraph vorkomme: „daß niemandem für das künftige weder die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt oder in den Vorstädten, außer den schon bestehenden, noch wenn eines der dermal bestehenden eingehen sollte, dessen Uebernehmung durch einen neuen Entrepreneur gestattet werden solle, auch keines der jetzt bestehenden von seinem Standort versetzt werden dürfe. Sollte jedoch eines oder das andere der jetzt bestehenden Vorstadttheater durch Feuer verunglücken, so stehe es dem dermaligen Entrepreneur frei, in der nämlichen Vorstadt wieder ein neues zu erbauen".

Aus diesem Paragraphe schöpfte Baron Braun den scharfsinnigen aber wenig juristischen Schluss, daß dem Schikaneder der vorhabende Bau seines Theaters an der Wien nicht gestattet werden könne".

Die Landesstelle erklärte sich jedoch für Schikaneder. Sie wies darauf hin, daß der mit dem Baron Braun errichtete Theaterpachtcontract vom Jahre 1794, Schikaneder's Privilegium oder Befugniß hingegen vom Jahre 1786 und dessen Erneuerung vom Jahre 1790 sei. Wie dürfe daher dieser Contract dem schon lange vorher bestandenen Rechte des Schikaneder, bei der allgemein bekannten Rechtsregel, daß dasjenige, was zwei Contrahenten zwischen sich festsetzen, einem dritten weder schaden, noch nützen könne, derogiren?

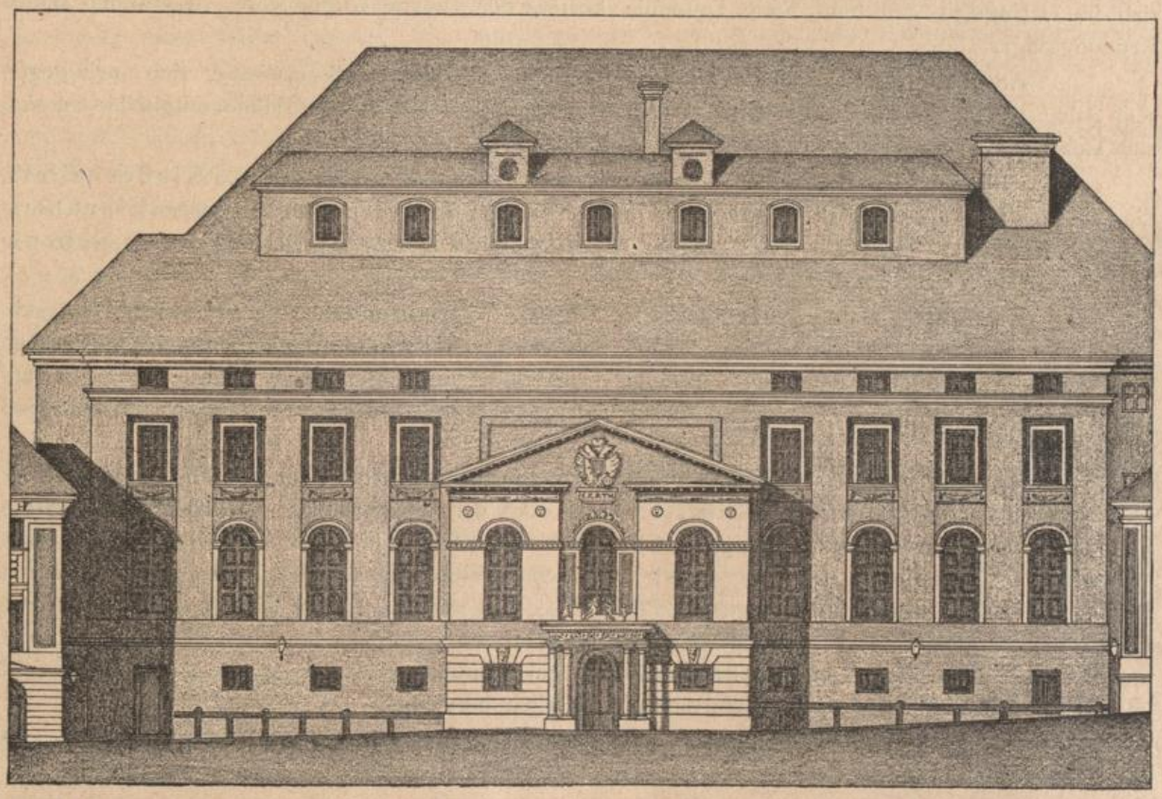
Die Hofkanzlei schloss sich diesen Gründen an und entwickelte dieselben noch weiter. „Man kann", fügte sie mit Bezug auf die örtlichen Verhältnisse hinzu, „endlich auch die politischen Betrachtungen nicht umgehen, daß diese Spectakel einem großen Theile des hiesigen Publicums zum Bedürfniß geworden, daß die Nichtgestattung des Baues dieses Theaters eine große Unzufriedenheit, vorzüglich bei der geringeren Classe des Publicums nach sich ziehen würde, daß in so großen Städten, wie Wien, die Staatsverwaltung auf anständige Unterhaltungen des Volkes den vorzüglichen Bedacht nehmen müsse und daß es beinahe nicht thunlich sei, die hiesige ungeheure Volksmenge nach ihren so vielfältigen Abstufungen auf das einzige Stadttheater zu beschränken und solche in ihrer vorzüglichen Unterhaltung der Willkür des dortigen Unternehmens gleichsam allein preiszugeben".

In diesem Sinne entschied auch der Kaiser Franz. „Dem Schikaneder will Ich die Erbauung eines Theaters gestatten; die Vorstellung des Freiherrn v. Braun aber ist ohne Ertheilung eines Bescheides ad acta zu legen," so lautete die eigenhändige Allerhöchste Entschließung vom 19. April 1800.

Schuldenhalber war nun Schikaneder genöthigt, schon nach kurzer Zeit das Theater an **Zitterbart** vollständig abzutreten. So blieb das Theater eigentlich ohne Director, denn Zitterbart verstand von einer Bühnenleitung so viel wie Nichts. Dieser Umstand bewog ihn daher, schon im Jahre 1804 sein auf diesem Theater haftendes Privilegium dem Freiherrn von Braun zu überlassen, demselben, der sich früher so sehr gegen den Bau gesträubt hatte.

Um meinen Lesern einen Begriff von dem schlichten Aeussern dieses Theater-Gebäudes zu geben, lege ich hier ***sub Figur 82*** eine Abbildung bei, welche aus dem Anfang der Zwanziger-Jahre datirt.[1])

Auch unter der Direction des Baron Braun steigerten sich die Auslagen von Tag zu Tag in so bedenklicher Weise, dass er sich alsbald um fremde Hilfe umsehen musste, die er in der



Figur 82. Das Theater-Gebäude an der Wien aus der Zeit von 1820—1825, Haus Nr. 26 (neu 8).

Person des kunstsinnigen und feinfühligen Cavaliers Ferdinand Graf Palffy fand. Dieser übernahm die Direction des Theaters und wurde auch alleiniger Eigenthümer des Hauses, indem er alle Schulden, die auf dem Hause hafteten, sowie auch sämmtliche Gläubiger des Baron Braun aus-

[1]) Das Bild ist den Graf Vasquez'schen Rand-Vigneten entnommen und zeigt uns die Hauptfront des Theaters, wie sie mit wenigen Ausnahmen noch heute besteht. Nur das Portal ist heute mehr gehoben und mit schönen eleganten Candelabern geziehrt, auch die hölzernen Barrièren sind zur Bequemlichkeit des Publicums längst verschwunden. Der Vorder- und Hintertract des Gebäudes ist zu Privatwohnungen bestimmt, in letzterem befinden sich auch die Probesäle und Garderoben. Das Mittelgebäude schliesst die Bühne in sich, welche zu den grössten der Wiener Schauspielhäuser zählt, so dass auf derselben 500 Personen und 80 Pferde commod Platz finden.

bezahlte. Mit diesem neuen Directionswechsel begann sich das Renommée dieser Bühne auf's Ueberraschendste zu heben. Ein Erfolg jagte den andern, jedes neue Stück wurde zu einer neuen Einnahmsquelle, jeder neue Versuch, dem Publicum etwas Ueberraschendes zu bieten, wurde zu einem Cassenerfolg!! Palffy scheute aber auch keine Auslagen!

Um nur ein Beispiel für die Splendidität dieses Cavaliers anzuführen, sei erwähnt, dass Palffy bei jeder Vorstellung „Noah's" in der Scene, als die Bühne das Paradies darstellte, über hundert Gulden auf das Verbrennen wohlriechender Spezereien verwendete, ein Luxus, der sich wochenlange allabendlich erneuerte, und einen enormen Zudrang des Publicums zur Folge hatte. In Schiller's „Jungfrau von Orleans" bewegte sich der Krönungszug wohl eine Viertelstunde lange, an welchem mit aller Bequemlichkeit 400 Personen theilnahmen, ohne dass die Massen sich im Geringsten genirten. Viele Tausende kostete dem edlen Grafen die Ausstattung dieses Krönungszuges.

Aber so sehr er für das Publicum bedacht war, so generös erwies er sich auch gegen sein Schauspieler-Personale. Alljährlich an seinem Geburtstage lud er alle Bühnenmitglieder zu sich zur Tafel und beschenkte sie obendrein mit Gratificationen.

Die grössten Einnahmen erzielte er jedoch durch jene weltberühmten Kinderballets, die unter seiner Leitung in der Zeit vom Jahre 1815 bis 1821 die ergiebigste Einnahmsquelle bildeten und von Fremden und Einheimischen als die grösste Sehenswürdigkeit Wiens besucht wurden.

Friedrich Horschelt hiess der Director und Balletmeister dieser neuen Unternehmung, die als die Lieblingsschöpfung Palffy's betrachtet werden kann, die aber auch Unsummen verschlang. Drei Capellmeister allein waren für dieses Ballet mit fixem Gehalt angestellt, um die anmuthigste Musik für die Kleinen zu schreiben: Ignatz Ritter von Seyfried, Franz Roser und Philipp Riotte.

Am 14. November 1815 fand die erste Balletvorstellung statt, man gab das pantomimische Divertissement: „Die kleine Diebin". Es tagte eben der Congress und die Kleinen producirten sich vor einem Parquett von Königen! Gleich der erste Erfolg war ein durchschlagender. Man schwamm in einem Meere von Vergnügen! Die kleinen Eleven Horschelt's überschüttete man mit Beifall, sie wurden sogleich Lieblinge des Publicums. Am meisten thaten sich hervor: Therese Heberle, Angioletta Mayer und die Knaben Stulmüller, Mathias Laroche, Georg Schmidt und der jugendliche Grotesktänzer Luppi, der, ein zehnjähriger Knabe, durch sein altes Gesicht und gravitätisches Wesen jedesmal stürmische Heiterkeit hervorrief.

Am 12. Jänner 1816 folgte als zweites Ballet „Nettchen und Paul", „Chevalier Düpe" und „Das Waldmädchen", welche alle dieselben grossartigen Erfolge aufzuweisen hatten.

Der 31. Jänner 1817 war ebenfalls als epochemachender Abend in den Annalen dieses Theaters zu verzeichnen, zwar in einer andern Art, aber dennoch unvergesslich. Es wurde das Erstlingswerk eines jungen Dichters gegeben. — Grillparzer's „Ahnfrau"! Merkwürdigerweise machte das Stück gleich das erstemal Furore und wurde vom Publicum verstanden und in seiner poetischen Kraft vollauf gewürdigt!

Am 20. April 1817 erwies sich das neue Kinderballet „Aschenbrödel" als wahrer Magnet. Horschelt arbeitete hier zum erstenmale mit einem grossen Ensemble. Seine Tanzschule zählte nämlich bereits über 200 Köpfe und Palffy stattete das „Aschenbrödel" in wahrhaft feenartiger Weise aus. Er verfügte aber auch in dem Directionsmaler Nesse, dem Costümer Lucca Piazza und dem Maschinisten Roller über Kräfte, wie sie kein Theater Deutschlands aufzuweisen hatte, auch nicht einmal die Hofbühne!

Während neue Ballete einstudirt wurden, hatte das Schauspiel und die Oper Gelegenheit, jene trefflichen Kräfte ins Treffen zu führen, über die Palffy verfügte, und die sogar den beiden Hoftheatern Concurrenz zu machen vermochten. Als Tenor war Jäger, Maitzinger und Rauscher beschäftigt. Als Buffo Spitzeder, als Bassist Seipelt, als Bariton Schütz; dann die Primadonnen Schütz, Spitzeder, Betti Vio und Josephine Demmer. Auch für die Oper gab Palffy mit vollen Händen und scheute keine Auslagen, um jede Vorstellung zu einer glänzenden zu gestalten. Bei den Generalproben mussten immer ganze Fässer Bier und Massen geselchter Würste (schon damals Lieblingsspeisen der Wiener) in Bereitschaft stehen, um die Sänger bei Laune zu erhalten. Die Generalprobe glich aber auch stets einer ersten Vorstellung, so präcise ging alles zusammen.

Am 2. Feber 1818 ging ein neues Ballet „Der blöde Ritter" mit grossem Erfolg über die Bretter und am 2. Mai 1818 „Der Berggeist", eine Originalschöpfung Horschelt's. Besonders dieses Ballet versetzte die immer grösser werdende Zahl der Enthusiasten geradezu in Raserei und die Cassen dieses grossen Theaters wurden allabendlich gestürmt. Man fand hier eine neue Art choreographischen Genusses, und den Glanzpunkt des Ballets bildete ein Shawltanz und zum Schluss eine Pyramide, die aus fünfzehn an unsichtbaren Drähten befestigten Kindern gebildet war, welche bis in die Höhe der Soffiten hinaufreichte.

Der 2. Jänner 1819 brachte er eine nicht minder Aufsehen erregende Balletnovität auf die Bretter: „Elisene Princessin von Bulgarien" (dem Weissenthurn'schen Schauspiele: „Der Wald von Hermannstadt" nachgebildet). Hier feierte die kleine Prima-Ballerina Angioletta Mayer wahrhafte Triumphe, auch die Ausstattung überbot alles bis dahin Dagewesene. Fast jedes neue Ballet war für Wien ein Ereigniss und für Palffy eine reiche Einnahmsquelle, welche leider bei ihm keinen Boden hatte, denn ausser seiner Verschwendung war er auch der Leidenschaft des Spieles ergeben, ein Dämon, dem keine Summe zu gross ist, um sie zu verschlingen.

Der 3. März 1820 brachte „Oberon" als sensationelles Ballet auf die Bühne, hier wirkten Decorationen, Maschinen und Massenensembles auf den Zuseher wahrhaft berückend. Die Bühne war aber auch vollkommen geeignet, jene Geister und Spukgestalten in solchen Massen auf- und niederschweben zu lassen, wie dies hier der Fall war.

Am 12. Feber 1821 gingen die drei letzten Ballets „Die Silberschlange", „Die Feuernelke" und „Das Zauberglöckchen" mit fabelhafter Ausstattung in Scene, die vielmalige Wiederholungen nach sich zogen, ohne ihre Anziehungkraft zu schwächten und wobei sich die Cassa Palffy's immer mehr und mehr füllte.

Da erschien plötzlich wie ein Schlag aus heiterem Himmel ein behördlicher Verbot, welcher die Kinderballete für immer einstellte. Wie es hiess, soll die Kaiserin Carolina Augusta, welche die Moral der Kleinen für gefährdet hielt, die Sistirung beim Kaiser Franz veranlasst haben. Horschelt traf kein Vorwurf, er selbst sah auf strenge Zucht und Ordnung und war um das Wohl der ihm anvertrauten Kinder liebevollst besorgt; leider aber war er nicht im Stande, zu verhindern, dass sich feile Agenten stadtbekannter Wüstlinge an einzelne Mitglieder des Kinderballetcorps heranbrängten, und sie als schätzenswerthe Beute an ihre hochmächtigen Auftragsgeber auslieferten! Horschelt und Graf Palffy waren untröstlich, keiner der Beiden gab den geringsten Anlass zu einer begründeten Beunruhigung. Aber der Cynismus einiger Feinschmecker der Residenz, und an der Spitze der berüchtigte Fürst K . . . . ., war so gross, dass man endlich den Auflassungsbeschluss der Kinderballets durch den Kaiser selbst für gerechtfertigt hielt. Horschelt übersiedelte mit seiner ganzen Gesellschaft nach München, wo er in dem König Max einen mächtigen Protector fand. Das Theater an der Wien aber hatte von dieser Zeit an keinen Erfolg mehr aufzuweisen. Das verwöhnte Publicum wollte von Oper und Schauspiel nichts mehr wissen, und entzog dem Grafen

seine Gunst, der fast allabendlich vor leeren Bänken spielen lassen musste, bis zuletzt der Concurs über sein Vermögen hereinbrach und das Theater im Juni 1825 förmlich gesperrt werden musste!

Es ist nicht uninteressant, zu hören, wie denn die öffentlichen Stimmen über das Unpassende und Verwerfliche dieser Kinderballets nach dem Rücktritt Horschelt's — (er leitete die letzte Aufführung „Der Berggeister" am 30. November 1821) — vom Standpunkte der Moral urtheilten.[1])

Der Zusammenbruch des Palffy'schen Theaterunternehmens, sein finanzieller Ruin war mit dem Abgang des Kinderballets unaufhaltsam, wiewohl nicht geleugnet werden kann, dass der ehrgeizige Palffy schon früher — (seinen Untergang ahnend) alle erdenklichen Anstrengungen machte, um das Theater ober Wasser zu halten!

So z. B. verschrieb er zu Anfang der Zwanziger-Jahre — (als das Theater schon ziemlich in Verfall war) — eine sehr kostspielige englische Pantomimen-Gesellschaft aus London, wobei Herr Lewin als Harlekin vollkommen excellirte.

Besonders waren es zwei Kunststücke, die dieser producirte und die ganz Wien in Aufregung versetzten. Das erste war ein Sprung durch eine Bilderrahme. Das Theater stellte einen Salon vor, dessen Rückwand vollständig mit Gemälden bedeckt war. Eines dieser Gemälde, dessen Durchmesser kaum viel grösser war als Lewin brauchte, um seinen Leib durchzuschieben, war etwa anderthalb Klafter vom Erdboden entfernt. Harlekin wird verfolgt; er flüchtet in den Bildersaal!! — Husch — stürzt er sich mit der Behändigkeit einer Katze in das erwähnte Gemälde und verschwindet! Das ganze war das Werk eines Augenblickes und mit einer solchen Exactheit ausgeführt, dass das Ding jedem Zuschauer unerklärlich blieb. Die Decoration bewegte sich nicht, man hörte kaum ein Rauschen, viel weniger ein Fallen!

Das zweite Kunststück, das Abfeuern einer Kanone. Auf der Bühne wurde nämlich eine Kanone aufgestellt, in deren Rohr man den armen, zum Tode verurtheilten Harlekin schob; die Kanone wurde abgefeuert und Harlekins Körper flog jetzt in etwa 40 bis 50 Bruchtheilen aus dem Kanonenschlund auf die Bühne heraus.

Nun ging Simpson — (der Kamerad Harlekins) — an das Geschäft, diese Menschentheile zu sammeln und selbe auf dem Boden derart aneinander zu reihen, dass sie den ganzen Menschen bildete. Simpson brachte dies mit solcher Schnelligkeit zu Stande, dass dazu kaum mehr als eine Minute erforderlich waren. Eins, zwei, drei — (der Gedanke blieb fast hinter der Action

---

[1]) So z. B. schrieb ein öffentliches Blatt die zu beherzigenden Worte: „Man sollte glauben, daß schon der allererste Anblick solch kleiner Creaturen auf der Stätte, wo man sonst nur erwachsene Leute agiren zu sehen gewohnt, habe anwidern müssen und das arge Mißverhältniß der ungeheuren Räumlichkeit der ganzen Scenerie zu diesen winzigen Staturen. Ferner das unvermeidlich, unzertrennlich Schwächliche, Linkische, Eckige ihres ganzen Treibens, das Abstoßende der ganzen unentwickelten, unreifen Wesenheit, wie eine „Spannferkeley"; dann das Mitleid, diese Pflänzchen so verkrümmen, verkrüppeln, um ihre thierische Lebensbestimmung gebracht, geprellt zu sehen; weiters und wesentlich ihren augenscheinlichen moralischen Untergang. Erbarmenswerth, häßlich, abscheulich, schandhaft, empörend! Aber was will man sagen: es war Mode, von diesem Berggeist, Oberon, Waldmännchen ꝛc. entzückt, bezaubert zu seyn, volle 6 Jahre hindurch, bis endlich ein richtigerer Sinn, das Gefühl für Menschenwürde, die Erwägung des Umsichgreifens dieses comödischen Unfuges in Schulen, in Familien, auf den Straßen sogar den Sieg errangen und behaupteten, und die kleinen Dinger selbst zur Raison kamen. Hunderte aber waren untergegangen mit Leib und Seele!"

Dagegen könnte man einwenden, dass eine Tugend, welche der Bewachung bedarf, keine Tugend ist, und dass Viele den Verlockungen Widerstand leisteten und aus Horschelt's Schule und seinem Kinderballet später als gefeierte Künstler hervorgingen. Ich verweise nur auf die Namen Fanny und Therese Elsler, wovon die erstere die alte und neue Welt mit ihrem Ruhm beherrschte und letztere die Gattin eines preussischen Prinzen wurde; dann Therese Heberle, Angioletta Mayer, Chatarina Windisch, Fräulein Scherzer und Baseg, von denen die drei letztgenannten in ihrem reiferen Alter dem Kärntnerthortheater angehörten und hier Triumphe feierten.

zurück) schnellte der wiederbelebte Harlekin pfeilschnell empor. Der Mechanismus war ein so exacter, dass sich das überraschte Publicum nur durch einen Aufschrei der Bewunderung Luft machen konnte!

Noch anziehender gestalteten sich die vom Grafen Palffy im Fasching 1818 eingeführten, und von ihm selbst arrangirten „Theater-Bälle".

Das Entrée kostete 5 fl. C.-M., damals viel Geld, und war die Sache nur auf die Elite der Gesellschaft berechnet, es wurde aber auch das Höchste geboten, was feiner Sinn und geläuterter Geschmack nur immer zu bieten vermochte. Die Bühne und das Parquet waren in einen Ballsaal verwandelt — (die höchst eigenste Erfindung Palffy's) — kein kleines Stück Arbeit, da bekanntlich das Orchester und Parterre gegen die Bühne sehr tief zu liegen kömmt, daher der Boden bedeutend erhöht werden musste. Viele Tausende von „Wachskerzen" leuchteten in den zahlreichen Glaslustern, welche ringsum am Plafond aufgehangen waren und durch ihren Brillantschliff die Flammen tausendfältig reflectirten und den Saal mit einem Meer von Licht feenhaft überstrahlten! Die Wände (Silber und Blau) waren mit kostbaren Guirlanden und Draperien geziert, spiegelglatte Parquetten bedeckten den Boden und die rückwärtige Wand bedeckte ihrer ganzen Länge nach ein riesiger Spiegel aus belgischem Glase, der durch optische Täuschung dem Beschauer einen zweiten Riesensaal vorzauberte. Ein hochinteressantes und zugleich seltenes Bild hat sich noch aus jener Zeit erhalten, das uns den Saal bei seiner ersten Balleröffnung — 26. März 1818 — vor Augen führt. Eine getreue Copie dieses Bildes lege ich meinen Lesern ***sub Figur 83*** hier nebenfolgend bei.[1])

[1]) Das Bild ist den Eipeldauer Briefen entnommen und bildet eine interessante Illustration zu seinem dritten Brief im IV. Heft zur Seite 58 aus dem Jahre 1818. Auch der Text dieses Briefes ist nicht uninteressant, da er uns in echtem Wiener Humor mit dem Detail dieses Ballabends — 26. März 1818 — bekannt macht. Die wichtigsten Stellen dieses Briefes lauten wörtlich:

Wie i durch den hellſtrahlend'n Gang, wie durch d' Milchſtraſſ'n in Firmament in die Klarheid von'n Tanzſaal eini g'kummen bin, ſo iß m'r völli g'weſ'n, als wane i die Seel von an verſtorb'nen Türck'n wär, dö von Mund auf in's Mahomed ſein'n ſieb'nt'n Himmel fahrd — denn der Glanz, und dös Flimmern, und der G'ſchmach'n in all'n war'n ſo einzig ſchön'n, daß ſ' unmögli in'n mahametaniſch'n Himmel ſchöner ſeyn kann. — Mir kennen n' vortrefflich'n Guſto und das nobli Weeſ'n von'n Herrn Ballgeber, mir dörf'n uns nur auf'n herrlich'n Tempel der Nacht in'n Schönau, auf di göttliche Inſel der Lieb daſelbſt, auf alli di mannichfaltig'n Waſſerfäll, Bruck'n, Denckmähler, Templ, Fiſcherhäuſer u. ſ. w. in den dortig'n Aufenthalt der Grazerinnen (hat er ſichs noch nicht abgewöhnt ſtatt Grazien, Grazerinnen zu ſagen?) zuruckerinnern, mir dörf'n nur auf dö prächtig'n Ballet Altſcheſte, Altſchina, die Tanzerin von Athen, ſ'Waldmädtchen ꝛc. z'ruckdenk'n, ſo kann m'r von ſo ein'n talentvoll'n Herrn nix anders, als was recht prächtigs, nob'ls und guſtioſ's erwart'n, und das had m'r a g'fundt'n — glei bein'n Hineingeh'n hat alſo der weiß alibaſterni Templ mid'n ung'heuern Spieg'l in der Ruckwand, mit ſein'n prächtig'n Saul'n, Drapperien, Girlandt'n und voll b'ſetzt'n Tribunen di Aug'n auf ſich griff'n, dö nid g'wußt hab'n, wo ſ' am erſt'n hinſchau'n ſoll'n vor Schönheid — hat m'r ſi umdraht, ſo iß der Rieſ'nluſter mit ſein'n 25 Söhnen und Töchtern in'n völli ſtuweriſch'n Brillant'nfeuer dag'hängt, mehr braucht, mir warn ſelber lauter Sterngucker und Sterngucker'innen, wann m'r ins blaui Firmament von'n Templ, in'n Schauplatz in alli dö tauſend und abermal tauſ'nd Liechter auſſiguckt hab'n — es war ja g'rad, als wann die ſternflammendi Kinigin, dö ſo langi Jahr in den Haus regierd had, den Ab'nd Ball g'geb'n hád —

Di Leud, dö da war'n, kann m'r wirkli ſag'n, war'n ausg'ſuechti Menſch'n, theils von der Nobleſſe, theils von Hanarazior'n, da had m'r kani ſo Fetzboblmaſchk'n g'ſehen, wie in der Redut oft, kani Köch und Köchinen mid reich'n Haub'n, oder Pierots, Papageno, Rauchfangkehrer, Kalender, und ſolches Zeug, ſundern dö wenig'n Maſchk'n, dö da war'n, warn ſehr ordentli und ſauber.

D'Muſizi, (wie g'ſagt 80 Mann hoch) hab'n völlichi Batallien auf'n Orcheſt'r ob'n g'liefert, ſö hab'n eing'haud mid'n Fidlbögnen und drein kanonird mid'n Trummel'n und Pauck'n, daß 's alles g'wettert had, Minowed, deutſch, und ſchottländiſch in ein'n fort — dö hab'n nid alli Aug'nbli ein'n Waff'nſtillſtand mid'n Puplikum abg'ſchloſſ'n, wies hietzt in andern Tanzſaal'n ſchun völli Hausbrauch wird, daß d'Raſtſtund faſt um 2 Drittl länger dauert, als di Tanzſtund.

Solche und ähnliche Anstrengungen konnten es dennoch nicht hindern, dass das Theater endlich wegen gänzlichen Mangel an Besuch im Juni 1825 gesperrt wurde.

Am 18. August 1825, also schon nach zwei Monaten, wurde das Theater mit dem romantischen Spectakelstück: „Die Räuber auf Maria Culm" von Cuno, mit Kunst, dem beliebten Heldenspieler, eröffnet. Eine neue vielversprechende Zugkraft hielt jetzt ihren Einzug, es war Carl, der geniale quecksilberne Carl, der gefürchtete und bestverleumdete Director des königlichen Isarthortheater aus München!!

Er las nämlich in der Zeitung: Graf Palffy sei von der Direction des Theaters an der Wien bereits abgetreten und das Schauspielhaus sei wegen Mangel an Besuchen bis auf Weiteres gesperrt. Sogleich überreichte Carl ein Urlaubsgesuch für sich und seine Gesellschaft, da er in Wien zu gastiren gedenke. Seine Feinde (die ihn als gefürchteten Rivalen um jeden Preis loshaben wollten) waren seine eifrigsten Fürsprecher; er erhielt den gewünschten Urlaub und traf auch sofort die nöthigen Anstalten, um mit seiner ganzen Gesellschaft nach Wien abzureisen, wo er mit Palffy ein Abkommen für ein zweimonatliches Gastspiel traf.

Nun galts seine besten Kräfte ins Treffen zu führen. Seine beste Kraft war Wilhelm Kunst, ein Heldenspieler par excellence, den er schon früher in Engagement hatte, eine hohe blendende Gestalt, in der Vollblüthe der Jugend, ein — wie man sagt — „schöner Mann", der selbst die bereits alternde Sophie Schröder so zu fesseln wusste, dass sie ihm ihre Hand am Altare reichte! Er verband mit einer ausdrucksvollen Mienen- und Geberdensprache ein starkes und doch modulationsfähiges Organ, er war ein denkender Schauspieler, der aber auch gelegentlich als Coulissenreisser stark auf den Effect hinzuarbeiten verstand. Er war der beste Heldenspieler in Ritterstücken, und da eben die Ritterstücke in Wien in Mode waren, so verlegte sich der speculative Carl vorerst auf diese Art von Bühnenproducte. Er begann, wie gesagt, am 19. August 1825 sein Gastspiel mit den „Räubern auf Maria Culm", die sogleich auf das Ueberraschendste durchschlugen und mehrere Wiederholungen nach sich zogen.

Mid'n Schlag elfi hab'ns d' Leud sehr höfli und manierli auf'n Amphiteater wegg'jagt, und hab'n ein'n lebendtig'n Zaun von'n Mensch'n zog'n, daß der Platz iß frei blieb'n, und da had auf einmahl a rausch'nder Ackford 's Zeich'n g'geb'n, und da seyn a Mengi Kinder als Schutzgeister ang'legter links bein'n Spiegl ausserkummen, und hab'n mid Ros'ngirlandt'n in der Hand, a recht a herzigs Balledl tanzt, und damit dó Kinder no klaner und herzicher ausserkummen seyn, so hab'n si in'n Hintergrund a Paar sechs Schueh hohi (d'Müz'n nid mid eing'rech'nd) ungerische Wacht g'standt'n seyn, daß ka Mensch also ein'n Schutzgeist davontrag'n had.

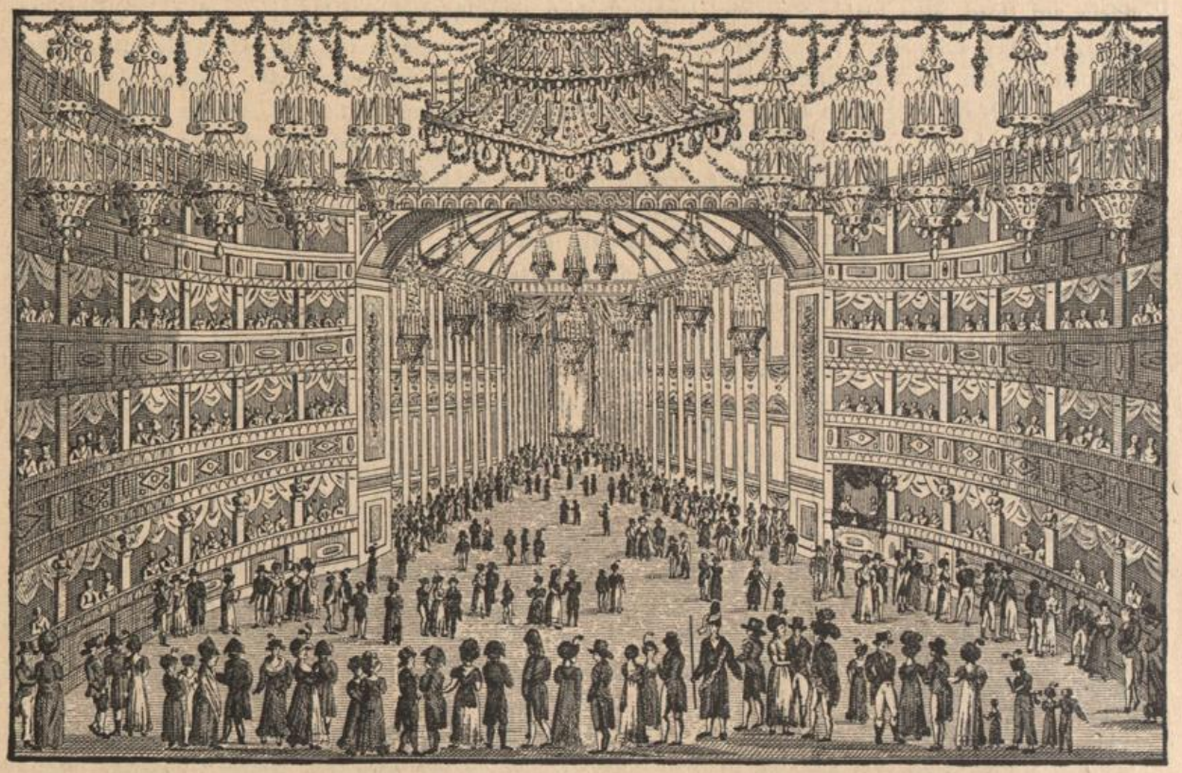
Die Ausstellungen, dó d'Leud bei den Fest g'macht hab'n (denn, wo iß was in Wien, es sey no so vortreffli wo d'Wiener nid ihr'n Schnab'l d'ran z'wetz'n findet'n) seyn eigentli zwaa dó i allenfalls geld'n laß — erstens daß m'r d'Frauenzimmer völli mit der Latern had suech'n müess'n, wie der Diogenes in Schönau d'Mensch'n und dó Wenig'n dó no da war'n, seyn überall in'n Gallerien ummerg'sess'n, daß m'r d'wenigsten davon bemerkt had.

Daß aber überhaupt nid so viel Leud da war'n, als der Platz g'faßt hád, und als das wirckli prachtvolli Fest verdiend hád, dó nachdem schun durch ihner Gegenwart n' Saal recht ausg'heitzt hábn — da glaub i seyn folgendi Ursach'n dran Schuld; sagt der Herr v. Werckl. Erstens di Verbesserung des Papiergelds, dó macht, daß d'Schein weniger werd'n folgli ein'n grössern Werth krieg'n, so daß m'rs hietzt nimmer so leicht auslaßt, wie sunst. Zweitens hab'n di mast'n Leud s'Anschlagzedl zun'n Ball ganz falsch verstandt'n — denn weil drinn g'standt'n iß, daß m'r für di Losch'n und g'sperrd'n Sitz auf der erst'n Gallerie und für ein Platz auf der Tribun in'n Amphitheater extra zahl'n mueß, so hab'n d'Leud g'glaubt, das dijenig'n, dó nur fünf Guld'n für'n Eintridtspreiß zahl'n, di ganze Nacht nid werd'n sitz'n, sundern nur z'Fueß ummergeh'n. — Drittens, habens n' Tag vorher (an'n Marie Verkündigungstag) a Prob g'hald'n, wo wenigst'ns an 800, wo nid 1000 Mensch'n gratis dabei zueg'schaud hab'n — und wo d'Hälfti von der herrlich'n Verzierung des Saals no nid aufg'richt't war — und da hab'n a Mengi Hanaraziorn ihner Neugird schun befriedingd g'habt, und hab'n nachher g'sagt „Hietzt hab i s' schun g'sehen, wies ausschauen wird, hietzt kann i mir's Geld ersparen.

Solche Leud, wo auch sehr noble Mensch'n drunter seyn, kummen m'r vor, wie dó Leud, dó auf'n Obstmarck von aner Obstlerinn zu der andern gengen und überall nur kost'n, aber nix kauff'n,

Am 28. August gab man „Hinko, der Freiknecht“ mit Kunst in der Titelrolle, dem rasch nacheinander Tell, Otto von Wittelsbach, Götz v. Berlichingen und Hamlet folgten. Immer glänzender gestaltete sich der Erfolg, so dass Carl sich versucht fühlte, seinen Urlaub um drei Monate zu verlängern.

Am 12. October 1825 starb König Max I. in München, was Carl zustatten kam, da die Münchner Theater geschlossen wurden und man seine Abwesenheit leichter entbehrte. Mittlerweile drangen auch die Gläubiger Palffy's in Carl, das Theater auf längere Zeit in Pacht zu übernehmen. Carl brach also sein Gastspiel rasch ab, kehrte mit seiner Gesellschaft wieder nach München zurück, wo er um seine Pensionirung für sich und seine gleichfalls dem Theaterverbande angehörige



Figur 83. Der erste Maskenball im Theater an der Wien im Jahre 1818.

Gattin ansuchte. Abermals waren es Carl's Feinde, die ihm den besten Dienst erwiesen und ihm zum schleunigsten Fortkommen aus München verhalfen! Er und seine Gattin Margaretha Lang wurden mit vollem Gehalte pensionirt und ihnen gestattet, die Pension im Auslande verzehren zu dürfen, eine Begünstigung, deren sich bisher noch kein Bayer rühmen konnte.

So wanderte denn Carl zum zweitenmale mit seiner Gesellschaft nach Wien und besiegelte, auf die Zukunft vertrauend, mit diesem Schritte für immer sein Schicksal und legte so den Grundstein zu jenen „Zwei Millionen“ die er nach seinem Tode seiner Familie hinterliess! In der That es war ein waghalsiges Unternehmen, denn eigentlich kam er mit fast leeren Taschen, seine Bühnenmitglieder waren, mit wenigen Ausnahmen, gerade nicht die besten. Das Theater selbst im Verfall, vergessen und verschollen, eine Ruine! Wer hätte also gedacht, dass unter solchen Verhältnissen der

arme Carl nach kaum 28 Jahren als doppelter Millionär sterben sollte, dass der Mann, der ursprünglich in Wien bei seinem Cassier Held auf einem Kämmerlein wohnte, eine Gasse von Villen in Hietzing besitzen werde, dass der Mann, der nichts als eine karge Pension hatte, in der vornehmsten Vorstadt, in der Leopoldstadt, einst ein elegantes Theater sein Eigen nennen werde, das noch heute seinen Namen führt!!

Aber dem Muthigen gehört die Welt, und wir werden im weiteren Verlaufe der Erzählung hören, wie es seiner Energie, seinem Unternehmungsgeiste gelang, alle Hindernisse siegreich zu bekämpfen.

Der 2. August 1825 war ein schwüler Sommertag, es langte von Passau ein kleines Schifflein, mit der weissblauen bairischen Flagge geschmückt, in Wien an, und trug ein lustiges Völklein am Bord, eine kleine Schauspielergesellschaft von Herren und Damen und an deren Spitze den pensionirten königlich bairischen Hofschauspieler und Theaterdirector Carl, der seinen Leuten die aufmunternden Worte zurief: *„Audaces fortuna juvat"*, „dem Muthigen ist das Glück hold!" Man logirte sich einstweilen im nächsten Hôtel ein, wo die Zimmer schon bereit standen, brachte die nöthigsten Garderoben und Requisiten unter Dach und begab sich *in corpore* sogleich in das Theater an der Wien, wo Graf Pallfy sich von Carl die einzelnen Bühnenmitglieder vorstellen liess. Es waren dies die talentirte Schwägerin Carl's, Fräulein Flerx, ihre Schwester, die Schlotthauer, die damals schon alte Holzapfel und die Swoboda, welche bis in die Fünfziger-Jahre noch in kleinen Partien in Wien beschäftigt war, und von den Herrn Kunst, der unverwüstliche Gämmerler, eine hochgewachsene ritterliche Figur, aber noch Anfänger, Heigl und Leissring und der stets heisere Kohrs. Die Gesellschaft wurde von Palffy zur Tafel geladen, und noch am selben Abend gelang es Carl, die Hauptpunkte eines mehrjährigen „Pachtcontractes" zu besprechen, worauf schon nach einigen Tagen der definitive Abschluss erfolgte.

Am 10. August 1825 wurde der Contract unterschrieben, demzufolge das Theater an der Wien dem Director Carl auf 10 Jahre gegen einen jährlichen Pachtschilling von 12.000 fl. zufiel. Das Geld streckte ein befreundetes Bankhaus vor. Nun war es Carl's erste und wichtigste Sorge, seine Gesellschaft durch namhafte Kräfte zu ergänzen. Die grosse Noth, in welcher er den Ueberrest der Palffy'schen Gesellschaft vorfand, machte es ihm leicht, für billiges Geld und gute Worte die besten Kräfte für sich zu gewinnen, wobei er dem Grundsatze huldigte, nur jene Mitglieder gut zu honoriren, wegen welchen die Leute ins Theater gehen, die übrige Gesellschaft aber als Statisten zu behandeln.

Sein natürlicher Instinct, noch mehr seine Eitelkeit zwangen ihn, sich selbst, seine eigene Person, bei Besetzung der Stücke in den Vordergrund zu drängen, er selbst wollte am meisten gefallen und glänzen, er selbst der alleinige Liebling der Wiener werden.

Am 14. September 1825 eröffnete er daher das Repertoir mit: „Der junge Herr auf Reisen", dem unmittelbar darauf die nach Bäuerle bearbeitete Posse: „Staberl's Reiseabenteuer und Staberl *in floribus*" folgte, wobei natürlich er als Staberl auftrat. Beide Stücke waren für ihn unendlich dankbar. Die Wiener hatten sogleich Gelegenheit, die rührige komische Kraft zu bewundern, die in diesem quecksilbernen Manne pulsirte. Der Sieg war errungen. Die Staberliaden amüsirten ungemein und füllten täglich die Cassa! Carl war rasch der Liebling der Wiener. In dem letztgenannten Stücke erschien Carl sogar aus der Versenkung mit einem, von einem herrlichen Viergespann gezogenen Wagen, der mit aller Bequemlichkeit auf der Bühne umlenken konnte. Aber um das Publicum nicht zu ermüden, wendete er sich als routinirter Geschäftsmann noch zu einem zweiten Magnet, welcher ebenfalls seine Anziehungskraft bewähren sollte. Es war dies das „romantische Ritterstück" und „die Spektakelkomödie". Die ungeheueren

Räumlichkeiten, die Breite des Podiums und die Tiefe der Bühne gaben dem scharfsinnigen Director den Fingerzeig, daraus seinen Vortheil zu ziehen. Wo findet aber sich auch wieder ein Theater, welches die Aufstellung von 18 Coulissen zulässt, und wo die Tiefe der Bühne durch Oeffnung des grossen Thores rückwärts gegen den alten (jetzt bereits verschwundenen) Jesuitenhof, heute Kriegsschule, sich noch über die Gasse hinaus bedeutend verlängern lässt! Freilich musste in solchen Fällen Abends die Strasse für die Wägen abgesperrt und eine Art Zelt aufgeschlagen werden, aber der Zuseher bekam einen gar überraschenden Tiefblick und konnte an Sommertagen noch ein Stück blauer Luft und das grüne Laub der Bäume an der Mauer des Jesuitenhofes erblicken. Auf diesem günstigen Raume arrangirte nun der speculative Carl seine Ritterstücke und stattete sie mit Turnieren, Einzügen, Evolutionen, Gefechten zu Pferd (oft 30 bis 40 Pferde), Krönungszügen etc. aus. Es war dies ein unendliches Trompeten, Pauken, Schiessen, Fechten, Wiehern, ein Satanslärm, der aber dennoch die Neugierigen herbeilockte und täglich volle Häuser erzielte, und somit seinen Zweck vollauf erfüllte.

Am 20. November 1825 ging das erste derlei Ritterstück in Scene, es hiess: „Agnes Bernauer". An diesem Abend ereignete sich ein Unglück, welches bei einem andern Publicum die grösste Entrüstung hervorgerufen hätte, hier aber zu Gunsten des Director Carl's ausfiel, denn das Glück, welches ihn sozusagen verfolgte, wusste selbst scheinbar traurige Ereignisse zu dessen Vortheil umschlagen zu machen. Der Fall war folgender: In der Turnierscene gerieth der Heldenspieler Kunst (ein Mann von aufbrausendem Wesen) derart in Feuereifer, dass er aus Unvorsichtigkeit dem Pferde eines Cavalleristen die Lanze mit solcher Gewalt in die Brust stiess, dass das arme Thier sogleich auf der Bühne verendete und eine Blutlache den Boden röthete. Das Publicum aber meinte: Es sei wunderbar, was Alles jetzt Carl biete, da wird sogar in einer Rosskomödie ein Pferd todtgestochen, solche Stücke zu sehen, verlohne sich wirklich der Mühe. Und — siehe da — das seit Jahren im Archiv begrabene Stück wurde zum Cassastück, das Publicum stürmte hinein, weil es glaubte, es würde jedesmal ein Pferd todtgestochen, was für den Jahnhagel ein wahres Gaudium gewesen wäre!!

Später steigerte der speculative Director die Spektakelstücke, noch mehr dadurch, dass er auch stumme Komödien, sogenannte „Spektakel-Pantomimen" gab, wobei er die in Wien anwesenden Circus-Kunst-Reitergesellschaften an den Stücken theilnehmen liess. Zuerst war es Christof de Bach mit sämmtlichen Mitgliedern und Pferden (30 Personen und 80 Pferde) und später Alexander Guerra mit einer fast doppelt so grossen Anzahl von Personen und Pferden. Ein solches Stück war: „Die Räuber in den Abruzzen", wobei er das Publikum mit einem lebendigen Theater überraschte, d. i. wo, statt den Coulissen, wirklich lebende Bäume hingestellt waren. Grosse Anziehungskraft fanden auch die gesprochenen Ritterschauspiele. Eines der ersten war „König Richard in Palästina" von Lembert.

Am 2. December 1826 ging das Stück zum ersten Mal in Scene und erlebte viele Wiederholungen. Für dieses Stück allein liess Carl zwölf vollständige Rüstungen in München anfertigen, die das Auge blendeten.

Diesem folgte dann „Die Höhle Soncha", ein Stück, in dem das Theater zum ersten Male in zwei Etagen abgetheilt erschien und das bei 50 Wiederholungen erlebte. In diese Zeit fällt auch die Completirung der Carl'schen Schauspielergesellschaft [1])

---

[1]) Carl engagirte im Jahre 1825 für das Theater an der Wien folgende Personen: Für das Schauspiel Rott, Mayerhofer und Gottdank, für die Posse den alten Hasenhut und die jugendliche Kneisel, dann die Frauen Zeiner und Pann, sowie die Herren Artour, Lucas, Basson, Bechtold, Bosard, Detroit und Grabord, später auch Spielberger, Stahl, die Brede (nachmalige Hofschauspielerin), die Herren Schmidt, Fehringer, Hock, Frau Fehringer und Fräulein Weik; endlich für das Singspiel Seipelt, Jaskewitz, Greiner und Fräulein Betti Vio.

Am 12. December 1827 trat Frau Josefine von Scheidlin (eine geborene Hensler), Eigenthümerin des Josefstädter Theaters, in Compagnieschaft mit Carl, denn letzterer benöthigte Geld. Sie übertrug ihm auch die Führung des Josefstädter Theaters und so wurde Carl Leiter von zwei Theatern, bis es ihm gelang, das Josefstädter Theater an Pokorny zu verkaufen.

Von diesem Zeitpunkte datirt eine neue Aera für das Theater an der Wien, denn die Compagnieschaft mit Frau Scheidlin war ein glücklicher Zufall, der die Blicke Carl's jetzt auf die Posse lenkte; und eben diese Posse sollte dem Director den sicheren Boden gewinnen, ihm jene goldene Brücke schlagen, über die er zu seinem künftigen Reichthum gelangte!!

Carl wurde nämlich durch die Leitung des Josefstädter-Theaters mit dem dort engagirten Bühnenmitglied Wenzel Scholz bekannt, der zuerst als Trufaldino in Goldoni's „Diener zweier Herren" auftrat und so gefiel, dass ihn Carl sofort vom Josefstädter Theater zu sich auf die Wieden herübernahm.

Auf gleiche Weise wurde Carl ein Jahr später (1831) auch mit Nestroy bekannt, der bei seinem ersten Auftreten den Crescendo im „Gang in's Irrenhaus", dann den Sansquartier in „Sieben Mädchen in Uniform" spielte (welches Stück damals noch ohne die humoristische Vorlesung gegeben wurde) und so gefiel, dass Carl ihn bei sich engagirte.

Bisher hatte Carl vorwiegend mit Glück das Schauspiel cultivirt, das so lange schon auf dieser Bühne eingebürgert war, jetzt aber, seitdem er Scholz und Nestroy kennen gelernt hatte, wendete er seine Aufmerksamkeit der Posse zu. Er engagirte von Graz noch Grois und die Sängerin Weiler, welche künftig seine illegitime Gattin werden sollte.

Scholz, Nestroy und Grois bildeten alsbald jenes Triumvirat, welches das Scepter des Humors durch fast 30 Jahre über Wien allein zu schwingen berechtigt war!!

Ueber die beiden Andern ragte aber Nestroy weit empor, denn er war nicht blos ein trefflicher Schauspieler, sondern auch ein ausgezeichneter Bühnendichter, der das Leben des niederen Volkes mit scharfen aber richtigen Strichen al fresco zeichnete, wie dies bisher noch keiner vor ihm zu zeichnen gewagt!!

Das erstemal trat Nestroy mit der Posse „Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpaci" an die Oeffentlichkeit, wenn ich nicht irre, im Herbst 1831, aber nur mit halbem Erfolg.

Am 12. April 1832 dagegen feierte Nestroy mit seinem „Lumpaci-Vagabundus" gleich bei der ersten Aufführung einen wahren vollständigen Sieg! Seine stark gepfefferten Witze, seine weltverachtenden Sentenzen wurden von da an alsbald das Evangelium der Wiener!

Er war einer der fruchtbarsten Theaterschriftsteller. In der Zeit von 1830 bis 1858 schrieb er nicht weniger als 65 Stücke, von welchen viele noch heute am Repertoire stehen! Nestroy war der letzte grosse Komiker, der letzte Wiener Possenschreiber einer absterbenden Epoche ein Vollblut-Wiener, der unsere volle Beachtung verdient, da er mit dem Wienerthum der Vierziger- und Fünfziger-Jahre auf das innigste verwebt ist! Wollen wir Nestroy seinem Werthe nach vollkommen würdigen, so müssen wir ihn in seinem ganzen Umfang als Mensch und Künstler betrachten. Ich will es daher versuchen, wenigstens einige Hauptmomente seines Wesens in kurzen Umrissen festzuhalten.

Johann Nestroy,

der Sohn eines Wiener Advocaten, war am 7. December 1802 geboren, und zur Laufbahn seines Vaters bestimmt; doch der unwiderstehliche Drang zum Theater, verbunden mit einer klangvollen Bassstimme, trieb ihn von den Pandecten zur Bühne fort. Er sang am 22. August

1822 zum ersten Male im Kärntnerthortheater in Mozart's Zauberflöte den Sarastro, nachdem er kurze Zeit vorher als Chorist auf dieser Bühne Beschäftigung fand. Im Jahre 1823 sehen wir ihn bereits in Amsterdam bei der deutschen Oper; 1824 in Brünn als Don Juan, aber auch in der „Falschen Catalani" als Komiker die Rolle des Klaus spielen; 1825 in Lemberg und Pressburg; endlich 1826 in Graz, wo er durch einen Zufall der Liebling des Publicums wurde. Er spielte nämlich in Raimund's »Alpenkönig«, den Rappelkopf, als während des ersten Actes am Hauptwachplatz Feuer ausbrach. Die Nachricht erregte grossen Tumult im Theater, besondes auf der Galerie. Da trat Nestroy an die Rampe vor, und sagte: „Wenns ein Feuer sehen wollen, so wartens bis zum zweiten Act (im zweiten Act kommt nämlich auf offener Scene eine Feuersbrunst vor). — Mit diesem glücklichen Extempore schlug die Furcht in plötzliche Heiterkeit um, jede Besorgniss war geschwunden und Nestroy von da an der erklärte Liebling, der beliebteste Extemporist des Grazer Publikums, der auf diesem Felde die schönsten künftigen Triumphe feierte, der beste Interpret der ehemaligen improvisirten Komödien, der uns durch seine Kunst zu Extemporiren den augenscheinlichsten Beweis lieferte, von der unbestrittenen Herrschaft, welche einst die Improvisation seines berühmten Ahnherrn Hanns Wurst auf die Nieren seiner Zeitgenossen übte!! —

Wer Nestroy nicht selbst spielen sah, wer sein Mienenspiel, seine Augensprache, die Bewegung seines Körpers nicht genau beobachtete, der hat keinen entfernten Begriff von der Gewalt, die er über sein Publikum übte. Z. B. ein eigenthümliches prophetisches Zwinkern mit den Augen, ein undefinirbares Zucken mit den Beinen, das Emporheben des rechten Zeigefingers, dies Alles belehrte den Kenner, dass jetzt etwas Besonderes im Anzuge sei, und nun fuhr wie schlagendes Wetter plötzlich eine weltvernichtende Sentenz, eine obscöne Anspielung oder ein erbarmungslos verhöhnender Witz hervor, was in der Regel mit dröhnendem Gelächter von Seite des Publikums zum Zeichen der Zustimmung beantwortet wurde.

Sein Dialog, sowie auch seine Couplets waren immer geistreich, witzig und scharf pointirt; auch in der Politik verfolgte er seine Gegner auf das Erbarmungsloseste nicht selten mit Sarkasmus. So z. B. war er leidenschaftlicher Centralist und die Nationalitäts-Bestrebungen der Separatisten waren ihm in der Seele verhasst, er sang daher:

D'Gottschewer sogar separiren sich zusamm,
Ein Königreich wolln's, a Gottschew'risches hab'n!
Da wird eim halt Angst und bang,
Die Welt steht auf kein Fall mehr lang!

In jedem Stücke schrieb er die Hauptfigur für sich, die sich durch besondere Charakteristik auszeichnete, aber ebenso geschickt war er auch, eine Rolle für Andere zu schreiben, wie z. B. für seinen Freund Scholz, dessen urkomische Kraft er schon frühzeitig erfasste.

Aber auch als Mensch war er ein liebenswürdiger Charakter voll Bescheidenheit, ja in Gesellschaft sogar schüchtern und wortkarg; so sagte er z. B. von sich selbst:

»Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten. — Lachen soll'n d'Leut und mir soll die G'schicht a Geld tragen, dass ich auch lach, das ist der ganze Zweck. G'spassige Sachen schreiben, und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, ist grad so, als wenn Einer Zwetschkenkrampus macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus!!«

Als selbstständiger Director war er der hilfreichste und freigiebigste Mensch gegenüber seinen Mitgliedern. Zeichen seltener Menschlichkeit sind mir bekannt, die meines Wissens

bisher nicht veröffentlicht wurden. So z. B. sah Nestroy eines Morgens am Schnürboden seines Theaters nach. Der Schnürmeister glaubte hier in der Dunkelheit einen fremden Eindringling zu erblicken und gab Nestroy zwei derbe Ohrfeigen. Zu spät erfuhr er, dass es sein Director gewesen; dem Unglücklichen drohte nichts sicherer, als Entlassung. Er war dessen um so gewisser, als er schon den anderen Tag in die Directorskanzlei berufen wurde. Mit zitterndem Herzen und Thränen in den Augen meldete sich der mit sechs unversorgten Kindern schwer belastete Familienvater und trat jetzt ins Directionszimmer. Nestroy ging ihm entgegen. — „Nicht wahr, sagte er gutmüthig lächelnd, eine Ohrfeige kostet fünf Gulden? und zwei Ohrfeigen zehn Gulden“ und händigte dem Erstaunten eine Zehngulden-Banknote ein, mit dem Bemerken: „Ich bin mit Ihnen zufrieden, denn Sie haben bewiesen, dass Sie wachsam sind und auf meine Sachen schauen, Also, dass Sie Ihre Schuldigkeit thun.“ Der Ueberglückliche küsste seinem Director die Hände und eine Thräne der Dankbarkeit perlte in seinem Auge. — —

Eines Tages trat Gemmerler (ein minder talentirter Schauspieler, aber eines der ältesten Bühnenmitglieder) in die Directionskanzlei und wies Nestroy sein Entlassungs-Decret vor, mit den Worten: „Denken Sie sich, Herr Director, ich bin mit nächstem Ersten entlassen.“ „Aber lieber Gemmerler“, erwiderte Nestroy begütigend, „was fällt Ihnen ein; Entlassen!“ — Ihnen muss ja die Gage erhöht werden“.

Bei jeder Gelegenheit nahm er seine Schauspieler in Schutz, er pflegte zu sagen: »Der Schauspieler hat gar keine Freude, die einzige „Freude“ ist die „Schadenfreude“, wenn ein College durchfällt!“

Trotz Aller Gemüthlichkeit konnte er plötzlich sehr heftig werden. So z. B. auf einer Reise nach dem Rhein war Nestroy's Gepäck beim Aussteigen aus dem Dampfschiff verschwunden, das ganze Schiff wurde durchsucht, aber nirgends eine Spur von dem Gepäck zu finden. Endlich näherte sich ihm der Intendant des Schiffes und erklärte, er stehe im Namen der Dampfschifffahrts-Gesellschaft gut, für jedes einzelne Packet. Nun wollte sich Nestroy's ganzer Zorn gegen den armen Intendanten entladen, aber er fand nur ein Wort für seine Wuth: »Was, Dampfschifffahrts-Gesellschaft“, rief er, „Schinakel-Gesellschaft“, und dieses eine Wort konnte er nun den ganzen Tag nicht loswerden. Fünf Stunden später überreichte der Kellner im Hotel die Speisekarte und frug, was er zu essen wünsche. „Ei was“, rief Nestroy, warf die Karte unwillig auf den Tisch und brummte nichts als: „Schinakel-Gesellschaft, Schinakel-Gesellschaft“. — Zu seinen ganz besonderen Eigenthümlichkeiten gehörte unter anderen auch eine namenlose Todesfurcht, die ihn schon befiel, wenn er nur von Kranksein oder Sterben reden hörte. Vielleicht war es blos seine Angst, einmal lebendig begraben zu werden, die ihn mit solchem Schrecken erfüllte. Um dieser Gefahr möglichst vorzubeugen, verordnete er noch in seinem Testamente alle erdenklichen Vorsichtsmassregeln, wie es unter anderem heisst:

„Das Einzige, was ich beim Tode befürchte, liegt in der Idee der Möglichkeit des Lebendigbegrabenwerdens. Unsere Gepflogenheiten gewähren in dieser höchst wichtigen Sache eine nur zu sehr mangelhafte Sicherheit. — Die Todtenbeschau heisst so viel wie gar nichts, und die medicinische Wissenschaft ist leider noch in einem Stadium, dass die Doctoren selbst, wenn sie einen umgebracht haben, nicht einmal gewiss wissen, ob er todt ist. — Das in der Erde Verscharrtwerden ist an und für sich ein widerlicher Gedanke, der durch das obligate Sargzunageln noch widerlicher wird. Mit einem Stossseufzer denke ich hier unwillkürlich, wie schön war dagegen das Verbranntwerden — als Leiche nämlich — wo die Substanzen in die freien Lüfte verdampfen und die Asche in einer schönen Urne, bei zurückgelassenen Angehörigen in einem netten

Kabinetchen stehen bleiben konnte. — **So that man vor 2000 Jahren, aber freilich, bis die Menschen wieder so gescheidt werden, wie sie vor 2000 Jahren gewesen, können immer noch 2000 Jahre vergehen.**

Gewiss unvergesslich bleibt die Scene mit dem Theaterschneider, der dem Nestroy eine Schminke in die Garderobe zu bringen hatte und im deutsch-böhmischen Dialecte sagte: „Ein schönen Empfehlung von Herrn Findeisen, er laste sagen, dass alle Schminke frisch ist, sie trocknet erst in einem Jahre und Herr Nestroy kann sie dann benützen, wenn Sie aufs Jahr noch leben und Theater spielen.“

Nestroy starrte ihn sprachlos an: „Ruft mir den Obergarderobier!“ rief er endlich. „Wie sehe ich aus, Maier?“ „„Wie immer, Herr Director, gut, recht gut.““ „Also nicht wie ein Mann, der aufs Jahr nicht mehr Komödie spielen kann, der gar todt sein wird?“ „„Gott bewahr, wer hat denn das g'sagt!““ „Der dort! Der dort!“ wies Nestroy zürnend, mit dem Finger auf den Schneider hin, der sich zitternd in die Ecke drückte. „Bringt ihn aus meinen Augen!“ Fünf Tage lang brachte Nestroy den unglücklichen Schneider nicht aus dem Gedächtniss. Der Arme mochte es damals nicht geahnt haben, dass Nestroy's Todesfurcht eine begründete sei. Der Lumpaci Vagabundus war sein letztes Auftreten im Treumanntheater im Jahre 1862, und mit dem Schlusswort der Rolle: „Feierabend“ war seine künstlerische Thätigkeit für Wien für immer geschlossen. Am 29. April 1862 spielte er in Graz noch das letzte Mal in der Posse „Umsonst“ und schloss für die Ewigkeit seine theatralische Laufbahn mit den für ihn bedeutungsvollen Worten: „Alles umsonst“. Am 25. Mai 1862 klagte er über heftige Brustbeklemmungen und es traf ihn ein Nervenschlag, dem er nach 24stündigem Todeskampfe (noch nicht volle 60 Jahre alt) erlag. Seine Leiche wurde von Graz nach Wien gebracht und auf dem Währingerfriedhof bestattet. Auf dem Grabsteine stehen die schlichten Worte eingegraben: „Johann Nestroy, geboren am 7. December 1802, gestorben den 25. Mai 1862.

Nestroy starb also um fünf Jahre später als sein Freund Wenzel Scholz. Auch dieser war ein Grossmeister im Reiche des Jokus und trug zum Gelingen des Ganzen sein Redlichstes bei. Auch ihm verdanken die Wiener gleich unserem Nestroy den göttlichen Humor, der sie durch Jahrzehnte hindurch ausschliesslich beherrschte! Da aber nur noch den älteren Wienern die Erscheinung des berühmten Scholz aus eigener Anschauung im Gedächtniss sein dürfte, so mag es meinen jüngeren Lesern vielleicht nicht unwillkommen sein, einige Worte über diesen Specialisten zu vernehmen.

Wenzel Scholz.

In der Theatergeschichte Wiens ist mir kein Beispiel bekannt, dass ein Komiker sich einer so riesigen Beliebtheit zu erfreuen hatte, als es bei Wenzel Scholz der Fall war.

Scholz (mit dem Familiennamen „von Plümeke) trat in Wien zuerst in dem kleinen Josefstädter Theater als „Lipperl“ auf und gefiel so gut, dass er bald ein Liebling des Publicums wurde und Director Carl ihn am 23. August 1831 in sein Theater an die Wien verpflanzte, wo Nestroy seinem Freunde und Collegen eine Reihe der brillantesten Rollen schrieb, die ihm bald jene eben erwähnte Popularität erringen halfen. Sein „Maxenpfutsch“ in Nagerl und Handschuh, sein „Eulenspiegel“, waren echt Hogarth'sche Bilder, aber mit seinem Schneider „Zwirn“ in Lumpaci Vagabundus legte er den Grundstein zu seiner nachmaligen so enormen Beliebtheit. —

Aber er konnte auch mit seinem Publicum machen, was er wollte. Alles, was er that und sprach, wurde dankbar angenommen. Dass z. B. das Publicum bei seinem Benefice stets die traurigsten Erfahrungen machte und die Stücke, die er sich für einen solchen Abend selbst schrieb, immer wieder auf das Grässlichste durchfielen, hinderte doch nicht, dass bei dem nächsten Benefice die Leute dennoch wieder ins Theater gingen und Logen und Sperrsitze überzahlten, um abermals auf's Eis geführt zu werden und von Scholz das feierliche Versprechen zu erhalten, nie mehr wieder ein Theaterstück zu verschulden. Bei solchen Gelegenheiten trat er am Schlusse des Stückes vor die Rampe, legte beide Hände auf die Brust und sprach mit bewegter Stimme seine „Danksagung" aus. Es war dies ein grenzenloser Galimatias, der aber jedesmal ein homerisches Gelächter hervorrief, und stets wiederholt werden musste. Die Worte lauteten, wie folgt:

„Wenn sich der Schwäche Kraft in der Erreichung dunkler Ziele hat gesondert, sowie auch des Gelingens Huld erwärmende Nachsicht dünkt: so ist Ihrer Güte Wunsch des Strebens zaghaft Spiel, in banger Schüchternheit der Gewährung zu sein, die Ehre gehabt zu haben!"

Seine Kunst war eigentlich eine „trockene Komik". Niemand verstand es besser, die grössten Dummheiten mit dem albernsten Gesicht hervorzubringen, als er, und je ernster und phlegmatischer er dabei war, desto komischer wirkte er. Er sprach gewöhnlich sehr langsam, in kurzen abgebrochenen Sätzen, wobei er die Worte ruckweise herausstiess. In pathetischen oder schwärmerischen Momenten pflegte er einen Fuss über den andern zu schlagen, die Rechte in die Brustseite zu stecken und das Haupt stolz zu erheben. In einer solchen Attitude war er hinreissend komisch!!

Bei Scholz lag die zündende Kraft seiner Komik in der Aeusserlichkeit. Er brauchte nur aufzutreten, und ehe noch ein Wort über die Lippen kam, lachte sich das Publicum zu tode. Seine Domäne war nur der Spass, die gemüthlichen Lazzi, die grotesque Selbstpersiflage, aber diese Domäne beherrschte er voll und ganz, während bei Nestroy im Witze, im inneren geistigen Wesen, der komische Funke lag!

So waren denn beide Freunde hinreissend und doch grundverschieden, in Allem das Gegentheil, nach Aussen wie nach Innen! Scholz war klein und dick, Nestroy lang und mager; Scholz stand in der Regel mit ausgespreitzten Füssen da, Nestroy mit eng aneinander geschlossenen Beinen; Nestroy sprach schnell, Scholz sehr langsam; Nestroy war witzig und urkomisch, Scholz aber nur spassig. Ersterer war ein Volksdichter und Satiriker, letzterer schrieb nur Stücke, die durchfielen; ersterer wurde reich und hinterliess ein bedeutendes Vermögen, letzterer blieb stets blutarm. Seine Gage war viele Jahre lang an Carl und an seinen Kaffeesieder Carl Tetter, nächst dem Theater an der Wien verpfändet, so dass er nur darauf angewiesen war, vom Spielhonorar und von dem zu leben, was er sich während seines Urlaubes durch Gastspiele verdiente. Ersterer war ein trefflicher Sänger, letzterer dagegen besass fast gar keine Stimme und noch überdies einen Blähhals, so dass sein Singen mehr ein „Krähen" genannt werden musste! —

Aber eines hatte Scholz doch vor Nestroy voraus, er besass die Geschicklichkeit, die Rollen nach dem Souffleur spielen zu können, ja, er wäre im Stande, eine ganz fremde Partie, die er noch gar nicht kannte, sofort, ohne sie früher gelesen zu haben, auf der Bühne nach dem Souffleur zu spielen. Freilich gab es mit letzterem öfter Conflicte und er machte auch häufig seinem Unmuthe über das schlechte Souffliren in den heftigsten Ausdrücken Luft. So z. B. sagte er zu Nestroy: „Es ist ein eigenes Kreuz mit dem Souffleur, man kann sich halt gar nicht auf ihn verlassen. Denn redt' er zu laut, so hör'n's die andern Leut und wissen, was man sagen will, redt' er zu leise, so versteht man ihn nicht, soufflirt er zu langsam, so wird der Vortrag zu

schleppend, soufflirt er zu schnell, so kann man sich auf seine guten Gedanken, die man gern im Stück anbringen möchte, nicht gleich erinnern.“

Auf der Bühne war Scholz von unverwüstlichem Humor, ausserhalb des Theaters, bei Fremden, ernst und wortkarg. Aber im Umgang mit seinen Freunden und Bekannten konnte er oft sehr witzig sein und war gleich mit einem Wortspiel oder sonst einem spassigen Einfall zur Hand. So z. B. ertappte ihn Nestroy gerade in dem Momente, als er einer armen alten Wittfrau (die Scholz früher in besseren Verhältnissen kannte) einige Gulden verstohlen in ihr Körbchen schob und sich aus Rührung eine Thräne aus den Augen wischte. Nestroy rief ihm zu: „Du Scholz, mir scheint, Du weinst?“ „O nein!“ (replicirte Scholz gefasst) „meine Augen schwitzen nur.“

An einem lustigen Theaterabend wurde Scholz mit dem reichen Berliner Mandl bekannt, worauf beide im Gasthause Bruderschaft tranken. Am anderen Morgen sendete Scholz seinem neuen „Dufreunde“ sein von Kriehuber lithographirtes gelungenes Porträt ins Haus, dem er folgende Verse eigenhändig beifügte:

„Thu' so Vielen als möglich
Die Bruderschaft antragen,
Damit die Leut' zu Dir
„Du Mandl“ und nicht „Siemandl“ sagen.“

Nestroy bemerkte eines Tages, dass Scholz seine goldene Repetiruhr (die er ihm schenkte, nicht mehr bei sich trage und interpellirte ihn deshalb, aber Scholz antwortete ohne sich aus der Fassung bringen zu lassen: „Ich weiss nicht, was mit der Uhr ist, ich richt's immer nach der Stephansuhr und sie geht immer nach dem Versatzamt, sie wird halt zu schnell vorausgehn, denn kaum bin ich beim Kärtnerthor, ist sie schon in der Dorotheergassen.[1])

Mit seiner ersten Frau lebte Scholz durchaus nicht glücklich. Sie kümmerte sich nicht um die Wirthschaft, war verschwenderisch und zanksüchtig; als nun ein Fremder ihn um seine häuslichen Verhältnisse befragte und sich um das Befinden seiner Frau Gemalin artigkeitshalber erkundigte, entwickelte sich zwischen beiden folgendes kurze Gespräch:

Scholz: „Sie!“
Fremder: „Was?“
Scholz: „Kennern's mei' Frau?“
Fremder: „Nein.“
Scholz: „Sein's froh!“ —

Eines Tages theilte Nestroy dem Scholz seinen Lieblingsplan mit. Dieser bestand aus nichts Geringerem, als aus einer Reise nach Island, in die Heimat des Heckla und Geiser, und lud seinen Kamerad Scholz ein, mit ihm zu reisen. „Ja, warum denn gerad' nach Island“ (erwiderte Scholz verwundert) „nach Island? was so weit ist, warum denn nicht wo's commoder wär, z. B. Paris oder London?“ Ja, Brüderl weisst“ (antwortete Nestroy aufklärend) „man muss wohin geh'n, wo man was Anderes sieht als überall. Was sieht man denn in Paris oder London? Leut, und wieder Leut, und nichts als Leut, man muss wohin geh'n, wo Menschen leben, die noch keine Leut sind, in ein Land, wo der eine Berg Feuer speit, wie ein angebundener Drachen, der gern loskommen möcht, und der andere Berg Wasser auswirft, so heiss, dass man gleich das Geschirr abwaschen kann, wenn man seinen Jausenkaffee mit der Rennthier-

[1]) Eine Anspielung auf das k. k. Versatzamt, das sich in der Dorotheergasse befindet.

milch trunken hat, das ist der Mühe werth, dass man hingeht! Scholz replicirte ohne sich weiter zu incommodiren: „Weisst was, ich bin ja einverstanden, gib mir's Reisegeld und reis' Du dann nachher allein!

Bei seinem letzten Auftreten im Carl-Theater am 2. September 1857 scheint ihn bereits Todesangst ergriffen zu haben. Scholz hatte nämlich auf der Bühne einen Baum zu besteigen (ich glaube es war in einem Kaiser'schen Stücke) und sagte extemporirend: „Aber da is a schöne Aussicht" (auf das volle Haus anspielend) „aber" (setzte er kleinmüthig hinzu) „leider werd' is nicht lange mehr geniessen können." Und schon nach einigen Tagen warf ihn wirklich ein Leiden aufs Krankenbett und er starb bereits am 6. October 1857 im Alter von 74 Jahren, eine Art Blutzersetzung (die Brigth'sche Krankheit) raffte ihn nach kurzem Krankenlager dahin.

Mit ihm starb uns einer der letzten bedeutenden Komiker der alten Schule hinweg, ein Komiker einzig in seiner Art. Sein Platz ist noch immer nicht ersetzt und wird auch nie mehr ersetzt werden, denn die komische Kraft lag in seiner Individualität.

Am 8. October 1857, an einem schönen Herbsttage, waren Tausende von Menschen auf den Füssen, die ihm das letzte Geleite gaben. Die breite Jägerzeile ihrer ganzen Länge nach wimmelte von Menschen und Hunderte von Equipagen folgten dem Sarge!!!

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zur Geschichte des Theaters an der Wien zurück.

Einmal die Posse in Schwung gebracht, fanden sich auch noch andere productive Köpfe, wie z. B. der noch jugendliche Friedrich Kaiser, der sein Erstlingswerk dem Director Carl überbrachte, es hiess „Theaterwelt", dem bald kräftigere Cassenstücke folgten, wie z. B.: „Wer wird Amtmann", „Dienstbotenwirthschaft", „Die Zigeuner in der Steinmetzwerkstatt". Auch Haffner mit seinem „Marmorherz" stellte sich ein, besonders zugkräftig waren die Hopp'schen Possen, wie z. B. „Hutmacher und Strumpfwirker", „Doctor Faust's Hauskäppchen", „Elias Regenwurm" und „Das Gut Waldegg".

Der immer rege Geist Carl's, der dafür besorgt war, dem Publicum stets Neues zu bieten, versuchte es auch einmal auf dem Gebiete der Schwarzkünstelei. Er liess einen Taschenspieler kommen, der momentan eines ungeheuren Rufes sich erfreute; es war dies der Turiner Zauberkünstler Bartholomäus Bosco; Carl schloss mit ihm bei erhöhten Theaterpreisen ein Gastspiel mit sehr hohem Honorar ab. Damals waren die Taschenspielerkünste noch nicht so abgebraucht und alltäglich wie heute, und Bosco konnte sich auch wirklich einen schönen Erfolg erhoffen! Er kam also nach Wien, gefiel auch in der That, obwohl die grosse weitläufige Bühne (wie er behauptete) seinen Productionen eben nicht sehr günstig war.

Nachdem Bosco zwei Vorstellungen gegeben, wusste Carl (der fürchtete, Bosco's Zugkraft könnte schwinden), eine Unterbrechung herbeizuführen und eines schönen Abends den ahnungslosen Bosco derart zu überraschen, dass Bosco noch am selben Abende über Hals und Kopf abreiste. Es war ein Stück angekündigt unter dem Titel: „Staberl als Physiker". Bosco selbst war vom Director zu dieser Vorstellung höflichst eingeladen und erhielt eine Freiloge. Aber wie erstaunte der berühmte Künstler, als er Carl in der Maske eines Zauberers hereintreten sah, der fast sämmtliche vor einigen Tagen von Bosco gezeigten Kunststücke auf das Täuschendste nachahmte. Bosco sah sich jetzt verrathen, geprellt, er, der renommirte Prestidigitateur von einem Stümper, einem Anfänger besiegt, oder doch wenigstens für den Augenblick unmöglich gemacht. Was sollte Bosco machen? Mit Carl processiren? dazu fühlte er zu wenig Lust! also schweigen und abreisen! was auch noch in derselben Nacht zum Troste Carl's geschah, der ohnehin nicht die Absicht hatte, das stipulirte Honorar auszubezahlen. So hatte Carl

schlau mit einem Schlage zwei Fliegen getödtet. Aber auch bei ihm dauerte die taschenspielerische Herrlichkeit nicht lange, denn schon nach einigen Wochen erschien der berühmte, anmuthige, blondgelockte, schlanke Sträusschenwerfer Ludwig Döbler, der im Josefstädter Theater durch seine zauberische Kunst die Wiener entzückte und die Wienerinnen bezauberte, und so mit diesem Debut den Grundstein zu seiner nachmaligen Wohlhabenheit legte, da er nicht lange Zeit darauf Grundbesitzer und Bürgermeister wurde und sich später sogar ein recht stattliches Bäuchlein anmästete; blos durch „Geschwindigkeit", nicht durch „Zauberei".

Im Jahre 1835 drängten die Hruschofsky'schen Glaubiger auf Verkauf des Theaters, da aber bei der Licitation Niemand erschien, so wusste der schlaue Director auch diesen Unstand für sich auszubeuten und seinen Pachtschilling um 1000 fl. herabzudrücken, was ihm auch von Seite der Gläubiger bewilligt wurde.

Das Jahr 1837 war für das Theater ergiebig und ereignissvoll.

Ein schlichter unansehnlicher Mann trat eines Tages in die Theaterkanzlei ein, mit der Bitte, den Herrn Director Carl sprechen zu dürfen, was ihm auch nach längerem Warten gestattet wurde. Was wünschen Sie, fragte Carl höflich aber trocken den schüchtern Eintretenden.

Ich möchte bitten, in Ihrem Theater spielen zu dürfen.

Ja, welches Fach spielen Sie, herrschte ihn Carl ungeduldig an.

„Ich spiele nur Affen", lautete die Antwort.

„Für diese Art Schauspieler habe ich bei meinem Theater keine Verwendung", und brach die Conversation mit einem freundlichen Kopfnicken und einer diesem entsprechenden Handbewegung ab. Der auf diese Art Abgefertigte schlich traurig zur Thüre und kratzte sich mit der linken Fussspitze hinter dem rechten Ohr.

Sie, mein Herr, was haben Sie da gemacht? rief Carl verwundert. —

„Nichts, ich habe mich blos hinter dem Ohr gekratzt."

Treten Sie näher, Sie sind engagirt und können spielen, wann es Ihnen beliebt!

Es war dies Klischnigg, für den Nestroy das unversiegbare Cassastück „Affe und Bräutigam" schrieb.

Der in eine Affenhaut eingenähte Klischnigg wusste durch seine katzenartigen Sprünge und sensationellen Saltomortale auf das Ausserordentlichste zu überraschen. Auch seine affenartigen Bewegungen waren der Natur aufs Glücklichste abgelauscht, kurz die ganze Production liess an Neuheit und überraschender Kunstfertigkeit nichts zu wünschen übrig.

Um nur einige Stückchen zu erzählen, hebe ich z. B. das Spiel mit den beiden Leitern hervor.

Klischnigg bringt zwei hohe Leitern aufs Theater, stellt sie von einander in einer Entfernung von beiläufig drei Schuh auf und steigt auf beide zugleich bis auf die letzte Sprosse, ohne dass die Leitern (welche ganz frei stehen) umfallen. Dann lehnt er eine Leiter an die Wand, windet seinen Körper von Sprosse zu Sprosse wie ein Geflecht durch; endlich setzt er zum Schluss gar eine Leiter auf die andere Leiter auf und während beide frei stehen, steigt er von Stufe zu Stufe aufwärts, bis er die letzten Sprossen erreicht. Das grösste Kunststück aber, das er allabendlich producirte, war jener berühmte waghalsige Sprung von einer Coulisse zur gegenüberstehenden, über die ganze enorme Breite der Bühne, indem er sich mit einem Seile einen Schwung über das ganze Theater gibt.

Ein sensationelles Ereigniss anderer Art war ein spanischer Tanz, den eine gefeierte Primaballerina nach ihrer Ankunft aus Amerika hier zum ersten Male vorführte. Es war dies die weltberühmte Fanny Elsler, die uns hier den berückenden „Cachuca" tanzte.

Wie und unter welchen Umständen aber dies geschah, ist das eigentlich Merkwürdige an der Sache. Es war nämlich an der Wien meines Wissens ein Ballet, in welchem die gefeierte Diva als Gast in einer Wohlthätigkeitsvorstellung mitwirkte; das Haus war bis an die Decke hinan vollgepfroft. Elsler hatte nur eine einzige Solopartie zu tanzen, und als diese vorüber war, erdröhnte ein frenetischer Applaus, der immer wieder von Neuem anfing, worauf man endlich die Elsler stürmisch vor die Rampe rief. Der Hervorruf wollte nicht enden, da erschien Fanny Elsler und rief ins Parterre: „Sie wünschen?“ Cachuca, Cachuca! scholl es aus allen Räumen.

„Die göttliche Fanny“, wie sie Rückert in einem seiner Gedichte besang, nickte huldvoll lächelnd Gewährung, und schnell trat der Regisseur hervor und bat das Publicum, sich etwas zu gedulden, da das Fräulein sich zur Cachuca umkleiden müsse. Es währte nicht lange, so trat sie in ihrem Costüm hervor. Es war ein kurzes rosafärbiges Seidenröckchen mit schwarzen Spitzen und eben solchen schwarz und rosafarbigen Schuhen und Leibchen. Nun tanzte Elsler den vom Auslande mitgebrachten neuen spanischen Tanz, begleitet von einer verlockenden Musik und einem herausfordernden Castagniettenwinken. Es war das erste Mal, dass die Wiener mit diesem leidenschaftlichen Tanz bekannt wurden, der sie wahrhaft bezauberte. Es lässt sich kaum das athemlose Schauen, die orkanartig hervorbrechende Begeisterung, der Aufschrei des Entzückens schildern, wenn die schmiegsame, graziöse Gestalt auf- und niederschwebte und dann ihren Cachucatanz beendete. Die Cachuca wurde Mode und die leidenschaftliche Melodie dieses Tanzes ging den Wienern nicht mehr aus den Ohren. Die Melodie wurde auf alle Werkeln gesetzt, Strauss musste sie immer wieder auf's Neue spielen. Was bewegliche Hände, Füsse und Athem hatte, versuchte die Cachuca zu spielen, zu pfeifen, zu singen, zu tanzen. Es wurde zur Manie, zur Mode! Aber wie jede Mode den Todeskeim schon mit zur Welt bringt, so legten sich wieder die enthusiastischen Wogen und nach einigen Jahren war der Tanz vergessen und verschollen, aber die Zeitungen vergassen die Liebenswürdigkeit der graziösen Fanny nicht und alle Wiener Blätter erzählten den Vorfall jenes Abends als wichtiges Ereigniss und „Sie wünschen?“ wurde noch Jahre lang bei allen sich ergebenden Anlässen ein geflügeltes Wort in der Wiener Gesellschaft.

Und es waren aber auch die „zwei einzigen“ Worte, welche Fanny Elsler von der Bühne herab jemals in ihrem Leben zum Publicum sprach!!

Die kaiserliche Wiener Porcellanfabrik verewigte ihre schöne Gestalt als „Cachuca-Tänzerin“ in einer trefflich gelungenen Figur, nach Robert Theer.

Der 15. Jänner 1837 sollte für Johann Nestroy ein trauriger Abend werden. Es war ein Sonntag. Man gab zum ersten Mal seine Posse: „Wohnung zu vermiethen“, und zwar zu seinem Benefice. Das Haus war zum Erdrücken voll besucht, die Besitzer von Sperrsitzen mussten ihren Weg durchs Orchester nehmen. Die Hauptrollen waren unter die besten Kräfte vertheilt; Alles war auf das Sorgfältigste einstudirt, da geschah das Unglaubliche, das Stück fiel total durch und wurde von Scene zu Scene ausgezischt. Nestroy war untröstlich. Man sagte ihm zwar, Rossini habe mit seinem weltberühmten „Barbier von Sevilla“ in Venedig das gleiche Schicksal gehabt, man hätte ihn mit faulen Aepfeln beworfen, aber Rossini habe dazu gelacht, denn er kannte sein Land und seine Leute, er wusste, dass eben dasselbe Publicum, welches über ihn dieses leidenschaftliche Urtheil fällt, ihn wieder bis in die Wolken erheben werde, aber Nestroy wollte sich nicht zufrieden geben und blieb untröstlich.

In eben dieser Zeit wurde die Parodie „Robert der Teuxel“ zum ersten Mal gegeben und es gefiel dem Publicum, auch dieses Stück ungeprüft zu den Todten zu werfen. Hier war offenbar ein Vorurtheil im Spiele, aber Director Carl war durchaus nicht der Mann, welcher sich durch den Misserfolg einer ersten Aufführung hätte abschrecken lassen. Er gab „Robert der Teuxel“

mit Beharrlichkeit fort und fort, und dasselbe Publicum, welches dieses Stück am Abend der ersten Aufführung ausgezischt hatte, konnte später nicht genug über die grotesken tollen Einfälle und Spässe, über die drastischkomische Situation der Scene lachen und „Robert der Teuxel" wurde und blieb fortan ein beliebtes Repertoirstück dieser Bühne. Eine Kritik über das erstgenannte Stück hat sich noch in der Zeitung „Wanderer" vom 17. Jänner 1837 erhalten.[1])

Um diese Zeit kam auch das Schauspiel an die Reihe und Carl gewann jetzt Frau Birch-Pfeiffer als Bühnendichterin für sein Theater. An ihr erstes Stück verschwendete er die Ausstattung von zehn neuen Decorationen, was jedoch nicht hindern sollte, dass das Stück total durchfiel. Einen eingreifenderen Erfolg hatte schon das zweite Stück: „Das Schloss Greifenstein". Schnell aufeinander folgten nun: „Pfefferrösel" mit Fräulein Condorussi, „Peter Szapary" mit Kunst und „Scheibentoni" mit Gämmerler, der in der Titelpartie die wirksamste Rolle bekam, die er je während seiner 22jährigen Bühnenthätigkeit in Wien gespielt hat. Es waren dies lauter Cassastücke für Carl.

Am 16. November 1837 ging zum ersten Male und zum Benefice des Verfassers Nestroy's Localposse: „Das Haus der vier Temperamente" in Scene. Das Stück machte gleich Anfangs Sensation und volle Cassen. Die Bühne war in vier Abtheilungen getheilt und die Hauptpointe der Handlung bestanden darin, die vier Temperamente der Menschen in ihrer komischen Wechselwirkung zu zeigen, was dem Verfasser, als Meister der Charakteristik, durch geistvolle Benützung der Gegensätze auch aufs Trefflichste gelang. Die vier Temperamente waren im Verlaufe der Handlung in allen Nuancirungen mit solcher Schärfe und Bestimmtheit gehalten und bildeten in ihren gegenseitigen Reflexionen so wohlthuende Contraste, dass aus diesem Grunde allein schon das Stück als „Meisterwerk" Nestroy's betrachtet werden kann. Es wurde auch durch längere Zeit ununterbrochen gegeben.

Nicht geringe Wirkung machten auch: „Nagerl und Handschuh", „Zu ebener Erde und erster Stock" und das „Geheimniss des grauen Hauses".

Nachdem die Possenwirthschaft einige Zeit so fort florirte, verfiel Carl, dessen reger Geist immer nach Neuem drängte, auf den Gedanken, das fremdländische „Vaudeville" zu pflegen, wofür er in Fräulein Brünning die tauglichste Kraft erkannte. Carl engagirte sie also auf die Dauer von 10 Jahren mit einer Gage von 7000 Gulden und eröffnete ihr so durch den Cultus der französischen Vaudeville ein weites und höchst dankbares Feld künstlerischer Thätigkeit.

Am 27. November 1842 trat sie zum erstenmale als Chonchon in dem von Blum bearbeiteten Vaudeville gleichen Namens auf dieser Bühne auf und erregte gleich Anfangs stürmischen Beifall, und übte eine solche Anziehungskraft, dass das Stück durch 40 Mal wiederholt werden musste.

Aehnliche Erfolge erlebte sie auch in dem Vaudeville: „Marie, die Tochter des Regiments" (nach dem bekannten Sujet Donizettis') „Doctor und Friseur", von Friedrich

[1]) Der »Wanderer« schreibt:

K. k. priv. Theater an der Wien.

Vorgestern wurden zum ersten Male die Bruchstücke aus Nestroy's neuer Posse: »Wohnungen zu vermiethen«, gegeben. Wo das Publicum so deutlich das Urtheil fällt, hört das Amt der Kritik auf. Die Erbärmlichkeit dieses Machwerks ist so gross, dass schon mit Beginn des zweiten Actes die Unzufriedenheit des Publicums sich laut äusserte. Der beliebte Verfasser wird dadurch die Erfahrung gewinnen, dass zu einer Posse mehr gehört, als die Personen aus der Hefe des Volkes zu wählen und ihnen Derbheiten oder Langweiliges in den Mund zu legen; und dass selbst eine Localposse, soll sie gefallen, Handlung erfordert. Die Couplets, worin der Verfasser gewiss seines Gleichen sucht, waren so matt wie das Ganze. Die Einnahme zu Gunsten des Verfassers war so ergiebig als möglich; das Haus war von Menschen vollgepfropft, und schon eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung mussten die Besitzer von Parterresitzen ihren Weg durch das Orchester nehmen.

Kaiser, „Die Verlobung vor der Trommel" und noch in anderen mehr und minder gelungenen Vaudevilles. Frau Brünning war fast alle Abende auf der Bühne beschäftigt. Ihre Leistungen voll Geist, voll Grazie, waren immer pikant und interessent. Sie verstand es auch, wie keine, dieses echt französische Genre dem Wiener Publicum mundgerecht zu machen, auch wusste sie sich auf das Reizendste zu costumiren, so dass man nie müde wurde, sie immer und immer wieder zu bewundern.

Wenn nun Carl später demungeachtet wieder zur Posse zurückgriff, geschah dies nur deshalb, weil sich das französische Vaudeville auf deutschem Boden denn doch nur als eine exotische Pflanze behandeln liess, während die Wiener Posse die alte Berechtigung für sich hatte.

Scholz, Nestroy und Grois traten also wieder in den Vordergrund, bis jene Zeit heranrückte, wo das scharfe Auge Carl's plötzlich mit Blindheit behaftet wurde und er der überaus listige und pfiffige Mann von einem unterschätzten Nebenbuhler, von dem schlichten Director Pokorny, sich überlistet, aus dem Sattel geworfen, aus seiner souveränen Stellung als Pächter und Theater-Director verdrängt sah!! —

Der 23. April 1845 sollte für dieses Theater gefährlich werden. Die Hruschowsky'schen Erben drängten bereits eine Zeitlang auf den Verkauf des Theaters und der 23. April 1845 war als der letzte Termin festgesetzt, an welchem die Realität unter Hammer gebracht werden sollte. Carl meinte, dass sich kein Kauflustiger bei der Licitation finden dürfte und er daher einen noch billigeren Pacht erzielen würde. Er war also bei der Versteigerung gar nicht erschienen, hatte es nicht einmal der Mühe werth gehalten, einen Vertreter zu schicken.

Ein hämisches Missgeschick wollte es aber, dass gerade in dem Momente, als Carl im Theater mit der Leitung der Proben eines neuen Nestroy'schen Stückes: „Unverhofft" beschäftigt war, ein Käufer unvermuthet und unverhofft bei der Licitation erschien, der den Kaufschilling mit 199.000 fl. erlegte.

Franz Pokorny, der arme bescheidene Director von der Josefstadt, war es, der jetzt Eigenthümer des Theaters an der Wien geworden war und das Geld des Baron Dietrich war es, womit dieser Handel heimlich abgeschlossen wurde. Dietrich, der bekannte Theaterfreund und mehrfache Millionär, war nämlich Pokorny's langjähriger Gönner und dem Director Carl ohnehin schon längst spinnefeind!

Jetzt hiess es für Carl, das schöne Theater räumen und dem verhassten Nebenbuhler zu überlassen!! —

Am 30. April 1845 gab Carl die letzte Vorstellung, es war ein Gelegenheitsstück, in welchem er von seinem Publicum Abschied nahm und auf echt komödiantische Weise als Maurer, mit Kehle und Schurzfell gekleidet, gleichsam bei einem Baue beschäftigt, den Anwesenden verkündete, dass er ein **neues Theater**, das „Carl-Theater", in der Leopoldstadt an Stelle des alten „Kasperltheaters" aufführen werde.

Die erste That Pokorny's war, die Renovirung des Theaters. Besonders die Innenräume wurden prächtig hergerichtet. Blau mit Silber, was einen ausserordentlich freundlichen Anblick gewährte. Weniger angenehm gestaltete sich die Neuerung, dass er (um grössere Einnahmen zu erzielen) das zweite Parterre aufliess, und an dessen Stelle das Stehparterre errichtete.

Pokorny eröffnete sein Theater mit Flotow's Oper „Alessandro Stradella", und mit einem Prologe. Fräulein Treff's, die nachmalige Gattin des Walzerkönigs Johann Strauss junior, sang die Hauptpartie, Mertens, ein ausgezeichneter Spieltenor, mit zarter, wenn gleich dünner Stimme, gab den Stradella; das Banditenpaar war durch die Herren Westen und d'alle Aste

vertreten. Das Unternehmen hatte einen guten Anfang, wie wohl kein Erfahrener leugnen konnte, dass die vorhandenen Opernkräfte zu schwach seien.

Für das Schauspiel, das Pokorny erst in zweiter Linie cultivirte, engagirte er Frau Mittel-Weissbach und ihren Gatten, dann Frau und Herrn Beckmann, Fräulein Rudini und den allzufrüh verstorbenen Komiker Starke.

Friedrich Beckmann, der talentirte Komiker, debutirte das erste Mal auf dieser Bühne in Kaiser's Posse „Sie ist verheiratet" und gefiel ausserordentlich, kam aber alsbald in's k. k. Hofburg-Theater, und an dessen Stelle trat jetzt der aus Berlin verschriebene Findeisen.

Das Schauspiel wurde gar bald bei Seite geschoben und gewann für kurze Zeit erst wieder Boden, als Mosenthal mit seinem Stücke „Deborah" hervortrat, dessen Titelrolle eine Glanzpartie für die Weisbach lieferte.

Dagegen wendete Pokorny jetzt der Oper eine besonders erhöhte Theilnahme zu und engagirte abermals neue Kräfte, und zwar: Fräulein Hellwig, Frau Ernst Kaiser, die beiden Tenore Bielciczky und Dill, lauter treffliche Acquisitionen. Aber sein Streben ging noch immer höher, er wollte die Hofoper verdunkeln; und berief berühmte neu auftauchende Operngestirne zu Gastspielen, wie z. B. eine Jenny Lind, Staudigl, Heitzinger, Steger, eine Marra, einen Pischek. Es wurden grosse Opern gegeben mit kostspieliger Inscenirung, wie z. B. Meyerbeer's „Vielka", Lortzing's „Waffenschmied", Wallaces „Maritana" etc., aber er musste nur zu bald einsehen, dass die Anstrengungen über seine Kräfte gehen, und dass der Plan, die Hofoper zu verdunkeln, oder gar einen Pacht in derselben zu erringen, eine Selbstüberschätzung, ein Irrwahn genannt werden müsste.

Pokorny griff daher wieder zu den billigeren Stücken, zur Posse, für welche er Röhring, Grün, Rott und Carl Treumann gewann. Letzterer trat zum erstenmal in Kaiser's „Stadt und Land" als Hupfer auf und in einigen neuen Stücken des damals auftauchenden Possendichters Berla „Des Teufels Brautfahrt", „Paperl", von denen wohl ein jedes Hundert Wiederholungen erlebte. Carl Treumann wurde der ausgesprochene Liebling der Wiener, so dass Viele seine ganz eigenthümliche Spielweise jener des Nestroy vorzogen.

So entstand eine Rivalität zwischen den beiden Künstlern, welche sich in gegenseitigen kleinen Neckereien kundgab. So z. B. sendete Treumann eines Tages seinem Rivalen Nestroy folgendes gelungene Verslein zu:

An Johann Nestroy!

„Du bist trotz des Geschreis der Leute
In Deinem Fache doch nur der „Zweite",
„Der Erste", mein lieber „Johannes"
Ist ein gewisser Aristophanes!"

Dagegen rächte sich Nestroy an dem Bruder des Carl Treumann.

An Franz Treumann!

„Der grösste Dichter dachte Dein
Und Deiner schönen Taille,
Als er die Worte schrieb:
„Franz" heisst die Canaille!!

Während nun einige Zeit hindurch die Posse den schwachen Finanzen aufhalf, überraschte das Jahr 1848 den Director Pokorny und erschütterte auch hier alle bestehenden Verhältnisse!

Nur einmal noch lächelte das Glück dieser Bühne, indem dieselbe sich längere Zeit hindurch glänzender Einnahmen erfreute. Das Stück „Das bemooste Haupt", besass mit dem trefflichen Wixie Rott eine überraschende Anziehungskraft. Es war auch das erstemal, dass eine „Katzenmusik" auf die Bühne gebracht wurde. Sogar die Mitglieder der akademischen Legion, darunter der Hauptmann Wutschel, traten als Schauspieler auf, es war ein Säbelgerassel im Theater wie in einem Feldlager!!

Als aber die Wogen der politischen Stürme in Wien immer höher gingen, musste das Theater geschlossen werden und das noch einmal aufflackernde Lebenslicht erlosch! — —

Zwar machte im Jahre 1849 Pokorny riesige Anstrengungen, seiner Bühne wieder zum Leben zu verhelfen, aber alles das, was nachher kam, war doch nur ein Scheinleben! So z. B. versuchte es Pokorny mit dem Bau einer Arena am Braunhirschen Grund. Anfänglich blühte das Geschäft, zumal Berla der neuen Unternehmung mit seiner trefflichen Posse „Gervinus" eine kräftige Unterstützung angedeihen liess; doch so pompös das neue Arenatheater auftrat, so geräuschlos und heimlich verschwand es wieder vom Platze.

Mittlerweile wuchsen die Zinsen immer mehr und mehr an und lasteten zentnerschwer auf dem Hause. Die ganze Theaterunternehmung gerieth ins Schwanken. Eine gütige Vorsehung berief den armen Director noch eher in das bessere Leben, ehe er das Theater zur völligen Auflösung gebracht sah.

Am 7. August 1850 starb Franz Pokorny und hinterliess eine zahlreiche Familie und unter Andern auch einen Sohn Alois, den er zum Nachfolger in der Directionsführung testamentarich bestimmte. Aber auch diesem fehlten leider die nöthigen Mittel, um das sinkende Fahrzeug zu retten; es war nur nach ausserordentlicher Kraftanstrengung noch eine kure Zeitlang über Wasser zu erhalten möglich!!

Solche Gewaltanstrengungen z. B. waren die glanzvolle Inscenesetzung von Levitschnigg's „Tannhäuser".

Später waren es auch Baron Klesheim's „Kindermärchen" und seine gemüthvollen Vorlesungen und noch mehr die von ihm arrangirten musikalisch-declamatorischen Akademien, welche die Existenz dieser Bühnen künstlich aufrecht hielten.

An ein Aufkommen war aber doch nicht mehr zu denken, da bereits die Kräfte vollständig erschöpft waren. Dem Director Alois Pokorny blieb daher nichts anderes übrig, als den Concurs anzusagen und das Theater endlich zu sperren, was denn auch wirklich im Sommer des Jahres 1862 geschah.

Der 15. September 1862 war für das Theater ereignissvoll, dieser Tag brachte einen neuen Director an die Spitze, es war Friedrich Strampfer, der bestverleumdete Director des Temesvarer Theaters. Ihm sind die Wiener besonderen Dank schuldig, weil er die Gallmeyer entdeckte und nach Wien brachte. Strampfer kam rasch empor, sein Flor basirte anfangs hauptsächlich auf dem Besitze der Gallmeyer. Sie trat zum erstenmale in einem Haffner'schen Stücke auf: „Die Sternen-Jungfrau" und machte mit einem Couplet-Refrain: „Die Früchte, die verboten sind, sie schmecken gar so gut", zum erstenmale Aufsehen. Und in der That, diese Verse symbolisirten auch ihre ganze damalige Stellung im Hause der Wiener Vorstadtmuse. Denn die Gallmeyer selbst war die „verbotene Frucht".

Sie sprach und sang und tanzte Dinge, welche bisher in ihrer Kühnheit unerhört waren. Sie hatte mit der Therese Krones viele Aehnlichkeit, besonders ihre Keckheit, auch war sie diejenige, welche den „Cancan" zum erstenmale auf die Bühne brachte, den sie auch mit wahrer

Meisterschaft tanzte. Den Cancan der Gallmeyer würde ein *Sergeant de ville* auf den Maskenbällen in dem frivolen Paris gewiss nicht geduldet haben! Wir duldeten und bewunderten ihn aber täglich, ja noch mehr, wir applaudirten denselben stürmisch, so oft sie ihn tanzte!!

Josefine Gallmeyer schoss oft über die Grenze des Erlaubten hinaus, aber die graziöse Ausgelassenheit, der bezaubernde Geist, mit welchem sie über alle Wagnisse hinübersetzte, entwaffneten sofort selbst die strengsten Moralisten und selbst auch die strenge Polizeibehörde. Sie ist uns allen noch gut im Gedächtniss, wie sie gewöhnlich mit katzenartiger Behändigkeit in die Scene hereinzuspringen pflegte. In ihrem blassen, etwas unregelmässigem Gesichte funkelten ein paar glühend schwarze Augen, wahre Satansaugen, mit denen allein sie hätte ganze Komödien aufführen können. Sie trat in der Regel bis vor die Rampe, schüttelte lachend ihr tiefbraunes wirres Haar, lächelte keck, ungezwungen, fesch und resch in den Zuschauerraum hinaus, warf ihre Teufelsaugen rabenartig ins Parterre hinab, dann in die Logen und Gallerien empor, so dass ihre blosse Erscheinung allein schon einen Sturm von Beifallssalven entfesselte. Nun fing sie zu sprechen an, so ungenirt, so natürlich, als ob sie zuhause auf ihrem Zimmer unter lauter guten Bekannten und Freunden, nicht aber auf der Bühne wäre. Wenn sie aber so recht bei guter Laune war, in einem Stück, das ihr auf den Leib geschrieben wurde, so recht nach ihrem Gusto, in einer sogenannten Glanzrolle, wenn sie so recht, wie man zu sagen pflegt, ins Zeug ging, wenn sie z. B. eine ganze Scala von ernsten und heiteren Empfindungen durchlief, einen komischen Volkstypus nach dem anderen mit allen den wunderbaren Details hinwarf, wenn sie eine Fülle von Spott auf charakteristische stadtbekannte Residenzfiguren ausgoss, wenn sie alle hervorragenden Köpfe wie eine virtuose Schnellzeichnerin Strich für Strich heiter imitirte, in Gang, Haltung und Sprache, wenn sie nach allen diesen Hexereien in einen zügellosen Cancan verfiel, den sie jetzt immer und immer wieder von Neuem zu tanzen begann, als sollte jetzt die Welt untergehen, und als müsste sie vorher noch einmal alle Leidenschaft, allen fessellosen Uebermuth mit einem Male austoben: da raste und stürmte das Publikum und jubelte ihr den Beifall aus allen Räumen zu.

Fräulein Gallmeyer wurde von Strampfer eigentlich für das Fach der Soubretten engagirt.

Im September 1862 betrat sie, wie gesagt, zum ersten Male in dem Stück „Die Sternenjungfrau“ die Bühne. Stück und Rolle waren ganz unbedeutend, aber die Darstellerin machte Furore. Kurz darauf kam der „Goldonkel“ von Pohl, der Sieg war nun ein vollkommener. Mit einem Schlage war der Name Gallmeyer in Aller Mund. Sie erregte oft durch Kleinigkeiten einen Beifallssturm, der sich dann allabendlich wiederholte, so z. B. durch die komische Art, mit der sie die im Stücke oft wiederkehrenden Worte: „Schon gut“ auszusprechen pflegte, oder durch eigenthümlich pointirten Vortrag des an und für sich schwachen Couplets: „Die vier Jahreszeiten“. Director Strampfer verfügte damals zwar über ziemlich tüchtige Kräfte, er hatte z. B. den ausgezeichneten Friese, den trefflichen Swoboda, Bittner, dann als Theaterdichter O. F. Berg und Zell (damals noch Dampfschifffahrts-Capitän Walzel) für sich gewonnen; sein erster und einziger Magnet, sein hervorragendstes Mitglied blieb doch nur Josephine Gallmeyer!

Um eine Abwechslung in's Repertoir zu bringen, verfiel Strampfer jetzt auf die Idee, Ausstattungsstücke zu geben, die trotz des textlichen Unsinns eine wahre Goldgrube für die Theatercassa wurden; so kamen z. B. „Schafhaxel“, „Eselshaut“, „Prinzessin Hirschkuh“ etc. in Scene, lauter Thiernamen, die aber Strampfer zum reichen Manne machten.

Mehr Sinn und logischeren Zusammenhang hatten die Possen, die zuletzt O. F. Berg für's Theater an der Wien schrieb, wobei das Genie der Gallmeyer Alles mit dem elektrischen Lichte ihrer Gestaltungkraft durchglühte. Ich erinnere hier z. B. an die „alte Schachtel“, an „Eine leichte Person“, „Wiener Dienstboten“, „Pfarrersköchin“.

In allen diesen Stücken sprühte es von sogenannten „Schlagern". Seine Couplets, wenn sie die Gallmeyer vortrug, waren wie an eine Zündschnur gehängt, es regnete Funken, denn alle diese Einfälle und Witze waren zeitgemäss und berührten die Interessen des Augenblicks des Tages, ja der Stunde. Daher erklärt sich auch die grosse Popularität, deren sich Berg durch Jahre hindurch bei den Wienern erfreute, und dass sich einige Stücke noch heute, wie z. B. „Einer von unsere Leut'" am Repertoire erhalten und auch noch künftig erhalten werden.

Der unstäte Charakter der Gallmeyer brachte es aber trotz aller ihrer Triumphe dahin, dass sie sich mit Strampfer entzweite und die Bühne, die Wiege ihres Glückes, den Schauplatz ihrer Triumphe, plötzlich und unerwartet verliess und Strampfer gezwungen war, sich nach neuen Kräften umzusehen. Er engagirte nun Maria Geistinger als Rivalin der Gallmeyer, die in Offenbach's „Schöne Helena" mit Albin Swoboda Siege errang, die sie zum Liebling des Publicums machten. Aber es war doch nicht jener nachhaltige geistige Gehalt, wie bei der feschen Pepi, sondern die Kraft lag mehr in der Aeusserlichkeit, in der Art und Weise, wie sie ihren Körper halb nackt (wenn auch in Tricot) zur Geltung brachte. Ihr Kleid war bis über die Hüfte aufgeschlitzt und so trat das eine Bein ganz zum Vorschein. Diesen Effect übertrumpfte sie später noch in der Operette „Faust junior". Denn war das Costüm der Geistinger in der „Helena" eine Art offener Bademantel, so war das Costüm des „Faust" eine Art Schwimmhose und Aphrodite, die Schaumgeborene, entstieg in einem decenteren Costüm dem Meere, als dies hätte bei Frau Geistinger der Fall sein können. Diese neue Costümirung reizte allerdings durch die Gewalt und Kühnheit der Neuheit, aber auf die Länge der Zeit konnte sie doch nicht das Publicum in Extase erhalten, die Materie stumpft sich ab, während der Geist immer jung, immer neu bleibt und uns immer wieder auf's Neue zu fesseln vermag.

Da also die Bühnenleitung in der Folge schwieriger wurde, Strampfer bereits ein reicher Mann war, so zog er sich jetzt mit seinem erworbenen Vermögen ins Privatleben zurück, und überliess die Direction (die er durch 10 Jahre mit Umsicht und Energie geführt), dem neu eintretenden Theaterdirector Steiner, seinem intimen Bekannten und Geschäftsfreunde aus Temesvar! — Auch diesem neuen Director ist Wien zu besonderem Dank verpflichtet, weil es seinem Bemühen (wie wir gleich sehen werden), gelang, den allzuschüchternen Walzerkönig Johann Strauss junior zu bewegen, die Carrière eines „Operncompositeurs" zu betreten. Steiner war ein routinirter Theater-Praktiker (der sich schon früher unter Strampfer die nöthigen Kenntnisse in der Theaterkanzlei erwarb). Er sah ein, dass es mit den bisherigen alten, schon verbrauchten Mitteln nicht vorwärtsgehen könne, und dass bereits eine gewisse Monotonie in den bisherigen Bühnenproducten und auch in den Cassa-Rapporten sich bemerkbar mache. So kam es denn, dass Steiner, der sich mittlerweile mit Madame Geistinger in die Direction theilte, noch auf andere Mittel sann, um sein Publicum warm zu erhalten. Denn das sah er ein, dass die geistesarmen Ausstattungsstücke, trotz ihres Reichthums, trotz äusserer Pracht, trotz der Fülle blendender Bühneneffecte, doch nicht auf die Länge der Zeit vorhalten konnten.

Steiner's unverkennbar trefflicher natürlicher Instinct lenkte die Blicke jetzt auf den hochbegabten Johann Strauss junior, den er bereden wollte, Operntexte in Musik zu setzen. Dieses Anliegen scheiterte anfänglich merkwürdigerweise an der Bescheidenheit des Walzerkönigs, denn er gestand sich, dass „Tanzmusik" sich von einer leidenschaftlich-dramatischen Musik denn doch himmelweit unterscheide, und dass frische Walzermotive nicht genügen, um eine den ganzen Abend ausfüllende Oper damit auszustatten. Doch ein lustiger verführerischer Text brachte es doch endlich dahin, dass Steiner reussirte und Strauss nun flugs an die Arbeit ging, sein Erstlingswerk: „Indigo und die vierzig Räuber" womöglich glänzend und musikalisch geistreich auszustatten.

Am 10. Februar 1871 ging nun dieses Erstlingswerk über die Bretter. Ganz Wien strömte herbei und war neugierig, wie ein Mensch, der sich durch 25 Jahre nur in Walzer- und Polka-Rhythmus bewegte, auch den polyphonen und contrapunktischen Anforderungen gerecht werden könnte. Und hier sei es zum Lobe des Componisten gesagt, er zog sich aus der heiklen Affaire mit viel Glück und Geschick. Freilich vertraute er noch immer nicht seiner eigenen Kraft, er wollte noch bei der Probe die Noten zusammenpacken und gegen die Aufführung ein Veto einlegen, er besann sich dann doch eines Besseren und wir haben es nur der Umsicht Steiner's zu danken, dass Strauss reussirte und ein trefflicher Operncomponist wurde, und noch heute uns Wiener mit seinem Talente, mit seinem Melodienreichthum erfreut.

Die Aufführung kam richtig zu Stande. Geistinger und Swoboda, Szika, Rott und Friese thaten ihr Möglichstes und der Sieg war ein vollendeter. Seit diesem Abend war Strauss nicht mehr der Walzerkönig allein, sondern auch der glückliche gefeierte Operncomponist. Gleich durch dieses Erstlingswerk zeigte Strauss, dass er nicht in den selben Fehler wie alle jungen Compositeure verfiel, d. h. dass er nicht Meyerbeer und Wagner nachäffen wollte, um durch raffinirte Modulationen und Dissonanzen sich künstlich grösser zu strecken, als es ihm zustehe, sondern dass er sich begnüge, durch anmuthige Melodien, durch beflügelten Rhythmus zu wirken!

Dabei erwies sich Strauss in der Kunst, pikant zu instrumentiren, sein reizend melodisches Talent auch in der Orchestrirung zur Geltung zu bringen, und nie so lärmend im Orchester zu wirken, dass dadurch die einzelnen Gesangsstellen geschädigt würden. Dass der Dreivierteltact vorschlug, schadete der Sache gar nicht, denn schon Goethe sagte: „Keine Gattung (Kunstgattung) ist gering zu achten, jede ist erfreulich, sobald ein grosses Talent darin den Gipfel erreicht.“ und in der That, Strauss hatte in der Operette den Gipfel nicht nur erreicht, sondern ist sogar reformatorisch aufgetreten, insoferne er die zu knappen Formen der Offenbachiaden erweiterte!

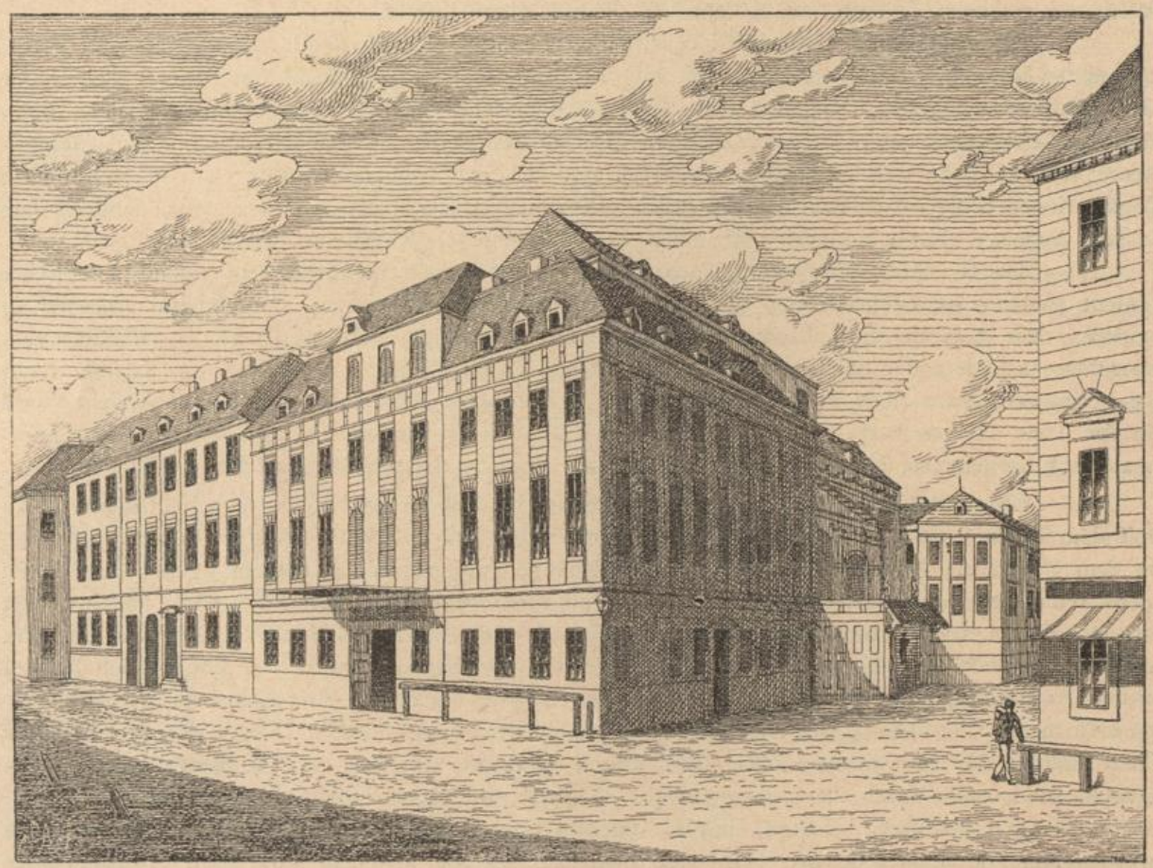
Gleich im ersten Acte in der Introduction, in dem „Allegretto“ (eine unverfälschte Polka mit dem Texte: „Der Bajaderin Wahlspruch sei“) und in der hübschesten Nummer der Oper, in dem „Terzette“ mündet das einleitende kurzathmige Andante in ein Polkamotiv mit dem Text: „Dort an der blauen Donau“ und schliesst mit einem echt Straussischen Walzer: „Ja so singt man“. Einige andere Nummern (deren Einzelnheiten der Raum des Buches mir nicht gestattet), enthielten ebenfalls verkappte Walzer- und Polkamotive, aber das Ganze war doch gleich bei der ersten Aufführung populär und von Seite des Publicums auf das Enthusiastischeste aufgenommen. Die Ausstattung war auf das Splendidste besorgt und das, was der gedankenlose Text stellenweise zu wünschen übrig liess, durch glänzende Costüme und prunkende Decorationen ersetzt, sowie auch durch die Leistungen der Künstler so viel als möglich gut gemacht.

Die späteren Arbeiten gingen unserem Strauss schon leichter von der Hand, auch wurden ihm von Steiner bessere Textbücher geliefert. Es war in jedem weiteren Opernwerke bei Strauss ein merklicher Fortschritt rücksichtlich der dramatisch-musikalischen Treffsicherheit zu bemerken.

Der ehrgeizige Steiner und weitblickende Geschäftsmann blieb aber bei diesen Opernproducten, so lucrativ sie auch waren, nicht stehen, sondern sah sich abermals um ein neues Feld seiner Bühnenerfolge um.

So verfiel er auf die „Bauernkomödien Anzengruber's“. Es war ein neues Genre, eine Art dramatische Bauern-Philosophie, die sich, von der Bühne aus, wie ein geistliches Passionsspiel ausnahm. Das Erstlingswerk dieses Dichters war: „Der Pfarrer von Kirchfeld“, ein Volksschauspiel (wie es der Verfasser nannte). Der Inhalt, wie die ganze Form war neu. Es war die Leidensgeschichte des Cölibats auf die Bühne gebracht, gewiss ein gefährliches Thema, das durch das Detail der einzelnen Scenen noch gefährlicher wird.

Dieses seltsam aufregende Stück zeigt uns gleichsam die Leiden des zu kreuzigenden Heilands in der Gestalt eines armen Dorfpfarrers, der entsagungsvoll an den vielen Leidensstationen seines Dorfes, wie an einem zweiten Golgatha vorübergeht; denn der in voller Jugendkraft dahinschreitende Mann wird von der Menge gekreuzigt, weil sie das Gefühl der Liebe nicht fassen kann, das diesen Geistlichen mächtig bewegt. Und nachdem dieser stille Märtyrer den letzten Blick auf ein schönes Mädchen geworfen, das er, der katholisch ehelose Priester nicht in seine Arme schliessen darf, geht er mit dem Seufzer: „Mich dürstet“ auf den Lippen, der bitteren Todesstunde entgegen.



Figur 84. Die Papagenogasse.

Das Stück machte grosses Aufsehen, denn es war der erste Protest gegen das Cölibat der Kirche von der Bühne herab, der erste Protest gegen die ehelose Priesterschaft. Die Worte waren überzeugend und schlicht in dem Gewande eines Bauerndialogs. Dies ist wohl die einzige schwache Seite, der einzige wunde Fleck dieser und aller späteren derlei Bauernkomödien, weil die geistreichen Sophismen und philosophischen Betrachtungen mit dem schlichten Verstande eines Bauers schlecht contrastiren, ja sogar stellenweise lächerlich werden. Was soll man z. B. zu einem Bauer sagen, wenn er ein religiöses philosophisches System aufstellt, das jedem Doctoranden der theologischen Wissenschaft bei einem abzulegenden Rigorosum alle Ehre machen würde. Das Wahrscheinliche der Handlung geht verloren und verliert auch bei dem Publicum das Interesse.

Eine Reihe von solchen Stücken, wie z. B. „Der Meineidsbauer", welcher am 9. December 1871 in Scene ging, krankte an demselben Fehler, und später auch die „Kreuzelschreiber".

Nach mancherlei wechselvollen Schicksalsschlägen kam das Theater in die Hände der jetzigen Direction und die Zeit wird uns lehren, welche Wendung nun das Theater nehmen wird, welche Gattungen von Stücken am geeignetsten sein wird, um einer glücklichen Zukunft entgegengehen zu können. In jetziger Zeit hat wohl jede Direction Mühe, um den theaterfeindlichen Strömungen der Zeit ein kräftiges Paroli zu biegen.

Schliesslich möge noch ein historisches Wahrzeichen meinen Lesern in Erinnerung gebracht werden, welches noch heute ober dem Seiteneingange des Theaters sich befindet. Es ist dies die in der Theatergasse oberhalb des Thor-Einganges befindliche „Papagenogruppe". Sie datirt noch aus Schikaneders Zeiten Er liess sie im Jahre 1798, also noch vor Eröffnung des Theaters machen, und die Haupt-Porträtfigur stellt ihn als „Papageno" gekleidet dar, wie er, den Körper gegen die Stadt gewendet, mit seiner Querrpfeife die Städter herbeilockt, neben ihm sind mehrere Knaben bemerkbar, die gleichfalls als Papagenogestalten mit der Pfeife locken. —

Diese Gruppe ist der Zauberflöte entnommen und soll andeuten, dass Schikaneder seinen Ruf und sein ursprüngliches Vermögen hauptsächlich der Mozart'schen „Zauberflöte" verdanke, und dass er hoffe, dass diese Oper auch im neuen Hause ihre alte Zugkraft bewähren werde. Dieser fromme Wunsch ging leider nicht in Erfüllung, die „Zauberflöte" wurde bei Seite geschoben, und erst wieder im Kärntnerthor-Theater zu Ehren gebracht.

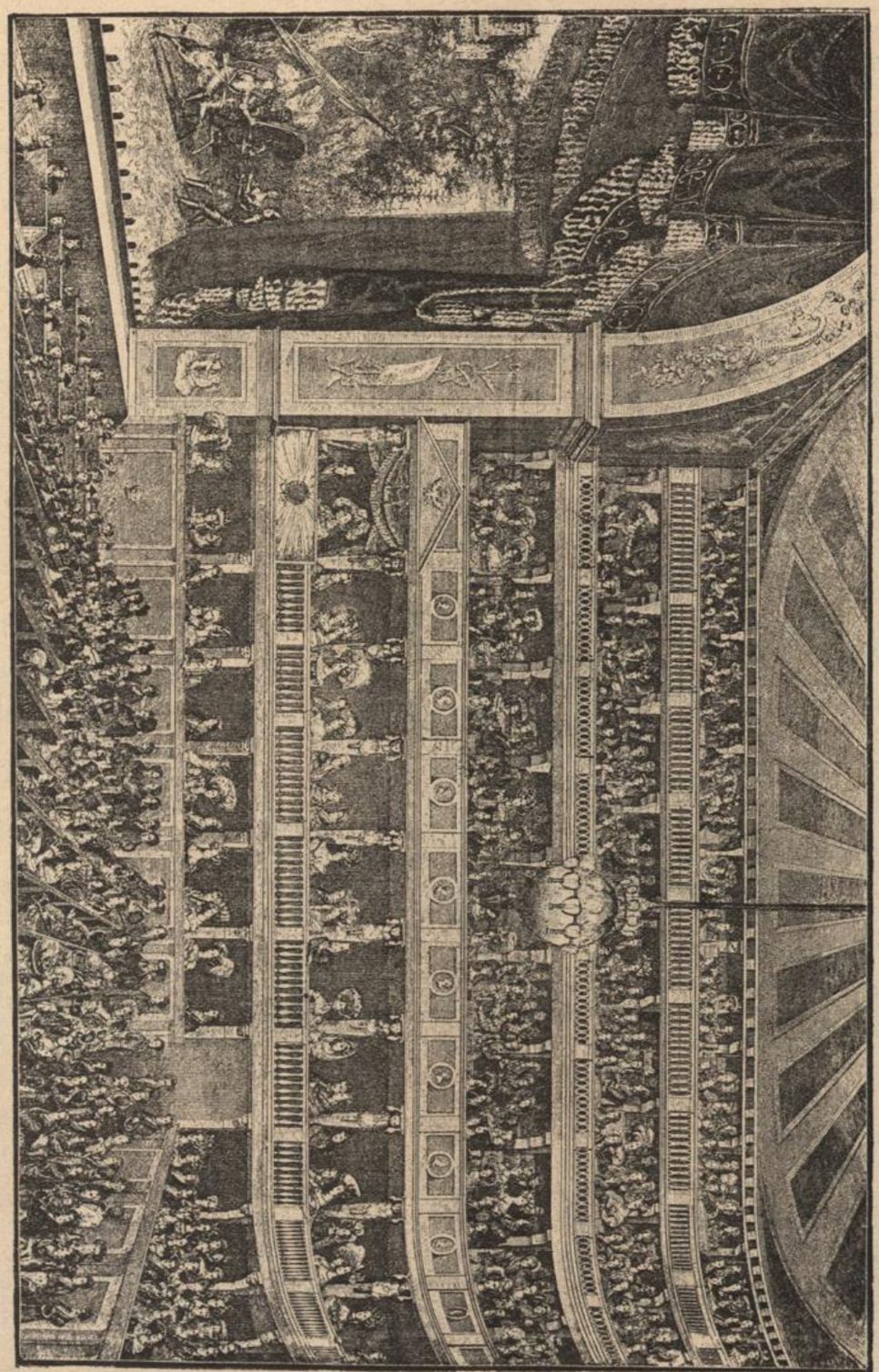
Anliegend folgt ***sub Figur 84*** eine Ansicht des Papagenothores, nach welchem die Papagenogasse ihren Namen noch heute trägt.[1])

Schliesslich lege ich meinen Lesern ein höchst kostbares, weil seltenes Bild vom inneren Zuschauerraum aus der Zeit von beiläufig 1816 bis 1826 ***sub Figur 85*** bei.[2])

---

[1]) Das Bild datirt aus dem Jahre 1801 und zeigt uns das Seitenthor des Theaters, welches noch heute zur Zufahrt für Logenbesitzer benützt wird. Die Gruppe ist von Sandstein, noch gut erhalten, obwohl das Material sich nicht auf die Länge der Zeit eignen dürfte, den Unbilden der Witterung lange zu widerstehen. Die eine grosse Figur ist eine Portraitfigur in Lebensgrösse und stellt Emanuel Schikaneder dar, die übrigen Gruppen sind Phantasiefiguren.

[2]) Das ganze Proscenium, sowie der Vorhang, Sophiten und der grosse Luster stammen noch von Zitterbart und Palffy, die Ausschmückungen der Gallerien aber, und zwar die Balustraden und Chariatyden des ersten, sowie die Medaillons des zweiten Stockwerkes datiren vom Director Carl, der Alles auf blauem Hintergrund versilbern liess. — In der Hofloge bemerken wir Kaiser Franz I. mit seiner am 10. November 1816 angetrauten Gemalin Carolina Augusta. Die Costüme und Toiletten entsprechen der Zeit von 1816 bis 1826, ebenso erinnert auch das zweite Parterre mit seinen Sitzplätzen an obige Zeit, weil später (unter Pokorny) die Sitzreihen hier verschwanden und einem »Stehparterre« weichen mussten.



Figur 85.

Der Zuschauerraum des Theaters an der Wien aus dem Jahre 1816–1826.