

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Kilian, Eugen

München, 1905

Joseph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Joseph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters.

Mit dem Namen von Joseph Schreyvogel verbindet sich in der deutschen Theatergeschichte die Erinnerung an eine Glanzperiode in der Vergangenheit des Wiener Burgtheaters. Er gilt als der Mann, der die Wiener Hofburg von dem geistigen Druck, der infolge der nachjosephinischen Reaktion auf ihr lastete, mit kräftiger Hand befreit, der den Ruhm und die erste eigentliche Blütezeit des Institutes begründet hat. Und in der That bedeutet das, was Joseph Schreyvogel unter dem bescheidenen Titel eines Hoftheatersekretärs von 1814 bis 1852 für das Wiener Burgtheater geleistet hat, einen Markstein in der Geschichte dieser Bühne.

Er hat der ersten Wiener Bühne vor allem das geschaffen, was ihr bis dahin fehlte: ein Repertoire. Er hat die Werke der deutschen und ausländischen Klassiker, die bis jetzt entweder gar nicht oder aber in entsetzlicher Verstümmelung in Wien gegeben worden waren, dem Spielplan der Hofburg gewonnen und ihre Pflege in systematischer Weise gehandhabt. Die Dramen Schillers erschienen erst jetzt in würdiger Fassung, gereinigt von den lächerlichen Verfeinerungen, die der Zensurzwang und der Unverstand der obersten Leitung veranlaßt hatte. Neben Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans, neben Wallenstein, der in einer neuen einteiligen Bearbeitung des Dramaturgen die frühere, sehr mangelhafte Zusammenhang des Gedichtes verdrängte¹⁾, vermochte Schreyvogel sogar den für die damaligen Wiener Verhältnisse unerhört Kühnen Tell für die Hofburg zur Aufführung durchzusetzen. Von Goethe brachte er neben Tasso u. a. zum erstenmal den Götz in einer eignen Einrichtung der ersten Ausgabe.

Vor allem aber wurde Shakespeare erst jetzt für die Wiener Bühne erobert. In neuen Einrichtungen, die mit der freien Art der bis dahin üblichen Schröderschen Bearbeitungen brachen und dem Original soweit als möglich gerecht zu werden suchten, wurden Romeo, König Lear, Othello, Der Kaufmann von Venedig, Hamlet und Heinrich der Vierte dem Spielplan eingefügt²⁾. Eine für die damalige Zeit unverhältnismäßig reiche Pflege wurde dem verkannten Genius Kleists zuteil; das Käthchen, das damals, wo es überhaupt auf der Bühne erschien, in der Verballhornung Holbeins gegeben wurde, durfte sich hier in der reineren Fassung des Originals nach einer schonenden Einrichtung Schreyvogels vor den Zuschauern zeigen; sogar der Prinz von Homburg und die Familie Schrockenstein wurden gewagt, die Schrockensteiner in der Bearbeitung Holbeins (Die Waffenbrüder) sogar mit großem und dauerndem Erfolg. Mit besonderer Liebe wandte sich Schreyvogel der klassischen Literatur Spaniens zu und gab Das Leben ein Traum, Donna Diana und Don Gutierre in nachdichtenden Bearbeitungen, die in ihrer Art vortrefflich waren und über zahlreiche Bühnen ihren Triumphzug hielten.

Neben der Pflege der klassischen Literatur versäumte Schreyvogel nicht, enge Sühnung mit der dramatischen Produktion seiner Zeit zu behalten und dafür zu sorgen, daß diese in allen ihren wichtigen Vertretern zum Worte kam. Unvergessen in der deutschen Literaturgeschichte sind vor allem seine Verdienste um Grillparzer, dessen geniales Jugendwerk, gefördert durch den Rat und den Einfluß seines dramaturgischen Gönners, die Feuertaufe der ersten Aufführung erhielt, dessen weiterem Schaffen durch Aufführung der Sappho, des Goldenen Vlieses, des Ottokar, des Treuen Dieners und der Hero-Tragödie die liebevollste Pflege in den zwanziger Jahren zuteil wurde.

Nicht minder als auf literarischem Gebiet hat sich Schreyvogel durch den sichern Blick bewährt, den er in der Auswahl und Gewinnung neuer darstellender Kräfte für das Burgtheater

befundete. Es glückte ihm, dem alten Stamm tüchtiger Kräfte, die er vorfand, in der Tragödin Sofie Schröder und weiterhin in Julie Löwe, Sofie und Karoline Müller, Julie Gley und in Anschütz, Löwe, Costenoble, Wilhelmi, Sichter u. a. ein neues künstlerisches Material zuzuführen, das eine stolze und unerschütterliche Grundlage für alle Unternehmungen des Schauspiels wurde.

Schreyvogels Tätigkeit als Leiter des Wiener Burgtheaters wurde, ebenso wie das Wirken des Publizisten Karl August und Thomas West, des Herausgebers des Sonntagsblattes, bis jetzt noch nicht erschöpfend gewürdigt³⁾. Erst mit dem wachsenden Interesse, das sich dem Studium Grillparzers in den letzten Jahrzehnten zuwandte, begann man sich auch wieder dessen zu erinnern, dem der Dichter die erste mächtige Förderung seines Schaffens zu danken hatte; eine Reihe von Einzelstudien in verschiedenen Bänden des Grillparzer-Jahrbuchs und an anderer Stelle zeugten für das zunehmende Interesse, das die Persönlichkeit Schreyvogels auf sich zog.

Die wichtigste Förderung aber, die der Kenntnis Schreyvogels zuteil wurde, war der Veröffentlichung seiner wertvollen handschriftlichen Tagebücher zu danken⁴⁾.

Schreyvogels Tagebücher umfassen die Zeit von 1810 bis 1825. Sie waren aus einem ethischen Bedürfnis ihres Autors hervorgegangen; angeregt durch seine philosophischen Studien, insbesondere durch seine Bekanntschaft mit dem Leben Franklins und einem ähnlichen von diesem unternommenen Versuch, beabsichtigte Schreyvogel, in seinem Tagebuch eine Chronik seiner innern Kämpfe anzulegen, um durch gewissenhafte Prüfung seiner Fehler und Schwächen unaufhörliches Gericht über sich selbst zu halten und sich zu höherer sittlicher Vollendung durchzuringen. Dieser ethische Zweck, der mit einer bewundernswerten Strenge und einer beinahe an das Asketische grenzenden Selbstzucht zutage tritt, prägt den Tagebüchern der ersten vier Jahre von 1810 bis 1815 ihren Charakter auf.

Es ist auffallend, wie wenig in diesen ersten Teilen der Tagebücher die Interessen des künftigen Theaterleiters und überhaupt die Interessen an dramatischer Kunst und Literatur hervortreten. Eines Theaterbesuches geschieht nur höchst selten Erwähnung. Eher macht sich ein beinahe theaterfeindlicher Zug bemerkbar. „Die Romane und Theater haben ohne Zweifel großen Schaden in der Welt gestiftet; und wie sittenverderblich sind die erotischen Dichter! — Unsere Weiber sind auf Generationen hinaus von diesem Gift angesteckt“. Und ein andermal (1811): „Wir waren im Theater. Diese Unterhaltung wird mir immer gleichgültiger.“ Nur in dem Interesse an Shakespeare ahnt man den spätern Dramaturgen des Burgtheaters.

Einen andern Charakter nehmen Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahr 1814 an; sie erweitern sich mit seinem Eintritt in das Burgtheater zu einer Chronik seiner dramaturgischen und literarischen Tätigkeit und werden dadurch zu einer wertvollen Quelle für die Geschichte des Burgtheaters und der zeitgenössischen dramatischen Literatur. Die ethischen Elemente des Tagebuchs treten mit der wachsenden Last der Geschäfte, die der neue Beruf mit sich bringt, mehr und mehr in den Hintergrund; doch verschwinden sie nicht völlig, wenn sie gleich gegenüber dem literarischen Teil der Aufzeichnungen und dem, was das politische Leben an Reflektirtem darin widerstrahlt, sehr in den Schatten treten.

Als Schreyvogel dank dem Namen, den er sich als Kritiker des Sonntagsblattes erungen hatte und nicht weniger dank dem kaufmännischen Ansehen, das er als öffentlicher Gesellschafter des Wiener Kunst- und Industriekomptoirs genossen hatte, in die Direktion des Burgtheaters berufen wurde, sollte seine Tätigkeit zunächst administrativer Art sein; es handelte sich um die Ordnung der finanziellen Verlegenheiten, durch die Graf Pálffy, der damalige Eigentümer der Hofbühnen und des damit vereinigten Theaters an der Wien, bedrängt wurde. Aber sehr bald gewann Schreyvogel Einfluß auf die literarische und künstlerische Leitung des Burgtheaters; er wurde im Lauf

der Jahre die eigentliche Seele des Instituts. Doch nur unter schweren Kämpfen vermochte Schreyvogel zu erreichen, was ihm vorschwebte. Seine Tätigkeit frankte an der Mißlichkeit und Halbheit seiner Stellung, sie frankte an dem unseligen Systeme der aristokratischen und bureaukratischen obersten Leitung, der er subordiniert war. Wohl war seine Lage insofern noch verhältnismäßig günstig, als er im Jahr 1820, wo der Kaiser das Burgtheater wieder in eigne Regie übernahm und die Leitung dem Grafen Moritz Dietrichstein anvertraute, in diesem und in der Person des gleichzeitig neu ernannten Vizeleiters Ignaz von Mosel zwei Vorgesetzte erhielt, die sich beide in angemessenen Schranken hielten, ihm die artistische Leitung in ziemlichem Umfang überließen und das Ansehen des Hoftheatersekretärs durch Einengung der Macht der Regisseure festigten. Auch das bedeutete einen unschätzbaren Gewinn für Schreyvogels Direktion, daß durch die Verpachtung des Kärntnertortheaters 1820 das Burgtheater seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben wurde und seine Tätigkeit sich von nun an auf die Pflege des rezitierenden Dramas konzentrieren konnte.

Eine für Schreyvogel sehr folgenschwere Aenderung trat dadurch ein, daß das Burgtheater 1826 unter die unmittelbare Leitung des Oberstkämmerers, des Grafen Czernin, gestellt wurde, des Typus des eigenwilligen Kavaliere und aristokratischen Dilettanten, der durch seine unberufene Einmischung in die künstlerische Leitung die Kreise des literarischen Leiters störte. In dem Konflikte mit seinem Vorgesetzten, der infolge von Schreyvogels bekanntem Wort „Exzellenz, das verstehen Sie nicht!“ schließlich zu dem empörenden Ereignis seiner Entlassung führte (1852), spiegelt sich in bitterer Symbolik die Halbheit seiner Stellung, die ihn während der ganzen Zeit seiner Theatertätigkeit mehr oder minder gehemmt hatte. Wenn Schreyvogel trotzdem das erreichte, was die Theatergeschichte als seine Ruhmestaten verzeichnet, so stellt dies seiner Person und der geistigen Macht, die er durch die Ueberlegenheit seiner Intelligenz und seines Könnens auf den Kunstkörper ausübte, das glänzendste Zeugnis aus.

Die Halbheit seiner Stellung zwischen der ihm vorgesetzten obersten Behörde einerseits, den Regisseuren und Schauspielern, denen gegenüber er nicht mit der nötigen Autorität ausgestattet war, andererseits, hat in den Tagebüchern ihre deutlichen Spuren hinterlassen; die Klage über die hieraus erwachsenden Mißlichkeiten zieht sich in unablässiger Wiederkehr durch seine Aufzeichnungen, namentlich in den ersten Jahren seines Wirkens:

Ich komme von einer Probe, wo ich wieder mit den Regisseuren viel ausstand. Koch und auch Roose sind wohl am schwersten zu behandeln. Roberwein und Krüger sind zu gewinnen; Korn verdirbt nichts.

So berichtet das Tagebuch unter dem 6. Mai 1814. Schon im August desselben Jahres glaubt er einen gewissen Fortschritt verzeichnen zu können:

Noch ein halbes Jahr werde ich einen harten Stand haben. Alles hatte ich gegen mich, als ich kam; und doch habe ich schon viele Anhänger und Freunde.

Februar 1815 spricht er den Vorsatz aus, künftig den meisten Proben anzuwohnen:

Dadurch werde ich eigentlicher Regisseur und mache mich notwendig. — — — Wenn ich nur kaltblütiger werde, so werde ich gewiß ein guter Direktor.

Aber schon wenige Monate später muß er bekennen:

Die Theaterdirektion wird täglich widersinniger. Alles scheint beinahe nur angelegt, um mich zu vertreiben. Grüner ist von der Regie entlassen. In allem geschieht das Gegenteil von dem, wozu ich rate.

Juni 1815 berichtet er, daß er „auch der Regiegeschäfte enthoben“ sei. Sein Einfluß wurde enger begrenzt und auf das literarische Fach beschränkt. Gleichzeitige Briefe an Müllerer und Winkler in Dresden bestätigen die Aufzeichnungen der Tagebücher und sprechen es offen aus, daß die Kabalen, mit denen er seit anderthalb Jahr zu kämpfen habe, ihm ansingen Effel zu bereiten.

Rilian, Dramaturgische Blätter

Noch 1817 vertraut er seinem Tagebuche an:

Ich war heute vielfältig verstimmt und übellaulisch, wozu auch noch ein närrischer Brief von Müllner beitrug. Die Unsicherheit meiner Lage ist wohl die Hauptursache. Mein Wirkungsbereich ist Null.

Daß es sich bei solchen Äußerungen nicht bloß um den Ausfluß momentaner Stimmungen handelte, daß Schreyvogels Stellung in der Tat unendlich schwierig, daß sein Einfluß auf den Gang der Dinge nur beschränkt war und es auch in den folgenden Jahren blieb, wird durch andre Zeugnisse, insbesondere durch die vortrefflich geführten Tagebücher des Burgtheaterschauspielers Karl Ludwig Costenoble mehr als einmal bestätigt. Noch im Juni 1821 schreibt Costenoble:

Schreyvogels Einwirkung auf die Beschlüsse der Direktion ist nur gering; aber ich denke, ein so kräftiger Geist wird die matten Gespenster: Dietrichstein und Mosel, bald zur Abhängigkeit gebracht haben.

Die Herzengüte des Dramaturgen und seine Geistesüberlegenheit wird von Costenoble mit der höchsten Ehrfurcht anerkannt. Daß die Direktion dagegen die nötige Stärke und Energie vermissen ließ, geht aus zahlreichen Stellen der Costenobleschen Aufzeichnungen mit Sicherheit hervor. So wird sehr charakteristisch unter dem 15. August 1822 berichtet:

Ich höre, die Direktion habe der Müller die Rolle der Julie in Romeo und Julie zuteilen, die Anschütz aber diese Partie nicht herausgeben wollen. In dieser Direktorial-Klemme haben die Vorstände einen weisen Beschluß gefaßt, der aller Verlegenheit ein Ende macht — das Trauerspiel bleibt dermalen ganz liegen. Kräftige Regierung!

Dieser Aufzeichnung Costenobles lassen sich zahlreiche andre an die Seite stellen, die die Direktion, unbeschadet der Verehrung des Schauspielers für Schreyvogel, im gleichen Sinne charakterisieren.

Daß sich auch im Lauf der folgenden Jahre der Charakter von Schreyvogels Direktion nicht wesentlich veränderte, daß ihm nach wie vor das Wichtigste fehlte, was zu einer erspriesslichen

Bühnenleitung notwendig ist, die unbedingte Autorität gegenüber den darstellenden Künstlern und die Möglichkeit, einzig und allein seinen Willen in Repertoirebildung und Rollenbesetzung durchzusetzen, beweist ein Brief, den er am 6. Dezember 1825 an Kogebue richtete, worin er u. a. schrieb:

Der überwiegende Einfluß der Schauspieler auf die Wahl und Besetzung der Stücke im Hoftheater läßt beforgen, daß dieses Theater bald noch tiefer in den Fehler der Einseitigkeit versinken wird, der ihm seit langem anhängt.

Mit der Schwäche der Direktion und der Halbheit von Schreyvogels Stellung, der volle Unabhängigkeit und infolgedessen Autorität fehlte, steht in engem Zusammenhang — und auch darüber lassen die Tagebücher keinen Zweifel — daß Schreyvogels Theaterleitung im wesentlichen literarischen Charakter trug, d. h. daß der Schwerpunkt der Direktion nicht, wie es für ein erfolgreiches Wirken unerläßlich ist, auf der Bühne und in der Probe lag, sondern in dem Bureau und an dem Schreibtisch des Dramaturgen. Schreyvogel war nicht der Mann, in dem tatsächlich alle Fäden des theatralischen Betriebes zusammenliefen, der als sein eigener Oberregisseur vom Bureau und gleichzeitig von der Bühne aus mit unumschränkter Vollmacht die Dinge lenkte, sondern er war in der Hauptsache nur der geistvolle literarische Leiter, der die Ausführung dessen, was er am Schreibtisch geschaffen hatte, mehr oder minder auf gut Glück den Regisseuren und Schauspielern überlassen mußte. Wohl fehlt es nicht an Stellen in den Tagebüchern, die beweisen, daß Schreyvogel sich zeitweise auch an den Proben auf das regste beteiligte. Gelegentlich des Gastspiels von Auguste Stieh (1820) erzählt er einmal, die Darstellerin habe „die Winke“, die sie auf der Probe von ihm erhalten habe, vortrefflich benützt. Allein solche Stellen sind vereinzelt. Nichts in den Tagebüchern scheint darauf hinzuweisen, daß Schreyvogel der wirklich leitende Geist auf den Proben gewesen ist, daß er auf Inszenierung, Zusammenspiel und Einzeldarstellung einen merklichen Einfluß geübt hat. Der Kunst der Regieführung und der Schauspielkunst stand Schreyvogel, wie

es scheint, einigermaßen fremd, jedenfalls nicht mit dem vollen Verständnis des eigentlichen Sachmanns gegenüber. Wäre dem nicht so, so hätten sich in den Tagebüchern des Dramaturgen zweifellos gewisse Spuren einer derartigen Tätigkeit erhalten. Solche Spuren fehlen aber so gut wie völlig; weder Bemerkungen über Inszenierung, noch solche über Bemühungen um Zusammenspiel und Einheit des Stiles, noch solche über die schauspielerische Erziehung und Entwicklung der einzelnen Kräfte sind in Schreyvogels Aufzeichnungen zu entdecken. Selbst die Beurteilung schauspielerischer Leistungen bewegt sich da, wo sie — ganz vereinzelt — auftritt, in allgemeinen Redensarten, ohne auch nur den Versuch einer Charakterisierung zu unternehmen. Das erste Auftreten eines Schauspielers wie Anschütz an der Wiener Hofburg findet in den Tagebüchern seinen Reflex in den nichts sagenden Worten (5. Juni 1820): „Er ist ein Schauspieler von ausgezeichneten Naturgaben.“ Und ebenso allgemein ist das Lob, das der Stich gelegentlich ihres Gastspiels im Oktober 1820 gespendet wird.

Die künstlerische Beschaffenheit der Vorstellungen war demgemäß in der Hauptsache von der Tätigkeit der Regisseure abhängig. Daß bei dem unkünstlerischen System einer vielföpfigen und periodisch wechselnden Regie kein bedeutendes Gesamtergebnis erzielt werden kann, wenn nicht über den Regisseuren eine alles befehlende und befruchtende künstlerische Oberregie ihres Amtes waltet, ist selbstverständlich. Eduard Devrient sagt über Schreyvogels Direktion völlig zutreffend: „In Schreyvogel allein wohnte der einheitliche und individuelle Geist des Burgtheaters, und ihm fehlte, wo es am notwendigsten war, die Fähigkeit zu unmittelbar praktischer Einwirkung.“ Die künstlerische Qualität der Vorstellungen — der erste Prüfstein für jede Theaterleitung — scheint unter Schreyvogel keineswegs immer auf der möglichen Höhe, vielfach sogar sehr gering, zum mindesten höchst ungleich gewesen zu sein. Es wäre durchaus irrig, in dieser Beziehung in der Periode von Schreyvogels Direktion einen Höhepunkt der deutschen Theatergeschichte erblicken zu wollen und sie in dieser Hinsicht etwa mit der

Bühnenleitung eines Laube oder Eduard Devrient zu vergleichen, wo sowohl hinsichtlich der Verhältnisse wie der Person der Direktoren alle jene Voraussetzungen vorhanden waren, die bei Schreyvogel fehlten.

Die Stärke der Wiener Bühne lag in dem bürgerlichen Schauspiel und dem Lustspiel. Durch den Stamm alter Künstler, die Schreyvogel übernahm, war hier eine feste Tradition geschaffen: der Natürlichkeits- und Einfachheitsstil der Wiener Schule, dem die neu hinzutretenden jungen Kräfte sich sehr bald mit Leichtigkeit anpaßten. Dank der Fülle hervorragender Talente, die der Wiener Bühne damals zur Verfügung standen, dank der verständnisvollen Leitung des Dramaturgen, der es meistens verstand, jeden an den richtigen Platz zu stellen, konnte hier eine Menge hervorragender und durch seltene Harmonie ausgezeichnete Vorstellungen geboten werden. Anders auf dem Gebiete des stilisierten Schauspiels und der Tragödie. Hier machte sich der Mangel einer starken künstlerischen Oberleitung, die fähig war, praktisch einzugreifen und Einheitliches zu schaffen, unablässig bemerkbar. Es liegen zahlreiche Zeugnisse dafür vor, daß es mit den Vorstellungen des damaligen Burgtheaters oft auf das übelste bestellt war. Die Tagebücher Costenobles, der den Eindruck eines durchaus zuverlässigen Zeugen macht, gewähren in dieser Beziehung viele höchst bedenkliche Einblicke in die Leistungen der Wiener Hofbühne. Ludwig Tieck, der 1825 eine Reihe von Vorstellungen an der Hofburg sah und das Lustspiel dieses Theaters ohne Einschränkung für das beste in Deutschland erklärte, tadelte bei einer Aufführung der Schrottensteiner neben einzelnen Sehlgriffen und Uebertreibungen den „gänzlichen Mangel an Zusammenspiel“ und rügte dasselbe bei einer Vorstellung der Emilia Galotti. Und bei König Lear, wo er der Leistung von Anschütz in der Titelrolle höchste Bewunderung zollt, muß er bekennen: „Aber alles Zusammenspiel mangelte völlig, alles übrige schleppete, die gedehnteste Monotonie ermüdete, wenn Lear nicht zugegen war.“ Dasselbe wird bezeugt durch die kritischen Bemerkungen Bauernfelds zu Burgtheater-Vorstellungen der Jahre 1828 und

1829, durch die der Leser weit mehr über schlechte als über gute Aufführungen unterrichtet wird⁵⁾.

Das vorwiegend literarische Interesse, das den Theaterdirektor Schreyvogel kennzeichnet, bekundet sich in den Tagebüchern auch durch die eingehenden Aufzeichnungen, womit er sein eignes literarisches Schaffen begleitet. Die Tagebücher sind eine fortlaufende Chronik der Entstehung seiner Dichtungen und Bearbeitungen. Wir erfahren ausführlich von den ersten Anfängen, den allmählichen Fortschritten und der Vollendung von *Leben ein Traum*, *Donna Diana* und *Don Gutierre* und wir nehmen teil mit dem Dichter an den zahlreichen Erfolgen, die er in Wien und auswärts mit diesen Bearbeitungen erringt. Er hat das richtige Empfinden, daß auf diesem Gebiete, dem der nachdichtenden Bearbeitung, durch die er die Geisteskräfte einer fremden Nation den Bedürfnissen der nationalen Bühne anzupassen sucht, die Stärke seines literarischen Schaffens liegt, und notiert nach Vollendung des ersten Aktes der *Donna Diana* in sein Tagebuch (22. Juli 1816):

Wenn das Ganze so wird, so gehört dieses Stück zu den besten Bearbeitungen und wird selbst eine Art Original. Mein Talent für solche Arbeiten ist gewiß; es ist also meine Pflicht, es zu gebrauchen.

Wie wenig er sich über die Grenzen seines Talentes im unklaren war, zeigt eine andre Stelle der Tagebücher (1814):

Zum Kritiker bin ich geboren, nicht zum Dichter. Wie Lessing will ich nur soweit in eigenen Dichtungen mich versuchen, um zu zeigen, was Kritik, Geist und Gefühl ohne schöpferisches Genie vermögen.

Neben den Spaniern beginnt Shakespeare ihn in den folgenden Jahren mit Gewalt in seine Kreise zu ziehen. Er schickt sich an, *Romeo und Julia* für die Bühne zu ordnen und im Gegensatz zu Goethes freier Bearbeitung, die „viel verdorben hat“, mehr zu dem Original zurückzukehren.

Ich habe nun die Katastrophe von *Romeo und Julia*, wie ich glaube, sehr glücklich geendigt, indem ich mich ganz an Shakespeare hielt und nur die Auswüchse wegschaffte.

Unter dem 2. Dezember 1816 meldet das Tagebuch, das Stück sei ausgeteilt und solle in vierzehn Tagen gegeben werden. Bei der Leseprobe am 4. Dezember hat die Darstellerin der Titelrolle, Toni Adamberger, die einstige Braut Theodor Körners, „den Geist ihrer Rolle“ noch nicht inne. Sie wird zum Dramaturgen beschieden, der die Rolle mit ihr durchgeht. Vier Tage vor der Aufführung beginnen erst die eigentlichen Bühnenproben; da deren zu dem schweren, figurenreichen Stücke — sehr bezeichnend für den künstlerischen Betrieb der damaligen Zeit! — nicht mehr als vier stattfinden, kann es nicht erstaunen, daß Schreyvogel zu der Generalprobe vermerken muß: „Es gab noch viele Konfusionen.“ Am 20. Dezember 1816 fand die Aufführung statt:

Das Stück wurde mit geteiltem Beifall aufgenommen. Die für den gemeinen Geschmack zu düstere Katastrophe, die schlechte Einrichtung des Theaters dazu und die vielen Verwandlungen sind daran schuld; auch das Spiel der Nebenpersonen. Indes hat die Sache durchgegriffen, und man muß sie gegen den kindischen Geschmack behaupten.

Im Oktober 1817 beginnt Schreyvogel sodann mit den vorbereitenden Arbeiten zu König Lear. Die erste Aufführung seiner Einrichtung fand indessen erst am 28. März 1822 statt. Das Tagebuch begleitet das Ereignis leider nur mit der lakonischen Notiz:

Gestern war zum Benefice der Regie König Lear nach Vossens Uebersetzung von mir eingerichtet. Anschütz leistete Großes und er erhielt, wie das Ganze, rauschenden Beifall.

Es ist in hohem Grade zu bedauern, daß Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahr 1825 abbrechen, daß somit die letzten acht Jahre seiner Bühnenleitung dieses wertvollen und zuverlässigen Kommentars entbehren. Um so mehr, da gerade in diese letzten Jahre seiner Tätigkeit eine Reihe der wichtigsten künstlerischen Unternehmungen fällt, die Neuinszenierung verschiedener Shakespeareschen Stücke, die Aufführung des Wallenstein, des Tell und Götz nach Schreyvogels Bearbeitung. Und leider werden auch in den letzten Jahrgängen des Tagebuchs die dramaturgischen Notizen immer dürftiger und seltener.

Die Ueberlast der Geschäfte scheint den Dramaturgen zu äußerster Knappheit gezwungen zu haben. Aber auch so bleibt es auffallend, daß ein künstlerisch so wichtiges Ereignis, wie die erste Aufführung des Käthchen von Heilbromm in Schreyvogels Einrichtung (am 22. Nov. 1821), mit keinem Wort erwähnt, die des Prinzen von Homburg (am 3. Okt. 1821; es wird in Kürze der gänzliche Durchfall konstatiert!) und die des Othello in neuer Bearbeitung (am 7. April 1823) nur ganz flüchtig berührt werden.

Das bisherige Urteil über Schreyvogels Leitung des Burgtheaters wird durch die Tagebücher des Dramaturgen im wesentlichen bestätigt. Sie warnen vor einer Ueberschätzung von Schreyvogels Direktion, die nur in bedingtem Sinn eine Glanzperiode in der Geschichte des Burgtheaters genannt werden kann. Was ihr dazu fehlte, lag in den Verhältnissen, in dem Charakter von Schreyvogels Stellung und in den individuellen Anlagen des Dramaturgen begründet. Die außerordentlichen Verdienste, die er sich als literarischer Leiter der Bühne, durch die Regeneration des Repertoires, durch die Eroberung der deutschen und ausländischen Klassiker für die Hofburg erworben hat, werden dadurch nicht geschmälert. Die deutsche Theatergeschichte ist nicht allzu reich an Abschnitten, wo ein Mann von so bedeutender Intelligenz, von so vielseitiger und umfassender literarischer Bildung, von so unantastbarer Vornehmheit und Lauterkeit des Charakters beinahe zwei Jahrzehnte hindurch den tiefsten Einfluß auf ein Kunstinstitut geübt hat. Schon aus diesem Grunde gebührt der Direktion Schreyvogels ein ruhmvolles Gedächtnis in der Theatergeschichte.