

## HERMANN BAHR · SCHREYVOGEL

Die Geschäftsuntüchtigkeit eines Kavaliere, der sich in den Rechnungen nicht auskannte, rief den Kaufmann Schreyvogel 1814, im Kongreßjahr, ins Burgtheater. Eines anderen Kavaliere „bodenlos dreister Leichtsinne“ (der Ausdruck ist von Laube) schmiß ihn 1832 hinaus. In der Zwischenzeit schuf er aus der verunglückten josefinischen Unternehmung „das Burgtheater“, die letzte Gestalt, in der der hohe Geist der österreichischen Heldenzeit noch drei Geschlechtern immer kleinerer Enkel vor Augen stand.

Er hieß zunächst Präsidialsekretär und Kanzleidirektor der Zentralkommission. Auch Hoftheatersekretär hieß er; auch Dramaturg. Direktor hieß er nie; er war es nur. Er hatte den Intendanten über sich, hatte noch einen Vizedirektor über sich, hatte das Regiekollegium über sich. Aber so bald er auf der Probe stand, war er Direktor. Seinem Nachfolger Holbein hat (der gute alte Costenoble erzählt) einmal eine vorlaute Schauspielerin den Unterschied von ihm erklärt: Sie halten die Proben auf und Schreyvogel hielt die Proben ab! Das ist überhaupt der Unterschied zwischen den ernannten Direktoren und den wirklichen.

Der wunderbare Mensch, der Schreyvogel war, kam nun erst ganz zum Vorschein und in Wirkung. Wer ein Theater regieren soll, muß etwas Fürstliches haben, die von selbst gebietende Macht, die der äußeren Gewalt entraten kann. Schauspieler, was man ihnen auch nachsagen kann, haben selber sehr echte Menschen, das feinste Gefühl für den Menschengrad ihrer Vorsteher. Klugheit, Bildung, der beste Wille wie der stärkste wirken auf sie noch nicht; es ist nur der Herzschlag einer reinen Natur, dem sie gehorchen. Aus Routine legt sich in diesem beschwerlichen, immer von Zufällen, unerdenklichen Widrigkeiten, „Affären“ gestörten Geschäft mancher mit der Zeit allerhand Künste, Listen, Tücken bei, doch ein wirklicher Direktor oder auch nur ein guter Regisseur wird einer allein vom echten Menschen aus. Der hat auch von selbst, was sich nicht lernen läßt, die schwerste Kunst: unerbittlich aus Liebe zu sein. Er allein kann darum vermeiden, was Schauspieler niemals verzeihen: weil er nicht aus äußeren Gründen, nicht auf äußere Ziele, sondern mit Notwendigkeit seinen naturgedungenen inneren Weg geht, tut er keinen Schritt

je zurück. Die Schauspieler lassen sich jeden Führer gefallen, sie müssen nur erst sicher sein, daß er führt. Und wer selber erst sicher ist, daß er führt, kann sichs auch erst erlauben, jeden anzuhören, auf jeden einzugehen, nur er kann liebenswürdig sein. Wenn die Schauspieler aber erst einmal wissen, daß der Direktor liebenswürdig ist, von der wahren Liebenswürdigkeit, der Jedermann nur ein Spiegelbild der eigenen Armseligkeit ist, der des Herzens, dann kann er sogar mit ihnen schreien und wenn er sie prügelt, ist es ihnen auch noch recht, freilich meistens erst nach einigen Tagen.

Es ist ein Schauspiel ohnegleichen, wie der Journalist, Kunsthändler und Dichter Schreyvogel nun leise die sämtlichen Tugenden des großen Theaterdirektors eine nach der anderen aus dem Ärmel zu schütteln beginnt und über Nacht Regisseur, Vortragsmeister, Dramaturg, Diplomat, Tyrann, Kamerad und so seiner Vorgesetzten wie der Untertanen, aber auch noch der Dichter, der Presse, ja des Publikums Herr wird. „Mit der Klugheit praktischer Naturen“, sagt Ludwig Speidel, „die zugleich ein edleres Ziel verfolgen, ging er scheinbar und schonend auf die gegebenen Verhältnisse ein, um, leise an ihnen rückend und sie unmerklich nach seiner Absicht wendend, etwas Anderes und Besseres aus ihnen zu machen“. Und „ebenso energisch als besonnen“ nennt ihn Hugo Wittmann und rühmt an ihm die „ungewöhnlich glückliche Mischung von geistiger Überlegenheit, strengem Rechtgefühl und echter Liebenswürdigkeit.“ Er ist mit einem Wort der produktive Mensch, der ja niemals Menschen oder Dingen seinen eigenen Sinn aufzudrängen sucht, sondern seine Freude daran hat, daß er ihren Sinn aus ihnen holt, der produktive Mensch, der nicht sich fragt, was er daraus „machen“ will, sondern ihnen abzufragen weiß, was sie sind, und ihnen dazu verhilft, erst zu werden, was sie bisher nie waren: sie selbst, der produktive Mensch, der, was er mit seinem Zauberstab der erkennenden Liebe berührt, auferwachen läßt. Wenn ein produktiver Mensch auf dem Theater erscheint, wundert man sich stets, wie viele Begabungen auf einmal da sind, neue Schauspieler und neue Dichter. „Er hat eben auch Glück“, heißt es dann. Nein, nicht er hat Glück, sondern sie haben Glück. Denn es war auch vor ihm immer schon gerade soviel Talent da, das sich nur nicht fand. Es ist wahrscheinlich in jeder Zeit gerade soviel Talent



da, nur fehlt meistens, der es erkennt und anhauchend erweckt. Zu Schreyvogel kommt ein ungeschickter junger Mensch mit einem unbrauchbaren Stück, das ein unproduktiver Direktor entweder abgelehnt oder wenn er es, so wies war, aufgeführt, der Lächerlichkeit ausgesetzt hätte. Doch unter dem leisen Druck seiner produktiven Hand macht Schreyvogel die Ahnfrau daraus und so wird der ratlose junge Mensch Grillparzer, der ihm schon zwei Jahre später Sappho, fünf Jahre nach der Ahnfrau das goldene Vlies und dann noch den Ottokar, den treuen Diener und Hero bringt. „Das Talent dieses Dichters geweckt und ihm das gegeben zu haben, woran es Grillparzer bis dahin fehlte: das Selbstvertrauen, ist einzig und allein das Verdienst Josef Schreyvogels“, sagt Glossy. Doch er gab ihm noch viel mehr. Grillparzer klagt einmal, er habe nach Schreyvogels Tod überhaupt mit keinem Menschen mehr über Kunst reden können. Über Kunst reden, damit meinen Dichter aber stets jenes so seltene produktive Gespräch, worin ihnen etwas „einfällt“: der monologisierende Hebbel hat dazu nur Hörer gebraucht, der aufs Zwiegespräch gestimmte Grillparzer hat nach Schreyvogels Verlust nur noch mit der Musik reden können. Wenn Zedlitz sagt, auch ihm sei Schreyvogel, „mit der kritischen Geburtszange“ beigestanden, so kann die Art dieser Hilfe leicht mißverstanden werden: was ihm, wie Bauernfeld, aber auch Öhlenschläger und Adolf Müllner, was allen Dichtern, denen er begegnet, Schreyvogel gab, war nicht „kritisches“ Urteil, es war ein sokratisches Einfühlen, das den Partner des Gesprächs selber Wahrheiten aussprechen läßt, die längst in seiner Tiefe ruhen, aber ihm niemals aus eigener Kraft ins Bewußtsein emporgestiegen wären. Solcher Erweckungen war, in seiner noch unvergrämten Zeit, Herder ein Meister, auch Lessing (in den Spinozagesprächen mit Jakobi zum Beispiel), gar aber Goethe, später wieder Wagner (in Tribschen mit Nietzsche) und Liszt, unter dessen großem Blick jedermann sich eines verborgenen inneren Adels, oft zum eigenen Schrecken, bewußt ward. In der Gesellschaft solcher Männer gibt es auf einmal nur Talent, sittliches oder künstlerisches, das nur leider, sobald sie sich entfernen, gleich wieder erlischt. Vielleicht gibts überhaupt nur Talente, doch meistens fehlt der Wecker.

Aber nicht bloß an den Lebenden zeigt Schreyvogel seine produktive Kraft. Kein Theaterdirektor langt mit den Werken

seiner Zeit aus, so hilft er mit Stücken der Vergangenheit nach. Da hat Schreyvogel einen Einfall: er greift nicht bloß um ein Jahrzehnt, sondern gleich um anderthalb Jahrhunderte zurück, er greift zu Calderon. Der alternde, wie jeder Theatermensch stets in den Augenblick verschlungene Mann findet im Gedränge tausendfältiger Tageshast Zeit, fleißig spanisch zu lernen. Der deutschen Romantik war Calderon Laune, Sehnsucht, Flucht aus der Gegenwart, Abkehr von der Wirklichkeit, Traumland; dem Österreicher wird er Offenbarung des eigenen Sinns, Heimkehr zu seiner Wahrheit, Selbstlaut: über Spanien findet er nach dem alten Österreich zurück. Wären wir in unsrem Lande nicht darin durchaus deutsch, daß auch bei uns, wie Goethe die Deutschen anklagt, nichts „Folge“ hat, daß auch hier jeder wieder die Welt noch einmal aufs Neue von vorne beginnt, daß auch wir den Vätern untreu sind, ja wäre Schreyvogel nur noch ein Jahrfüntf länger ungestört an der Arbeit geblieben, das Band mit unsrer großen Kultur wäre wieder geknüpft, der Blutumlauf unseres inneren Lebens hergestellt gewesen.

Erst Schreyvogel hat den Nathan, den Götz, Maria Stuart, Wallenstein und Tell, Romeo und Heinrich den IV. ins Burgtheater gebracht, er hat Othello, Hamlet, Lear und den Kaufmann von Venedig aus den entstellenden Vermummungen der aufgeklärten Zeit befreit, er hat Kleist, Grillparzer und Bauernfeld eingeführt, und Leben ein Traum, Don Gutierre, Donna Diana und Wicherleys Landmädchen (auch Otways Gerettetes Venedig war geplant). Dabei hielt sein guter Theatersinn aber auch Iffland wie Kotzebue, Müllner wie Raupach in verdienten Ehren, der alberne Hochmut des Literaten, des Ästheten war dem Redlichen ganz fremd. Daß er Grillparzer erkannt hat, hätte schon allein genügt, und daß er die Sophie Schröder fand, war mehr als die Taten seiner Nachfolger zusammen, aber er fand auch noch in Sophie Müller die tragische, in Julie Löwe die sanfte Liebhaberin, er fand das Dreigestirn junger Helden: Korn, Fichtner und Löwe, er fand Anschütz, Costenoble und Wilhelmi. Finden aber heißt beim Theater: einen sich selber finden lehren. Damit, daß man ihn „engagiert“, ist nichts getan, wenn man ihn nicht, wie die Schauspieler das nennen, „herauszustellen“ weiß, nämlich so, daß er dem Publikum aufgezwungen wird. Dazu muß der Direktor, dem der Schauspieler vorspricht oder



vorspielt, ihn mit dem Auge des Geistes schon in dem Stück, das er mit ihm plant und vor dem Publikum sehen, das der Direktor auswendig kennt, und inwendig erst recht, ganz ebenso wie der wahre Direktor, während er ein Stück liest, es gleich immer von seinen Schauspielern vor seinem Publikum gespielt sieht. Er liest kein Stück ins Leere, sondern auf seine Schauspieler hin und in ihm hört dem Schauspieler, den er prüft, schon auch das Publikum zu. Diese Gabe, den Stücken schon beim Lesen schon ihre Schauspieler, den Schauspielern ihr Repertoire, dann aber allen auch noch das lebendige Publikum zu supplieren, ja fast zu soufflieren, die Gabe des Zusammensehens von Dichter, Schauspieler und Publikum in Eins, wodurch ein jedes davon erst an seinen Ort im Ganzen, dieses Ganze selbst erst zu sich kommt, ist Schreyvogels Wunschelrute gewesen. Er trug immer sein eigenes unsichtbares Theater fertig mit sich: für dieses hat er sich dann die Stücke gewählt, die Schauspieler geholt, das Publikum geformt und auf jenes innere Vorbild eingestimmt.

Müllner schrieb einmal an ihn: „Sie sind geboren zum Vermittler des Bundes zwischen der Bühne, dem Publikum und dem Dichter.“ Er selbst nahm sich schon im ersten Jahre seiner Direktion vor: „Ich will die alten Theater aller Nationen selbst durchsuchen, wählen und Vorschläge zum Bearbeiten machen.“ Und Raupachs „Müller und sein Kind“ gab er einen Prolog mit, in dem er sagt: „Dem unbefangenen Sinn muß es gefallen.“ Den ganzen Mann mit seinem Werk enthalten diese drei Sätze. Ein „Bund zwischen Bühne, Publikum und Dichter“, das ist das Barocktheater auf seine kürzeste Formel gebracht; und ganz in der Rangordnung des Barock: die Bühne mit dem schaffenden Schauspieler voran, der deutend den Text beistellende Dichter zuletzt, das empfangende, gleich aber selbst auch erwidernde, mitdichtende, mitspielende, Kunst in unmittelbares Erleben einverleibende Publikum inmitten. Aber auf solcher Höhe erlischt der Unterschied von Völkern und Zeiten: das Theater aller Völker, aller Zeiten ruft er herbei, ganz wie das Barock Antikes und Gotisches in den eigenen Ausdruck mischt und aus dem Erzklang geräumigen Lateins sich zur vertraulichen Enge der heimischen Mundart senkt. Dies alles aber nicht als Reiz für Kenner, Gelehrte, Geschmäckler, nicht zur „Bildung“ von Vernunft und

Sitte, nein: „Dem unbefangenen Sinn muß es gefallen.“ Gefallen will es, und dem unbefangenen Sinn! Zum Volke spricht es, zur angestammten Unbefangenenheit, die Grillparzer immer wieder als die höchste Kraft und Tugend unserer gesegneten Menschenart pries.

Auf den Grabstein seines Führers schrieb Grillparzer: „Thomas West, Karl August West, Josef Schreyvogel. Drei Namen bezeichnen nur einen Mann, aber einen völligen. Stand jemand Lessing nahe, so war ers.“ Ein völliger Mann muß alles völlig tun; so gab er Wien ein völliges Theater. Das ist das Geheimnis seine noch bis auf den heutigen Tag nachhallenden Wirkung.

Achtzehn Jahre hat er im Burgtheater gefroht; in den Ferien schrieb er gern in Baden Erzählungen für das Taschenbuch Aglaja, in denen sich ein reifer Mensch nachdenklich zwischen der strengen Form der „Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderter“ und der Freiheit Tiecks ergeht, zuweilen mit leisen Ausblicken auf Ferdinand von Saar. Nachdem er achtzehn Jahre gefroht und das Burgtheater über alle deutschen Bühnen erhoben hatte, warf ihn ein Graf mit solcher Eile hinaus, daß sein Regenschirm stehen blieb. Das Burgtheater lebt seitdem davon, daß von Zeit zu Zeit immer wieder einer diesen vergessenen Regenschirm nimmt.

---

## SCHREYVOGEL (THOMAS WEST) · KÖNIG LEAR

Serena: Nun, Herr West! Sie haben ja auch den Lear gesehen?

Ernst: Fragen Sie nicht, Madame! Er möchte ihn lieber nicht gesehen haben.

Serena: Den Lear? Eines der vorzüglichsten Werke seines Lieblings-Autors? Das wäre seltsam.

Ich: Sie spotten wohl gar, Serena!

Serena: Bewahre, mein Herr! Ich möchte mich nur über die Schönheiten dieses Trauerspiels belehren lassen. Denn ohne Zweifel hat es deren, und sehr große; nur daß ich sie in der Vorstellung, die man uns davon gab, nicht entdecken konnte.

Ich: Noch ich, Madame! Ich gebe Ihnen den Lear, den wir sahen, gerne preis. Aber unmöglich kann Shakespeare zu ver-