

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2001

Theaterverhältnisse
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2001
7. Jahrgang

Theaterverhältnisse im Vormärz

herausgegeben von
Maria Pormann und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Theaterverhältnisse im Vormärz / hrsg. von Maria Pormann
und Florian Vaßen. – Bielefeld : Aisthesis Verl., 2002
(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 7. 2001)
ISBN 3-89528-350-9

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digitaldruck Center, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-350-9
www.aisthesis.de

Birgit Pargner (München)

Münchener Theater im Vormärz

Das Repertoire der Hof- und Nationalbühne

Das im Jahr 1818 eröffnete „Neue Hof- und Nationaltheater“ hatte sich bekanntlich in den Dienst des deutschen Schauspiels und der deutschen Oper gestellt und verband damit die Vorstellung der künstlerischen Umsetzung eines Nationalbewußtseins. 1810 wurde es vom bayerischen König Max Joseph – Bayern war 1806 Königreich geworden – zusätzlich zum bereits bestehenden Cuvilliéstheater in Auftrag gegeben. Dieses Theater – im Gründungsjahr des Königreichs in „Hof- und Nationaltheater“ umbenannt – beherbergte bis 1825 die italienische Oper mit einem eigenen italienischen Ensemble. Außer dem hochgehaltenen künstlerischen Ideal ist aber auch die Klage über die marode Theaterkasse und das intellektuelle Schmalspur-Programm im Bereich des Sprechtheaters zugunsten eines kostspielig-ruinösen Opernprimats theaterhistorisch überliefert. Erst Intendant Franz Dingelstedt soll sich mit seinen „Mustergastspielen“ um die künstlerische Hebung des Schauspiels im Münchner königlichen Spielplan verdient gemacht haben, die über ihre „ortsgeschichtliche Bedeutung“ hinaus die Festspielidee vorbereiteten, „die von da ab an der Münchner Hofbühne immer stärker zur Entfaltung drängt, bis sie 50 Jahre später in den zyklischen Aufführungen der Werke Mozarts und Richard Wagners ihre Erfüllung findet.“¹ Bis zur Leitung Dingelstedts konstatiert die Theatergeschichtsschreibung allseits den Überhang an Opern gegenüber dem Schauspiel. „Eine entscheidende Aufgabe der damaligen unprofessionellen Bühnensexzellenzen wäre gewesen, Musiktheater und Sprechtheater mit gleicher Liebe zu behandeln“, schreibt Max Christian Feiler in seiner Abhandlung *Kleine Geschichte des bayerischen Hof- und Staatsschauspiels*.² Allen sei jedoch die Vernachlässigung des

¹ Vgl. Hans Wagner. *200 Jahre Münchner Theaterchronik. 1750-1950. Theatergründungen, Ur- und Erstaufführungen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Bühnenleben*. München: Wissenschaftlicher Verlag Robert Lerche [o.J.], S. 17.

² Max Christian Feiler. „Kleine Geschichte des Bayerischen Hof- und Staatsschauspiels.“ *Die Münchner Theater*. Hg. Freunde des Nationaltheaters e.V. München: Karl M. Lipp, 1957, o.S.

Schauspiels vorzuwerfen, und zwar deshalb, weil die üppig in Szene gesetzte Oper zum einen der höfischen Freude an Glanz und Pracht eher entsprochen habe als jede andere dramatische Gattung, zum anderen sei die Oper ein völlig unproblematisches Genre, d.h. eine „von politischen und soziologischen Problemstellungen unberührte Kunstgattung“. Sie hätte – im Gegensatz zum Schauspiel – „nie eine Zensur erfordert“³. Bemerkt sei zunächst, dass im Münchner Vormärz durchaus auch Opern von der königlichen Zensur beanstandet wurden; man denke etwa an Meyerbeers Oper *Die Hugenotten*. Die zahlreichen Intendantenwechsel bis zum Kommen Küstners im Jahr 1833 lagen hauptsächlich daran, dass keiner der Berufenen mit dem staatlichen Jahreszuschuss auszukommen vermochte. Die *Allgemeine Theater-Revue* stellte 1835 fest: „Nirgendwo hat ein öfterer Intendantenwechsel als in München stattgefunden. Man sollte hienach glauben, es sei dort dieser Posten mit besonderen Schwierigkeiten verbunden. Allein das Hauptgebrechen, das alle zum Sturze brachte, war nur das finanzielle.“⁴

Vielerühmt ist Küstners ökonomischer Sachverstand – nicht zuletzt von ihm selbst⁵ –, mit welchem er im Rahmen der vorhandenen finanziellen Mittel zu wirtschaften verstand und die eklatanten Etatüberschreitungen seiner Vorgänger vermied. Dabei ist einzuräumen, dass der kostenaufwändige gleichzeitige Betrieb zweier Hofbühnen, also des Residenztheaters und des Neuen Königlichen Hof- und Nationaltheaters (vom 12.10.1818, dem Eröffnungstag des Hoftheaters, bis zum Brand des neuen Theaters am 14.1.1823) immerhin vier Jahre und drei Monate dauerte. Nachdem das zerstörte Hoftheater am 2.1.1825 wieder eröffnet wurde, folgten nochmals fünf Jahre Doppelbespielung, bis 1831 das Residenztheater für die nächsten 26 Jahre geschlossen wurde. Das italienische Opernensemble, das man sich parallel zum deutschen Opernensemble leistete, wurde von König Ludwig I. gleich bei Amtsantritt 1825 – wie das aus der königlichen Schatulle bezuschusste Isarthortheater auch – für immer aufgelöst, womit beträchtliche Kosten entfielen.

³ Ebd.

⁴ Zitiert nach Max Christian Feiler (wie Anm. 2), o.S.

⁵ Selbst im Cholera-geplagten Jahr 1836 hatte Küstner keine Sondermittel nötig, denn er änderte seinen sonstigen Grundsatz „Viel ausgeben und viel einnehmen“ um in „die Ausgabe, namentlich in allen Branchen der Regie, möglichst zu beschränken“. Vgl. Karl Theodor von Küstner. *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Zur Geschichte und Statistik des Theaters*. Leipzig: Brockhaus, 1853, S. 163.

Veranschaulichen wir uns das Repertoire lange vor Küstners Intendanz, z.B. im Jahr 1820. Anhand der im Deutschen Theatermuseum vorliegenden Sammlung der Theaterzettel, die zwar einige Lücken aufweist, aber „vollständig“ genug ist, um ein Bild der grundsätzlichen Tendenz im Münchner Repertoire abzugeben, lässt sich eine Vernachlässigung des Schauspiels anhand der Aufführungshäufigkeiten der jeweiligen Genres nicht nachweisen.⁶ 1820, im letzten Intendanzjahr von Karl August Delamotte, bietet der Spielplan angesichts der vorhandenen Theaterzettel ein buntes und vielfältiges Programm, freilich unter Weglassung jener Ritter- und Schauerdramatik, die im dafür vorgesehenen Volkstheater, dem „Königlichen Theater an dem Isarthore“, zur Aufführung kam. Im genannten Jahr gab es im Hof- und Nationaltheater 29 Opernabende⁷, im Residenztheater 45 italienische Opernaufführungen⁸, d.h., an beiden Häusern waren im genannten Jahr insgesamt 74 Opernaufführungen zu verzeichnen. Dagegen gab es im neuen Theater rund 90 Sprechtheater-Abende (d.h. Lustspiele, Schauspiele, Tragödien, Possen) und 27 Abende, an denen verschiedene dramatische Gattungen für einen Theaterabend zusammengestellt worden sind. Nur an einigen dieser „gemischten“ Abende ist auch Musiktheater dabei, öfter Ballett oder Pantomime. Prozentual gesehen fanden zu dieser Zeit also mehr Sprechtheater- als Opernaufführungen statt. Ein Mehr an Opern hätte sich die Bühne nicht leisten können, denn die deutschsprachigen Opern waren nicht nur kostenaufwendig, sondern obendrein nicht besonders gut besucht. Zu den Aufführungen deutschsprachiger Opern im neuen Haus vermerkt Walter Panofsky zutreffend, dass man dort noch nicht

⁶ Die im Folgenden für das Hoftheater angegebenen Aufführungszahlen, die sich auf die Nachweise der Theaterzettelsammlung des Deutschen Theatermuseums in München beziehen, mögen nach oben also geringfügig korrekturbedürftig sein, haben als Richtungswerte aber durchaus Gültigkeit.

⁷ Bei den Opern handelt es sich um deutschsprachige bzw. ins Deutsche übersetzte Opern, z.B. *Romeo und Julia* von Zingarelli, *Die Schweizer Familie* von Weigl, *Macdonald* von d'Alayrac, die komische Oper *Die beiden Füchse* von Méhul, Boieldieus *Rotkäppchen*, Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*.

⁸ Hier wurden hauptsächlich Rossinis Werke gegeben (*La Cenerentola*, *Demetrio e Polibio*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Barbiere di Siviglia*, *L'Africano di Venezia*, *Otello*, *Tancredi* und *L'Inganno felice*). Auch Meyerbeer (*Emma di Resburgo*), Poißl (*La Rappresaglia*), Guglielmi (*Paolo e Virginia*), Pavesi (*Ser Marcantonio*) und Paisiello (*Nina o sia La Pazza per amore*) sowie Fioravanti (*Le Cantatrici villane*) gelangten zur Aufführung.

über die „zugkräftigen Autoren und Komponisten“ verfügt hatte, die man zur Realisierung eines deutschen und beim Publikum beliebten Opernrepertoires gebraucht hätte.

Mozarts „Entführung“ brachte bei der zweiten Aufführung nur 76 fl. 57 Kr. in die Theaterkasse, das vaterländische Schauspiel „Otto von Wittelsbach“ jedoch 189 fl. 15 Kr. Eine „Fidelio“-Aufführung mit Gästen ergab eine Tageseinnahme von 101 fl. 51 Kr. – das war etwa das Doppelte der im Sommer erzielten Durchschnittseinnahmen! Dabei kostete 1821 eine ganze Loge im 1. Rang 8 fl., ein Logenplatz 1 fl. 12 Kr. Für eine ganze Loge im 2. Rang mußten 9 (!) fl. erlegt werden. Ein Sperrsitz auf dem Parterre kostete 1 fl., das Parterre selbst 36 Kr., die Galerie 15 Kr. Das Fassungsvermögen des Theaters belief sich auf 2000 Personen.⁹

An den genannten 90 Abenden im Jahr 1820 sind rund 140 Stücke im Bereich des Sprechtheaters zu zählen; der Löwenanteil geht an die Gattung Lustspiel, 52 lassen sich ausmachen, zu den Autoren zählen Heinrich Beck, Müllner, Fr. Th. Dorsch, Iffland, St. Schütze, Schall, Holbein und Lessing. Die meisten Lustspiele stammen von Kotzebue, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit 20 Jahren die Oberherrschaft im Sprechtheater hält. Seitdem Josef Marius Babo 1799 das Zensurkollegium aufgelöst und statt dessen die neue Bücherzensurspezialkommission ins Leben gerufen hatte, kamen sowohl die seit 1781 verbannten vaterländischen Stücke als auch Kotzebue wieder in den Spielplan. Über Jahrzehnte wurden sie zum Kassenknüller und Publikumsliebbling der Hofbühne. Im Vergleich zu den gegebenen Lustspielen ist der Anteil an Schauspielen – darunter auch die sogenannten „Dramen“ und „Gemälde“ – mit 50 Aufführungen so gut wie ausgewogen. Vieles stammt von Iffland, von ihm gehen *Elise von Valberg*, *Erinnerung* und *Dienstpflicht* über die Bühne; auch Kotzebues Schauspiele finden rege Berücksichtigung, so *Die Sonnenjungfrau*, *Das Kind der Liebe*, *Der arme Poet*, *Rudolph von Habsburg* und *König Ottokar von Böhmen*. Weitere Autoren sind Kurländer, Ziegler, Kind, Biedenfeld, Töpfer und Castelli.

Im Jahr 1820 kommen 31 Trauerspiele zur Aufführungen, also merklich weniger als Lustspiele und Schauspiele. Besondere Beachtung findet in diesem Genre Schiller, der zu dieser Zeit bereits einen festen Platz im

⁹ Walter Panofsky. *Musiker, Mimen und Merkwürdigkeiten im Hof- und Nationaltheater. Eine Chronik der berühmten Münchner Oper*. München: Feder, 1963, S. 14.

Münchner Repertoire einnimmt, so mit der *Jungfrau von Orleans*, *Maria Stuart*, *Kabale und Liebe* und *Don Carlos*; auch Lessing mit *Emilia Galotti* und Babo mit *Otto von Wittelsbach* werden gegeben. Die Zahl der sogenannten Possen ist im Jahr 1820 verschwindend gering, wie auch die Anzahl der Pantomimen und Ballette, die jeweils auf sieben Vorstellungen kommen. Und auch im Genre der Posse ist Kotzebue vertreten, nämlich mit seiner abendfüllenden fünftaktigen Posse *Pagenstreiche*, ferner die Einakter von St. Schütze (*Die Durchlaucht von gestern*), von Deinhardstein (*Der Wittwer*) und Körner (*Die Gouvernante*).

Bemerkenswert ist, dass viele Theaterabende im Hof- und Nationaltheater nicht in der Darbietung eines einzigen Werkes bestehen, sondern aus einer Zusammenstellung von zwei, manchmal auch drei verschiedenen Genres, z.B. von Oper und Lustspiel¹⁰ oder Posse und Ballett¹¹; von Posse und Pantomime¹²; Posse und Oper¹³ oder Trauerspiel, Lustspiel und Posse.¹⁴

Zehn Jahre später, 1830, unter der Intendanz von Freiherr von Poißl: Das Hof- und Nationaltheater ist seit fünf Jahren wieder in Betrieb, das Isartortheater genauso lange schon geschlossen; auf der Bühne des Residenztheaters finden im Februar noch die Gastauftritte Ferdinand Raimunds statt, unmittelbar danach wird die Bühne nur noch an Spektakel- und Improvisationskünstler vermietet. Viele der hier einst gegebenen italienischen Opern – die meisten von Rossini – sind in deutscher Übersetzung in das Repertoire des Kgl. Hof- und Nationaltheaters übergegangen. Hier werden im Jahr 1830 insgesamt 59 Opern aufgeführt, neben Rossini Mozart, Weber, Beethoven, Gluck, Spontini, Auber und Meyerbeer. Es finden 134 Sprechtheater-Vorstellungen statt, wobei sich der Anteil der Genres kaum verändert hat. Wir finden 50 Lustspiele, 40 Schauspiele, 35 Trauerspiele und 8 Possen. Nach wie vor werden nicht-

¹⁰ Am 29.2.1820: die zweiaktige komische Oper *Die beiden Füchse* von Méhul und das einaktige Lustspiel *Der Schrank* von Ludwig Dorsch.

¹¹ Am 3.12.1820: die Posse *Der Wittwer* von Deinhardstein und das ländliche Ballett *Das Fest der Winzer* von Philipp Taglioni.

¹² Am 10.12.1820: Deinhardsteins Posse *Der Wittwer* und die einaktige Pantomime *Die Begebenheiten Arlequins in den Erzgebirgen von Constant*.

¹³ Am 7.11.1820: Theodor Körners Posse *Die Gouvernante* zusammen mit der zweiaktigen Oper *Leon, oder Das Schloß von Montenero* von d'Allairac.

¹⁴ Am 9.11.1820: Houwalds tragischer Zweiakter *Die Heimkehr*, Steigentesch einaktiges Lustspiel *Die Zeichen der Ehe* und Schützes einaktige Posse *Die Durchlaucht von Gestern*.

abendfüllende Stücke, quer durch alle Genres, vielfach zusammengestellt, Lustspiel mit Ballett ist die bevorzugte Kombination.

Große Berücksichtigung finden 1830 die Trauerspiele Schillers, unter den Klassikern ist er weiterhin der bevorzugte im Münchner Repertoire. Von ihm sind *Maria Stuart*, *Phädra*, *Die Braut von Messina*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Räuber*, *Don Carlos*, *Kabale und Liebe* zu sehen (Sophie Schröder brilliert in *Gastrollen*). Auch Goethes *Faust* erlebt am 12.4.1830 seine Münchner Erstaufführung. Von Shakespeare gibt es *Hamlet* und *König Lear*, von Racine *Phädra*, von Grillparzer *Sappho* und *Die Ahnfrau*. Weitere Tragödien stammen aus der Feder Raupachs (*Isidor und Olga*), Collins (*Regulus* und *Essex*) und Goethes (*Götz von Berlichingen*).

Lustspiele kommen vor allem von Kotzebue, der noch immer nicht aus dem königlichen Repertoire wegzudenken ist, begehrt sind auch die Weißenthurn, Claren, Raupach und Blum; Schauspiele liefern Birch-Pfeiffer und Iffland, *Das Käthchen von Heilbronn* erscheint in Holbeins Bearbeitung. Possen dagegen sind auch 1830 die dramatischen Stiefkinder im Münchner Hoftheater-Spielplan: von Theodor Hell gibt es *Die Benefice-Vorstellung*, von Angely *Sieben Mädchen in Uniform*, von Kotzebue die fünfaktige Posse *Der Wirrwarr* und die zweiaktige Posse *Die Verkleidungen*, letztere zusammen mit Holteis Liederposse *Die Wiener in Berlin*, ferner erschienen Lebruns *Nummer 777* und *Die Verstorbene*. Alle Possen werden nur einmal gegeben.

Es ist festzustellen, dass sich noch vor der Amtsübernahme Küstners durch die Schließung des Residenztheaters insgesamt die Anzahl der aufgeführten Opern merklich reduziert hat. Waren es zu Zeiten der gleichzeitigen Bespielung des Residenztheaters und des Hof- und Nationaltheater zusammengerechnet noch über 80 Opern, so hat sich diese Zahl um über 20 Opern pro Jahr und Spielzeit reduziert. Dennoch: die königlichen Zuschüsse reichten nicht aus – was allerdings kein spezifisch münchenerisches Problem war – und so erging 1833 der Ruf an den erfahrenen Theaterleiter und Sparmeister Theodor Küstner, der nach seiner Münchner Intendanz aus denselben Gründen nach Berlin berufen wurde. Küstner umschrieb sein Repertoire folgendermaßen:

Wie die classische deutsche Musik war auch das deutsche classische recitirende Schauspiel durch Lessing's, Goethe's und Schiller's Werke vertreten. Von Shakespeare wurden in München neun Dramen: „Romeo und Julie“, „Hamlet“, „Der Kaufmann von Venedig“, „Macbeth“, „Lear“, „Othello“, „König Richard III.“, „Die Widerspänstige“ und „Was Ihr wollt“ gegeben. Die Dichter der neuern Zeit: Kotzebue, Iffland, von Kleist, Körner, Müllner,

von Houwald, Johanna von Weissenthurn, von Holbein, von Schenk, Grillparzer, Eduard Devrient, Deinhardstein, Claren, P. A. Wolff, Hell, v. Holtei, Töpfer, die Prinzessin v. Sachsen, v. Zedlitz, Charlotte Birch-Pfeiffer, Raimund, Berger, Halm, M. Beer, Gutzkow, Bauernfeld, v. Plötz, Feldmann u.a. fanden durch die Aufführung ihrer damals erschienenen Stücke gerechte und billige Berücksichtigung.¹⁵

Die ausgewählten Stücke konnten, so berichtete Küstner, nicht nur nach ihrem ästhetischen Wert ausgesucht werden, sondern es waren politische und religiöse Rücksichten zu nehmen, da „ein gesprochenes Wort vor einer großen Versammlung eine weit größere Bedeutung als ein geschriebenes oder gedrucktes erhält, ja öfters vom Zuhörer absichtlich oder nicht absichtlich anders gedeutet wird, als es vom Dichter gedacht war“. Küstner¹⁶ bezeichnete die Münchner Theaterverhältnisse des Vormärz als relativ frei, denn

[i]n München waltete eine, das Bessere und Höhere nicht ausschließende Freiheit in der Wahl der aufzuführenden Stücke, namentlich in politischer Hinsicht, und Stücke wie „Die Stumme“, die Oper und das Schauspiel „Tell“, „Egmont“ und andere ähnlicher Art waren erlaubt. Selbst das der neuern Geschichte angehörige Trauerspiel „Struensee“ von Michael Beer, früher in Berlin gestattet, wurde in München gegeben; ein Gleiches fand mit den „Günstlingen“ von Charlotte Birch-Pfeiffer statt. „Otto von Wittelsbach“ von Babo, der dies Stück, als er Intendant des münchener Theaters war, einführte, wurde auffallenderweise sogar als ein Nationalstück gegeben, oft bei solennen Gelegenheiten, obwol [sic] der von einem bairischen Fürsten verübte Kaisermord nicht gerade Gegenstand einer Nationalfeier ist. Später hat man dies auch empfunden und unterlassen, wenn auch das Stück nicht verboten wurde.

In kirchlicher und religiöser Beziehung war das münchener Terrain schwieriger als in politischer; doch auch da wurde Manches, was Bedenken erregen könnte, admittirt. „Tartüffe“, der in neuester Zeit in Paris verboten worden ist, wurde gestattet; desgleichen „Nathan, der Weise“, in einem katholischen Lande nicht ohne allen Anstoß, weil dies Stück in der That nicht nur antikatolisch, sondern selbst antichristlich genannt werden könnte: hier siegte die Classicität des Stückes.¹⁷

¹⁵ Küstner (wie Anm. 5), S. 120f.

¹⁶ Ebd., S. 137.

¹⁷ Ebd., S. 138f.

Im Jahr 1840, also im achten Intendanzjahr Küstners, kommen auf der Bühne des Hof- und Nationaltheaters ca. 83 Opern, 2 Operetten und 8 Singspiele zur Aufführung. Der Anteil des Musiktheaters ist unter der Intendanz des Sparmeisters also deutlich gestiegen! Unter den 45 Schauspielen befindet sich weiter Kleists *Käthchen von Heilbronn* in Holbeins Bearbeitung. 23 Trauerspiele sind zu sehen, darunter von Gutzkow *Werner*, *Richard Savage*, von Schiller *Die Räuber*, von Halm *Ein mildes Urteil*, von Raupach *Tasso's Tod* und *Der Nibelungenhort*. Es gibt 53 Lustspiele, viele von Töpfer, und 22 Ballette, selten als abendfüllendes Programm. Sechsmal werden Raimunds Zauberspiele aufgeführt, so *Das Mädchen aus der Feenwelt* und *Der Verschwender*. Unter den 12 gegebenen Possen sind drei Aufführungen von Nestroys seit 1836 zum Repertoire gehörende Posse *Zu ebener Erde und erster Stock*, zu sehen sind ferner die vieraktige Posse *Der Vater der Debütantin* von B.A. Hermann sowie Werke dieses Genres aus der Feder von Gleich, Bäuerle und Ferdinand Lang (*Nach Mitternacht*).

1848 ist der Anteil an Operaufführungen im Münchner Repertoire, das nach nur kurzer Amtszeit des Grafen von Yrsch nun unter der Intendanz des Freiherrn von Frays stand, gleich geblieben. Auch der prozentuale Anteil des Sprechtheaters – es gibt ca. 120 Sprechtheater-Vorstellungen – hat sich im Vergleich zu 1840 nicht verändert. 45 Schauspiele sind zu sehen, darunter Laubes *Karlsschüler*, 43 Lustspiele, 13 ländliche Szenen und drei „Alpenszenen“ (von Gabriele Seidl und von Franz von Kobell), sowie zwei Zaubermärchen von Raimund (*Der Verschwender* und *Der Bauer als Millionär*). Die Anzahl der Trauerspiele hat 1848 im Vergleich zu den Vorjahren abgenommen, es sind nur noch 21, wobei noch immer Schiller die dominante Stellung mit *Don Carlos*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Wallensteins Tod* und *Kabale und Liebe* einnimmt. 1848 sind nachweislich insgesamt zehn Possen im Repertoire. Neben jeweils nur einmaligen Vorführungen der Possen von Angely, Feldmann, Kaiser, J. Wendt und Birch-Pfeiffer werden drei abendfüllende Nestroy-Stücke gezeigt, nämlich *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, das zweimal aufgeführt wird, *Zu ebener Erde und erster Stock* und *Der Talisman*.

„Das Haus ist eigentlich nur für die Oper passend ...“

Angesichts der Tatsache, dass Küstner nur eine einzige Bühne zur Verfügung stand, sah er seine Aufgabe in der „würdige[n] Vorführung des

Schauspiels und der Oper“, obwohl ihm bewusst war, dass die Bühne des Hof- und Nationaltheaters für die Gattung des „recitierenden Schauspiels“ eigentlich zu groß sei:

Die Schwierigkeit, die der Intendanz gestellte finanzielle Aufgabe zu lösen, wird in München durch die Größe des Hauses bedeutend vermehrt. Das Haus ist eigentlich nur für die Oper passend und für das recitierende Schauspiel zu groß, ein Nachtheil, dem man in neuerer Zeit bei vielen neugebauten Häusern, als in Hamburg, Darmstadt, Hannover, Königsberg begegnet; dies ist für das Schauspiel und die Schauspieler von den schlimmsten Folgen. Das erstere muß dadurch verlieren, indem das Verständnis für das Publikum, vorzüglich in den entferntesten Räumen des Schauplatzes behindert und mit ihm das Interesse des Publicums am Schauspiel geschwächt wird. Die Schauspieler müssen entweder das Sprachorgan sehr anstrengen, worunter dieselben nur leiden können, oder sie werden gar nicht verstanden; ebenso geht für viele Zuschauer die Mimik verloren.¹⁸

Die Größe der Bühne und des Zuschauerraums des Münchner Hof- und Nationaltheaters war ein bekanntes Problem und die Diskussion über „die Widersinnigkeit großer Schauspielhäuser verstummt gerade in Bezug auf München das ganze Jahrhundert hindurch nicht“, wie Stahl in diesem Zusammenhang und unter Hinweis auf Eduard Devrients *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* feststellt. Darin führt Devrient in Bezug auf München aus, dass der Schauspielkunst „durch die große Bühne und den übergroßen Zuschauerraum, eine kaum zu überwindende Schwierigkeit entgegengestellt“ wurde und vor ihr nur die „sorgfältigsten, künstlerisch geleiteten Studien“ in Ehre bestehen konnten. „Ein vertrauliches, inniges, leichtes Zusammenspiel war hier kaum möglich“¹⁹; das meinte auch Ludwig Tieck, der in seinen *Dramaturgischen Blättern* zwar einerseits von der Pracht des Hoftheaters angetan war, aber bemängelte, „daß das Theaterspiel, Scherz, Witz und Ausdruck der Miene und Gebärde völlig verloren und zugrunde gehen“²⁰ müßten. Küstners 1841 gestellter Antrag auf Bau eines geeigneten Schauspielhauses wurde aus ökonomischen

¹⁸ Ebd., S. 97f.

¹⁹ Zitiert nach Ernst Leopold Stahl. „Vom Münchner Hof- und Staatsschauspiel. Ein Überblick über seine Geschichte.“ *150 Jahre Bayerisches National-Theater*. Hg. Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater. München: G. Hirth, 1928, S. 6.

²⁰ Ebd., S. 5.

Rücksichten abgelehnt. Erst unter der Intendanz Karl von Perfalls wurde in der Raumfrage im Jahr 1872 durch die – kurz darauf zunächst aber aus finanziellen Gründen gescheiterte – Trennung der für die beiden Häuser tauglich befundenen Stücke eine Verbesserung vorgenommen. Erstmals Perfall wollte im Hof- und Nationaltheater nur noch Oper und Ballett geben, im Residenztheater Schauspiele und Spieloper. Auch er sah das Problem wie vor ihm Küstner:

Dem Zuschauer wird durch die große Entfernung vom Darsteller und die oft nicht zu vermeidende Undeutlichkeit jener behagliche Sinn geraubt, der zu jedem Kunstgenusse unerlässlich ist. Der Darsteller hingegen sieht sich durch den Drang, diese Uebelstände zu überwinden, nur zu oft genöthigt, mit Stimme, Miene und Bewegung über die Grenzen der Wahrheit und Natur hinauszugehen und sich so die echt künstlerische Gestaltung seiner Aufgabe selbst zu verderben. So macht sich für den nahesitzenden Zuschauer der unangenehme Eindruck der Uebertreibung geltend, während der Fernsitzende ohne ein gutes Glas kaum im Stande ist, eine Miene zu unterscheiden und überdieß die in dem großen Raume verhallende Rede nur mit Anstrengung zu verstehen vermag.²¹

Im Residenztheater dagegen könne der Schauspieler durch den kleineren Zuschauer- und Bühnenraum sicher sein, „daß jede Schattirung seines Vortrages, jede Nuance in Mienen und Bewegung wohl verstanden und aufgefaßt werden kann und daß er mit dem Publikum stets in dem nöthigen geistigen Rapport zu bleiben imstande ist“²². Dass sich die Posse vor ihrem endgültigen Umzug in das 1865 gegründete Aktien-Volkstheater, das 1872 in königlichen Besitz übergang und uns heute als das Gärtnerplatz-Theater bekannt ist, überhaupt so lange im Repertoire des Hof- und Nationaltheaters halten konnte, und dass ihr ein „ziemlich hoher Spielraum zugewiesen“ worden war, war nach Meinung des Intendanten Perfall den „hierfür vorhandenen so ausgezeichneten Kräften in der Person eines Ferdinand Lang, Eduard Sigl, Büttgen, sowie des Frl. Seebach, Frl. Lanzlott“ zu verdanken.²³

Küstner fühlte sich angesichts der Beschränkung auf eine einzige Bühne nolens volens verpflichtet, auch Possen sowie Sing- und Liederspiele

²¹ Karl von Perfall. *Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München*. 25. Dezember 1867 – 25. November 1892. München: Piloty & Löhle, 1894, S. 16f.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 20.

auf der – eigentlich nur der „hohen Kunst“ gewidmeten und viel zu großen – Bühne des Hof- und Nationaltheaters zu geben. Er bemerkte,

daß vom Schauspiel und der Oper nicht die Posse, ja Localposse, und nicht das Sing- und Liederspiel ausgeschlossen war. München hatte zu meiner Zeit nur ein Theater; das an der Isar unter Karl hatte aufgehört und die Truppe, welche damals in einer brethernen Bude der Vorstadt während des Sommers spielte, kann wohl nach den Ansprüchen, die man gerechterweise in München stellt, nicht in Betrachtung kommen. Demnach gehörten wie in Hannover, Dresden, wo damals auch nur ein Theater war, so auch in München, Localpossen und Volksstücke zur Aufgabe der Bühne.²⁴

Küstner wollte von den Werken dieser Gattung allerdings nur „das Besere“ zur Darstellung bringen, wozu er die Werke Ferdinand Raimunds zählte, da sie „von einer poetischen Idee ausgehen, ohne den populären Charakter zu verlieren“²⁵. Küstners ästhetische Einwände gegen die nicht hoftheaterwürdige Posse wurden trotz des guten Anklangs beim Publikum von manchen Münchner Theaterkritikern geteilt. 1845 monierte der Rezensent des *Münchner Conversationsblatts* am 4.9.1845 anlässlich des Gastspiels von Johann Nestroy zum einen, dass dessen Sprache sich den räumlichen Bedingungen der Hofbühne nicht anzupassen gewusst habe und zum anderen, dass durch dieses Gastspiel zu viele Possen auf der königlichen Bühne hintereinander gegeben würden:

Am Dienstag betrat der lang und oft erwartete Komiker Hr. J. Nestroy in seinem Stück „der Talisman“ [sic] als Titus unsere Bühne, wurde mit Acclamation empfangen, erntete vielen Beifall und wurde mehrmals gerufen u. namentlich nach seinen Couplets wiederholt, mit denen er etwas geizte, obwohl sie den besten Theil seiner Darstellung bildeten. Einzelne Scenen erregten eine schöne Wirkung; am meisten Furore erregte das Quodlibet mit den Damen Wühr und Diez, welche beide ihre Aufgaben lobenswerth ausführten. Hr. Nestroy spricht für unser großes Theater zu rasch, so daß das Verständnis häufig darunter leidet. [...] Daß in einer Woche drei Possen nach einander gegeben werden, an einer Kunstanstalt, an welche man so mannichfaltige und höhere Ansprüche stellt, wird von vielen Seiten auffallend befunden.

²⁴ Vgl. Küstner (wie Anm. 5), S. 109.

²⁵ Ebd.

Die Etablierung der Nestroy-Posse

Obwohl das vormärzliche Theaterrepertoire trotz der durch Küstner erreichten finanziellen Stabilisierung kaum Innovatives zeigt, bringt das Genre der Posse durch die Etablierung der zu diesem Genre gehörenden Werke Johann Nestroys doch neue Akzente in den königlichen Spielplan ein – obschon die Aufführungszahlen an dieser Bühne freilich nicht mit denen der Oper, des Schau- oder des Lustspiels vergleichbar sind. Dass der Wiener Autor im Hof- und Nationaltheater dennoch relativ hohe Berücksichtigung finden konnte, war für einen Possenautor einzigartig.

Als am 12. Juni 1834 Wenzel Scholz als Zwirn in der Zauberposse *Der böse Geist Lumpacivagabundus* erschien, erkannte die Münchner Theaterkritik dessen schauspielerisches Können zwar an, stand dem die Niederungen des Volkslebens schildernden Stück aber reserviert gegenüber. Nach nur drei Vorstellungen fühlte sich der Rezensent der *Bayerischen Dorfzeitung* vom 21.6.1834 zu einem an das Publikum gerichteten Klagegedicht veranlaßt: „Wie kann noch ein Schiller rühren / Und bereiten uns Genuß / Wenn sie täglich dich vorführen / Böser Geist Lumpacius? / Zoten gelten da für Witze, / Und Gemeinheit dominiert; / Doch manch' Mädchen auf d. Sitze / Spricht: „Ich hab' mich amüsiert!“ Das Schlimmste daran war, dass das Münchner Publikum Gefallen an der Nestroy-Posse fand, die Vorstellungen hehrer Klassiker dagegen weniger Zulauf fanden: „Lumpen können nur entzücken. / Sind d. Schuld, o Schand u. Graus! / Daß oft bei den besten Stücken / Bleibet leer das Schauspielhaus.“

Als in der Münchner Erstaufführung der Nestroy-Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* am 17.1.1836 der Hofschauspieler Ferdinand Lang in der Rolle des Damian Stutzl auftrat, etablierte sich damit Nestroy als Autor im königlichen Repertoire – aber auch Ferdinand Lang als der bedeutendste und beliebteste Komiker der Münchner Hofbühne, ohne den fast kein Nestroy-Stück mehr über diese Bühne gehen sollte. Mit der Rolle des Damian Stutzel vollzog sich auch der Wechsel des Schauspielers, der in München als jugendlicher Liebhaber im klassischen und modernen Schauspiel engagiert worden war, ins komische Fach.

Erst sein sensationeller Erfolg am 4. Januar 1836 als „Damian Stutzl“ in „Zu ebener Erd' und im erster Stock“, schlug alle Zweifel nieder und man erklärte es direkt für eine Beeinträchtigung des Publikums, Lang in anderen als in komischen Rollen zu

verwenden. [...] So wirkte dieser hervorragende Künstler zur Freude aller Münchner, und war während seiner weit mehr als 50jährigen künstlerischen Bühnentätigkeit sowohl der Liebling der Hofloge, als auch der Liebling der Besucher der letzten Gallerie, und blieb in Deutschland der beste, vielleicht der einzige Vertreter der sogenannten süddeutschen Komik. Strahlend ging sein Stern auf und erlosch erst mit seinem gänzlichen Scheiden von Bühne und Welt.²⁶



Hofschauspieler Ferdinand Lang als Damian Stutzel in *Zu ebener Erde und erster Stock*. Visitfoto von M. Pössenbacher, München, [o.D.]. Deutsches Theatermuseum, München.

Ferdinand Lang spielte an der Seite der Hofschauspieler Ludwig Hölken, Eduard Sigl und Heinrich Büttgen – und später auch neben Max Hofpauer am Kgl. Gärtnerplatztheater – stets die „Nestroy“-Rollen, dh. jene Rollen, die Nestroy in seinen eigenen Stücken am Theater an der Wien und im Carltheater zu geben pflegte. In der fünfzigjährigen Bühnentätigkeit Ferdinand Langs wurde die Rolle des Damian Stutzel – neben der des Staberl, des Valentin in Raimunds *Verschwender* und des Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* – eine seiner wichtigsten Rollen überhaupt. Die Possen Nestroys bleiben auf der Hofbühne unlöslich mit seinem Namen verknüpft und nicht ohne Stolz rechnet sich Küstner dies als sein Verdienst an:

²⁶ Ludwig Eisenberg. *Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*. Leipzig 1903, S. 567.

Ferdinand Lang, der früher Liebhaber spielte, warf sich unter mir in das komische Fach und erlangte darin eine große Beliebtheit beim Publicum. In seiner Komik war so gar nichts Gemachtes, sie erregte die größte, unbefangenste Heiterkeit. [...] sein Valentin im „Verschwender“ war ebenso mit Laune als mit Gemüth ausgestattet; er war zugleich ein trefflicher Coupletsänger. Es ging ihm, wie vielen beliebten Komikern: kam ihm ein glückliches Impromptu auf die Zunge, so mußte es heraus, auch wenn es gegen die gesetzlichen Vorschriften war. Nachdem er mehre Verweise deshalb erhalten, konnte er es sich doch nicht versagen, als er nach einem Stücke hervorgerufen wurde, mit einem großen Schloß vor dem Munde zu erscheinen, was natürlich einen rauschenden, tobenden Beifall zur Folge hatte. Er erhielt Muße und Zeit, den Rausch in einem mehrtägigen Arreste auszuschlafen.²⁷

Als Ferdinand Lang am 30.8.1882 starb, ehrte ihn der Münchner Intendant Ernst Possart:

Lang überraschte nicht, er blendete nicht, aber er verwendete seine Naturgaben, den unwiderstehlichen Blick, den herzlichen Ton, den ungekünstelten Anstand seiner Bewegungen mit so bezwingender Wahrheit und Einfachheit, dass in wenigen Minuten das schöne Band der Sympathie zwischen Darsteller und Publikum geschlungen war. Er war ein Komiker, der es wagen durfte, sich mitten in den Rahmen einer hohen Tragödie zu stellen und den ungeheueren komischen Kredit, der ihn umgab, sobald nur sein Gesicht in der Coulisse sichtbar wurde, machte er vergessen durch die Charakteristik seiner Leistung. [...] Schlichte Wahrheit, rührender Herzenston und unbestechliche Decenz bildeten die Elemente seiner künstlerischen Eigenart.²⁸

1836 erlebte *Zu ebener Erde und erster Stock* an der Hofbühne, neben zwei Aufführungen des *Lumpacivagabundus*, zehn Vorstellungen. Bis zum Jahr 1851 sind 32 Aufführungen dieser im Münchner Theater-Vormärz beliebtesten Nestroy-Posse nachzuweisen, keine Posse Nestroys erlebte

²⁷ Küstner (wie Anm. 5), S. 155. Ferdinand Lang selbst notierte in seinen handschriftlichen Repertoireaufzeichnungen, dass er nach der am 2.2.1837 stattfindenden Münchner Premiere von Nestroys Posse *Eulenspiegel oder Schabernak über Schabernak*, worin er die Rolle des Natzgi gab, wegen Extemporierens zu 25 Gulden Strafe verurteilt wurde. Das Autograph von Ferdinand Lang befindet sich in seinem handschriftlichen Teil-Nachlaß im Deutschen Theatermuseum in München.

²⁸ Ebd.

in solch kurzer Aufeinanderfolge derart viele Wiederholungen. In der Beliebtheit folgen bis 1851 einschließlich *Einen Jux will er sich machen* (15. Auff.), *Der Talisman* (14 Auff.), *Das Mädl aus der Vorstadt* (10 Auff.) *Lumpacivagabundus* (11 Auff.), *Eulenspiegel* (8 Auff.), *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (6 Auff.), *Das Haus der Temperamente, Liebesgeschichten und Heirathssachen* und *Der Zerrissene* (jeweils 3 Auff.) und *Die beiden Nachtwandler* (2 Auff.). Die Anzahl der kommenden Nestroy-Possen, die nur wenige Monate nach ihrer Uraufführung am Theater an der Wien auch an der Münchner Hofbühne gegeben wurden, steigert sich innerhalb einer Spielzeit besonders in den ersten Hälfte der vierziger Jahre. Im Jahr 1842 kann man als regelrechtes Nestroy-Jahr bezeichnen, es waren fünf Possen aus seiner Feder im Repertoire²⁹, die insgesamt 15 Aufführungen erlebten. 1843 sind fünf Possen zu verzeichnen³⁰, 1844 sind es sogar acht, die insgesamt 13 Aufführungen erleben.³¹ 1845 geht die Zahl der Nestroy-Possen – eventuell wegen des bevorstehenden Münchner Gastspiels des beliebten Komikers im September des Jahres – auf sechs zurück, mit jeweils einer Aufführung. Vier der gegebenen Possen gehen mit dem berühmten Gast über die Bühne, auch *Unverhofft* erlebte bei diesem Anlaß am 8.9.1845 seine Münchner Premiere. In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre geht die Anzahl der Nestroy-Possen und Aufführungen merklich zurück.

Die Konkurrenz der Schweigerschen Bretterbude

Das Publikum erschien, so kann man den Theaterkritiken stets entnehmen, zahlreich im Hoftheater, wenn es Nestroys Possen zu sehen gab, obwohl – oder gerade weil – es dessen Werke bereits gut durch die Aufführungen im vorstädtischen Schweigertheater kannte. Der Weg der Nestroyschen Possen in das Repertoire der Hofbühne hatte über die Bühne des „Schweigerischen Volkstheater in der Vorstadt Au“ geführt, wo am 16.5.1834 *Der böse Geist Lumpacivagabundus* – noch bevor dieses

²⁹ Zu *ebener Erde und erster Stock*, *Talisman* (Premiere: 9.3.1841), *Lumpacivagabundus*, *Das Mädl aus der Vorstadt* (Premiere: 11.2.1842) und *Einen Jux will er sich machen* (29.5.1842).

³⁰ Hinzugekommen sind eine Neuinszenierung des *Eulenspiegel* und *Liebesgeschichten und Heirathssachen* (Premiere: 9.7.1843).

³¹ Zu den für die Jahre 1843 und 1844 genannten Possen kommt *Der Zerrissene* (Premiere: 24.6.1844) hinzu.



Der böse Geist Lumpacivagabundus. Knieriem, Leim, Zwirn. Farbige Lithographie von P. Ellmer (Lithograph) und J. F. Lentner (Zeichner), um 1834. Münchner Stadtmuseum.

oder irgendein anderes Stück aus Nestroys Feder die Hofbühne erreicht hatte, erstmals in München gegeben worden war. Und nur kurz nach dieser überaus erfolgreichen Erstaufführung im Vorstadttheater war der *Lumpacivagabundus* am 12. Juni 1834 auch auf der Hofbühne zu sehen.

Schon um 1820 öffnete der Münchner Theaterdirektor Josef Schweiger, Sohn von Franz Maria Schweiger, das Repertoire seiner Vorstadt-bühne den Wiener Autoren, Werke von Meisl, Schikaneder, Hafner, Hensler, Holbein und Kuno sind auf seiner Bühne zu sehen. Schweigers Theater hat, erst recht nach Schließung des Isartortheaters, mit der besonderen Berücksichtigung der Posse sowie der Schauer- und Ritterdramatik eine Lücke hinsichtlich des Unterhaltungsbedürfnisses der Münchner gefüllt, womit es dem Hoftheater zunehmend zu einer ernsthaften Konkurrenz erwuchs – auch wenn Küstner die Konkurrenz der „breteren Buden“ in seinen oben zitierten Worten herunterspielte. Freilich verfügte Schweigers Theater bei weitem nicht über die techni-

schen und räumlichen Möglichkeiten des Isartortheaters.³² In der Zeit von 1808 bis 1865 führten die Schweigers insgesamt vier Vorstadttheater in München.³³ Von 1808 bis 1814 betrieb Franz Maria Schweiger, von Lorenzonis Bretterbude in der Au kommend und der erste Münchner Lipperl-Darsteller, sein Theater „vor dem neuen Maxthor“, wo Improvisationen nach Stück- und Opernvorlagen gegeben wurden. Als Franz Maria Schweiger 1814 starb, führte zunächst seine Witwe das Theater weiter, im Ensemble auch die beiden Söhne, Josef und Johann. Josef Schweiger, der als der beste und letzte Münchner Lipperl-Darsteller gilt, übernahm 1817, nach dem Tod Lorenzonis, dessen Truppe und Theater, das sich das „Schweigerische Sommertheater vor dem Karlsthor“ nannte. Bis 1830 konnte er mit seinem Theater vor dem Karlsthor bleiben, bis er wegen des Neubaus der protestantischen Matthäuskirche das Feld räumen musste und zurück in die Au zog. Gespielt wurde im „Saale zum Radel“, womit das damalige Gasthaus „Rad[e]lwirt“ in der Lilienstraße 66 (heute Hausnummer 42) gemeint war. Die Spielzeiten Josef Schweigers dauerten von Ende April bis Ende September eines Jahres, manchmal noch ein paar Tage in den Oktober hinein. Das Repertoire des „Schweigerischen Volkstheaters in der Vorstadt Au“ lässt sich anhand der vorhandenen Sammlung von Theaterzetteln ab dem Jahr 1843 beinahe vollständig erschließen.³⁴ Täglich gab es zwei Vorstellungen, nachmittags um vier Uhr und abends um acht Uhr. Ausdrücklich wurde auf den Theaterzetteln darauf hingewiesen, dass das Tabakrauchen und das Mitbringen von Hunden nicht gestattet sei. Schweigers Theater in der Au verfügte über ein Parkett und eine Galerie mit einer Loge. Bis zu 500 Zuschauer hatten in diesem Holzbau Platz.³⁵ Die Preise der Plätze betragen im Jahr 1843: Logenplatz 24 kr., ein Platz in der Galerie 18 kr., ein „erster Platz“ 12 kr., ein „zweiter Platz“ 6 kr. Im Jahr 1845 musste Josef

³² Das Theater verfügte über ein Parterre, eine Parterre-Galerie, vier Ränge und eine Königsloge. Ca. 1200 Zuschauer hatten darin Platz.

³³ Über die Geschichte dieser Theater siehe: Eugen Weigl. „Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert. 1817 – 1900“. *Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München*. Hg. Michael Schattenhofer Bd. 13. München 1961.

³⁴ Diese Theaterzettel-Sammlung befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München.

³⁵ Im Münchner Stadtmuseum befindet sich ein Ölgemälde von M. Müller aus dem Jahr 1840, auf dem der Zuschauerraum des Schweigertheaters zu sehen ist; auf der Bühne wird gerade *Der böse Geist Lumpacivagabundus* gespielt, zu sehen sind Zwirn, Knieriem und Leim.

Schweiger mit seinem Theater noch einmal umziehen, nämlich in die Isarvorstadt, wo sich sein „Isarvorstadttheater in der Müllerstraße“ im Garten des Gasthauses „Zu den drei Linden“ befand. Nach seinem Tod 1847 übernahm sein Sohn Max das Theater, dessen Bruder Louis sowie der Bruder Josef Schweigers, Johann Schweiger, waren weiterhin als Schauspieler im Ensemble. Johann Schweiger gründete 1850 sein eigenes Vorstadttheater, das „Neue Volkstheater in der Au“, das den Schwerpunkt des Repertoires auf Possen und Charakterbilder legte.



Das „Schweigerische Volks-Theater in der Au“ (vermutlich das Theater Josef Schweigers). Schwarzweiß-Xylografie (Kupferstich, Herkunft unbekannt). Münchner Stadtmuseum.

Ab 1843 zeigt sich in Josef Schweigers Repertoire folgendes Bild: In raschem Wechsel werden Lustspiele, Parodien, komische Opern – etwa von Emanuel Schikander *Der Tyroler Wastel* (7.8.1843) und *Die Lyranken oder Das lustige Elend*, eine komische Operette (6.6.1843) gegeben; Zauberspiele und Ritter- und Schauerdramatik, wie sie einst am Isartortheater über die Bühne gingen, erfreuten sich großer Beliebtheit, so Zschokkes *Abällino, der große Bandit* oder Kotzebues *Die Kreuzfahrer* und *Johanna von Montfaucon*, Kleists *Käthchen von Heilbronn* in der Bearbeitung von Hol-

bein. Besonders die in das Mittelalter versetzten und häufig wiederholten Schauerstücke aus der Feder Theodor Rabenalts, Schauspieler und Regisseur im Schweiger-Ensemble, den man hinsichtlich dieses Genres bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein als den Hausautor der Schweigerbühne bezeichnen könnte, erfreuten sich großer Beliebtheit.³⁶ Auch Ludwig („Louis“) Schweiger, ein weiterer Sohn Joseph Schweigers, schrieb Schauer-Stücke für die Bühne seines Vaters, etwa *Die Verbündeten oder Die Raben des schwarzen Waldes* (12.8.1843). Viele Wiederholungen erlebte J. Kollmanns Ritterschauspiel *Die Drachenhöhle bei Röthelstein, oder: Der Hammer um Mitternacht*.

Die Schweigerbühne hatte sich vorrangig der heiteren Dramatik verschrieben, doch wurden auch ernste Stücke gegeben; in den Jahren 1843 bis 1844 etwa werden – unter vielfachen Wiederholungen – Holteis Dramen *Die Perlenschnur* und *Leonore* gegeben, Raupachs *Der Müller und sein Kind* und *Robert der Teufel*, Halms *Griseldis*. Auch Friedrich Kaisers Lebensbild *Wer wird Amtmann* und Dumas’ „dramatisches Gemälde“ *Drei Tage aus dem Lebenslaufe eines Spielers*. Da sich die Schweigerbühnen in dauerndem Kampf um ihre Theaterkonzession befanden und sich gegen die Intrigen der Hoftheaterintendanz und Zugriffe der Behörden wehren mussten, waren sie darum bemüht, bei Stücken mit traurigem Ende auf ihren Theaterzetteln den sittlich erhebenden Wert ihrer Darbietungen zu betonen. So heißt es auf dem Theaterzettel zur am 28.9.1843 gegebenen Vorstellung von Dumas’ dramatischem Gemälde *Drei Tage aus dem Lebenslaufe eines Spielers*: „Wenn nun das Werk auch schmerzlich oft berührt / Erlaubt der Stoff denn milde Heilungsart? / Wenn’s einen nur zur Ueberlegung führet / Wenn einen nur vor’m Falle es bewahrt / – Und Gott sei Dank! Das ist ihm schon gelungen –.“ Die Betonung des Besserungsanspruchs dieser Bühne diente vor allem der Erhaltung der königlichen Gunst, zumal gerade den Schweigerbühnen zuweilen sittenzerrütende Wirkung auf das Publikum nachgesagt wurde.³⁷ Die königliche

³⁶ Rabenalts im Jahr 1843 gespielte „Geister- und Schauergemälde“ trugen so sprechende Titel wie *Der Bluthund und das Todtengerippe, oder Verbrechen und Reue*, oder *Der schwarze Peter oder Der Gang um Mitternacht* nach einem böhmischen Räubergemälde aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, sowie sein historisches Schauspiel *Jakob Stainer, berühmter Geigenmacher aus Absam bei Innsbruck und Hall*.

³⁷ Weigl berichtet, dass Max Schweiger, der sich bei den Münchner Behörden „keines besonders guten Rufes“ erfreute, im Sommer 1854 „wegen Unsitt-

Gnade sollte auch mit Veranstaltungen zu Ehren des Königs warm gehalten werden, zum Beispiel zu seinem Geburtstag am 25.8.1843, als nach einem feierlichen Prolog „[b]ey ganz erleuchtetem Hause und transparenter Dekoration“ Cunos romantisches Gemälde *Fürstenliebe und Dankbarkeit, oder Tugend-Lohn* gegeben wurde.

War das Hoftheater zur Darstellung von Possen eigentlich zu groß, fragt man sich umgekehrt, wie die Schweigerschen Holzbuden jene aufwendigen Ritter- und Schauerstücke, die vorher vom Isartortheater mit viel Aufwand in Szene gesetzt worden waren, in ihrem beengten Theater mit der nötigen Ausstattung zu geben vermochten. Auf dem Theaterzettel zu Kollmanns Schauspiel *Die Drachenhöhle bei Röthelstein, oder: Der Hammer um Mitternacht*, das zu den am häufigsten gespielten Stücken der Jahre 1843 und 1844 gehört und schon 1831 ein Erfolgsstück am Theater an der Wien wurde, ist eine Zeichnung zum Stück zu sehen, auf der wir eine einstürzende Brücke und viele in eine blutige Keilerei verwickelte, teilweise von der Brücke stürzende Menschen sehen. Die Zeichnung, der eine bekannte zeitgenössische Wiener Lithographie von Schoeller als Vorlage diente, sollte wohl eher die Phantasie des Publikums anregen und sagt eher etwas über den Charakter des Genres aus als über die reale bühnentechnische Umsetzung des Stückes im Schweigertheater, das über eine schlichte Kulissenbühne mit gemalten Dekorationen verfügte. Von der Theaterkritik wurde die Schweigerbühne ermutigt, auch Possen wie den *Lampacivagabundus*, die eigentlich aufwendiger Inszenierung bedürfen, in schlichter Ausstattung zu geben, denn – so hieß es z.B. anlässlich der bevorstehenden Münchner Erstaufführung im *Münchner Tagsblatt* vom 15.5.1834:

Fehlt es einer Bühne wie das Volkstheater zwar an Mitteln, ein solches Stück gehörig heraus zu staffiren, so läßt sich doch die Erreichung des Zweckes, ihrem Publikum einen vergnügten Abend zu bereiten, hoffen, und das Bestreben des Unternehmers ist allerdings lobenswerth, neuere Stücke dieser Art zu erhalten und zu geben.

Auch Josef Schweiger selbst hatte auf seinem Theaterzettel zur Erstaufführung am 16.5.1834 versichert, „dass ich es weder an Kosten, noch an Mühe werde fehlen lassen, um es auch hier würdig in die Scene zu bringen, um Ihnen dadurch einen vergnügten Abend zu verschaffen“. Die

lichkeit und schlimmer Wirtschaft auf seinem Theater“ einen zweiwöchigen Arrest verbüßen mußte. Vgl. Weigl (wie Anm. 33), S. 16.

Theaterkritik zur Erstaufführung fiel sehr günstig aus. Das Stück wurde sehr gut besucht, und alles sprach dafür, dass es ein Repertoirestück werden würde – was es tatsächlich bis zum Ende dieser Bühne im Jahr 1865 war. Auch die schauspielerischen Leistungen der Darsteller, besonders die von Prüller (Leim), Schweiger, jun. [d.i. Johann Schweiger] (Zwirn) und Wurschbauer (Knieriem) wurden sehr gelobt, geradezu begeistert berichtet der Kritiker des genannten Zeitungsblattes am 21.5.1834 in seiner ausführlichen Besprechung, dass sie

die Charaktere mit der feinsten Nüancirung, mit so vieler uncolorirten Wahrheit durchführten], und [...] so gründlich ihre Aufgabe [lösten], dass man letztere in dieser von ihnen so ganz verstandenen und durchgeführten Rolle auf einer größern Bühne nicht minder würde glänzen sehen, als es in der heimische Museshalle geschah. Sie setzten dem Lumpacigeiste die Krone auf.

Ob der Grund dafür, warum anonyme Widersacher das Theater Josef Schweigers schädigen wollten, darin zu suchen ist, dass er als Konkurrent zur Hofbühne ausgeschaltet werden sollte, kann nur vermutet werden. Das *Münchner Tagsblatt* vom 13.6.1834 kommt in diesem Zusammenhang noch einmal auf den *Lumpacivagabundus* zurück, der zwar eine „dramatische Mißgeburt“ sei, aber seinen Zweck, die Leute zu unterhalten, sehr gut erfülle. Außerdem mache sich eine neue Richtung im Repertoire bemerkbar, die das Theater in höhere Sphären leite und ihm Publikum aus allen gesellschaftlichen Schichten zuführe. Die Zeit der Lorenzonischen Possen scheint vorbei zu sein:

Obwohl noch immer in die Vorstadt verbannt, scheint sich doch das Volkstheater in diesem Sommer vortheilhafter zu halten, als dieses in den letztern Jahren der Fall war, d.h. wenn man für ein passendes Repertoire besorgt ist, und statt den längst verschollenen alten Possen aus der Zeit des Lorenzoni sein Augenmerk auf neue richtet, welche Wien jährlich zum Ueberfluß zur Welt bringt. Ist die Gediegenheit derselben nicht immer am glänzendsten, so findet man doch in einzelnen solchen dramatischen Mißgeburten etwas, das unterhält und somit den Zweck erreicht. Die Aufführung der Posse „Lumpacivagabundus“ mag hiefür sprechen. Das Volkstheater war von Personen aus allen Ständen jedesmal zahlreich besucht. Einige brave Mitglieder, welche jetzt diesem Theater angehören, dürften wohl für spätere Jahre beybehalten werden, denn nicht immer gleich hat das Schicksal seine Launen, und wird sich dieses Theater einmal aus sich selbst auf

eine höhere Stufe schwingen und zur wirklichen Volksbühne bilden, so dürfte auch dem Unternehmer desselben eine gewiß verdientere Berücksichtigung werden. Es ist wirklich empörend, wie Uebelwollende diesen Mann mit Gewalt in's Unglück zu stürzen trachten. Es liegen falsche Briefe vor uns, welche an wackre Schauspieler, die Schweiger für diesen Sommer gewonnen hatte, in die Provinz hinaus geschrieben wurden, hieher zu kommen, ja man sandte an höchst mittelmäßige Subjekte mit Schweigers nachgemachter Unterschrift Engagementbriefe, versprach Gagen von 50 bis 60 fl. monatlich, so daß mehrere Schauspieler ihr auswärtiges Engagement kündeten, mit Weib und Kindern hieher zogen, und nun von Schweiger, der sich nie einfallen ließ, solche Verbindlichkeiten einzugehen, Entschädigung forderten. – Solche böswilligen Handlungen, welche den ohnedies bedrängten Unternehmer des Volkstheaters als auch manche arme Schauspielerfamilie wirklich in Verlegenheit brachten, verdienen gewiß die ganze Verachtung des Publikums, und es wäre herzlich zu wünschen, daß diese boshaften Briefschreiber dem Gerichte bekannt und zur wohlverdienten Strafe gezogen würden.

Besonders in den vierziger Jahren herrscht die Posse als Genre vor. Unter den Wiener Possenautoren, denen Josef Schweiger seine Bühne geöffnet hatte³⁸ – war Nestroy besonders während dieser Zeit der beliebteste – für die dreißiger Jahre kann dies aufgrund der nicht mehr vorhandenen Theaterzettel nicht überprüft werden. Bis 1865 bleiben seine Possen hier im Repertoire, über vierzig fanden nachweislich hier ihre erste, etliche bis heute sogar ihre einzige Münchner Aufführung. Allein im Jahr 1843 waren von ihm neun verschiedene Stücke im Repertoire, die täglich zweimal gespielt wurden. 1844 waren es 10 verschiedene Possen, von denen die meisten viele Wiederholungen erlebten. In der Spielzeit 1845 z.B. sind insgesamt 140 Stücke nachzuweisen. Davon sind mehr als ein Drittel Possen, nämlich 24 Possen, 23 Lokalpossen und 6 Zauberpossen; ausgeglichen ist der Anteil anderer dramatischer Gattungen, 1845 werden 14 Schauspiele, 11 sogenannte „Gemälde“, 10 Lustspiele, 10 Opern (in den folgenden Jahren weniger, ca. 2 bis 3), 12 Ritterschauspiele, 10 „Charakter“- und „Lebensbilder“ gegeben, 4 Zauber- und Feenspiele. Ein kleiner Rest verteilt sich auf Märchen, Schwänke, Vaudevilles, Pantomimen und Melodramen.

³⁸ Z.B. Alois Gleich, Adolf Bäuerle, Hopp, Karl Carl, Carl Meisl, Josef Schick, Michael Feldmann und F.X. Told.

Seit 1848 werden von Max Schweiger auch klassische Stücke aufgenommen, so ist am 8.12.1848 *Die Jungfrau von Orleans* zu sehen. In fünf Monaten Spielzeit zählt man dennoch sechzig Possen, noch immer geben sie das führende Genre vor. Auffallend im Spieljahr 1848 ist, dass die gegebenen Stücke nicht oft wiederholt werden. Statt dessen werden von ein- und demselben Autor viele verschiedene Stücke ein- bis zweimal gezeigt. Bunte Vielfalt und Abwechslung im Repertoire sind also besonders im Revolutionsjahr gefragt. Staberl-Stücke von Carl und Bäuerle, Henslers *Rinaldo Rinaldini*, ein „romantisches Räubergemälde mit Gefechten und Tableaux in 4 Abtheilungen“, wie es auf dem Theaterzettel des Schweigerschen Volks-Theaters in der Müllerstraße heißt. Am 25.8.1848 wurde Angelys Posse *15 Mädchen in Uniform* gegeben, worin Johann Nestroy mit großem Erfolg während seines Gastspiels im Hoftheater im September 1845 aufgetreten war. 1849, als sich der Spielbetrieb erstmals auf das ganze Jahr verlängerte, sind 139 Possen im Repertoire. Darunter sind 16 von Nestroy, u.a. die Revolutionsposse *Freiheit in Krähwinkel*, worin echte Pferde auf die Bühne gebracht wurden.³⁹ Auf den Theaterzetteln wird die Münchner Bevölkerung immer wieder – fast marktschreierisch – um zahlreichen Besuch gebeten, so von Max Schweiger am 30.4.1848, als er die Theatersaison mit Nestroys Posse *Unverhofft* eröffnete:

Hohe! Verehrungswürdige! Da mit der heutigen Vorstellung für diesen Sommer mein theatralisches Unternehmen beginnt, so glaube ich dem verehrungswürdigen Publikum durch Vorführung obiger Posse, welche in Wien und andern bedeutenden Städten mit größtem Beifall aufgenommen wurde, die ersten vergnügten Stunden abzugewinnen. Es soll auch mein eifrigstes Bestreben sein, das verehrungswürdige Publikum durch Vorführung obiger Posse, welche in Wien und andern bedeutenden Städten mit größtem Beifall aufgenommen wurde, die ersten vergnügten Stunden abzugewinnen.

Es ist zu vermuten, dass Nestroy schon in den Dreißiger Jahren ein begehrter und viel gespielter Autor dieser Bühne war. Auch *Nagerl und*

³⁹ Im Spielplan waren von Johann Nestroy neben *Freiheit in Krähwinkel* noch *Unverhofft*, *Die beiden Nachtwandler*, *Nagerl und Handschuh*, *Eulenspiegel*, *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Zampa*, *Die Familie Knieriem*, *Zwirn und Leim*, *Das Mühl aus der Vorstadt*, *Der Unbedeutende*, *Einen Jux will er sich machen*, *Affe und Bräutigam*, *Liebesgeschichten und Heiratsachen*, *Müller, Koblenbrenner und Sesselträger*, *Der Färber und sein Zwillingsbruder* und *Der Zerrissene*.

Handschuh, 1834 unmittelbar nach dem *Lumpacivagabundus* gegeben, zog das Publikum in Scharen an, worüber der Kritiker des *Münchener Tagsblatt* am 11.6.1834 berichtete:

Im Schweiger'schen Volkstheater spricht die neue Posse „Nagerl und Handschuh“ von Nestroy das lachlustige Publikum sehr an. Das Theater ist jedesmal überfüllt. Steht dieselbe hinter dem „Lumpacivagabundus“ zwar zurück, so hat sie doch mehrere brave Scenen, und wird von dem Schauspieler-Personal dieses Theaters, nach Kräften, gut gegeben.

Dieselbe Zeitung besprach die Aufführung des *Lumpacivagabundus* am Hoftheater, die nur vier Wochen später als am Schweigertheater stattfand, alles andere als positiv. Weder gehöre solch niedereres Machwerk auf die noble Hofbühne noch sei es von den Kräften derselben gut gegeben worden. Lediglich der Gast, Wenzel Scholz als Zwirn, fand lobende Worte des Rezensenten:

Der böse Geist Lumpaci Vagabundus, der bereits halb Deutschland schon durchzog, hat sich auch uns genähert, und sein erstes Absteigquartier in der Vorstadt Au; in dem Schweiger'schen Volkstheater genommen. Freundlich aufgenommen, besuchten Viele den seltenen Fremdling, und er bediente seine Gäste schlicht und recht mit guter Hausmannskost. An seiner Tafel speisten Viele, und befriedigten, in ihrem ersten Anfall von Heißhunger, den ungestümen Magen. Der böse Geist aber zog sie mit sich zu höherer Mahlzeit, allein sie waren gesättiget; und das Dessert, das er ihnen vorsetzte, mundete nicht so, wie es der liebe Vagabundus gehofft hatte – Doch zur Sache. – Nestroy's neue Zauberposse dieses Namens, welche in der letzten Zeit dem Robert gleich, allenthalben Furore machte, wurde verfloßnen Donnerstag zum Erstenmale auf der k. Hofbühne gegeben. – Sie ist ganz nach Raimunds Methode gehalten, trägt aber bey weitem nicht jenen moralischen Charakter an sich und erscheint in mehreren Piecen wirklich höchst albern. Die Handlung gehört dem Treiben der niederen Volksklasse an, in dem wir aber von Extrem zu Extrem geleitet werden. Das Gastspiel des Herrn Scholz, welcher als Zwirn, trotz seiner unschneiderlichen Corpulenz, vortrefflich war, gab der ersten Aufführung dieser Posse einen besonderen Werth. Zwirn ist der Hauptfaden des Stückes, neben ihm müssen die übrigen Rollen verlieren. Herr Forst als Knieriem schien nicht gut gestimmt, er ließ neben Scholz die Rolle zu sehr fallen, und wählte, was dem Eindruck der Zuschauer merklich schadete, ein

für denselben widriges, zu carrikirtes Costüme. Herr Dahn war als Leim im ersten Akt wacker, vergaß zu Zeiten zwar den Berliner, aber gab den redlichen Handwerksputzsch mit vieler Wahrheit. Die übrigen Rollen sind unbedeutend. Die Comparserie und Scenerie ließ nichts zu wünschen übrig, besonders sprach das Finale des zweyten Aktes an, in welchem Mad. Spitzeder, vielleicht nicht mit dem besten Willen, wie es schien, und Dem. Fuchs den Lorbeer durch das gut gewählte Gesanguodlibet davon trugen. Herr Scholz wurde nach dem zweyten Akt und nach Ende des Stückes und des höchst unnöthigen griechischen einfachen Schlußfeuers gerufen.

Offensichtlich ist das Münchner Publikum trotz aller hohen Kunstansprüche der Intendanz und der Münchner Theaterkritik auch im Hoftheater liebend gerne in Nestroys Possen gegangen, obwohl sie von einigen Münchner Theaterkritikern als niederes Machwerk eingestuft wurden. Der *Bayerische Volksfreund* meinte auch am 13.2.1836 über die Erstaufführung von Nestroys Posse *Zu ebener Erde und erster Stock*, dass dieses Stück zwar ein volles Haus gemacht habe, doch habe es sonst „keinen Werth“:

In dieser mit vielem Humor bearbeiteten Posse, in welchem Momente von grellem Kontraste, Reichthum und Verschwendung im Gegenhalt der tiefsten Armuth und Redlichkeit ganz Natur getreu aus dem Leben gegriffen sind, ist der schlechte Charakter des Bedienten Johann sehr treffend gezeichnet, und diese Rolle wurde auch von Hrn. Forst, welcher zweimal hervorgerufen wurde, ausgezeichnet durchgeführt.

Zwei Lieder mußten wiederholt werden, und am Schluß wurden alle Spielenden gerufen. Diese Posse wird stets ein gutes Kassastück bleiben, und gewiß immer gerne gesehen werden.

Der Hoftheater-Intendanz war die Schweigerbühne als Konkurrent wegen ihres großen Publikumzulaufs ein Dorn im Auge – besonders wenn die Possen Nestroys die Münchner in Scharen anlockten und die Schweigerbühne von denen ohnehin wesentlich mehr im Repertoire hatte als die Hofbühne. Hier kamen Stücke zur Aufführung, die nie im Repertoire der Hofbühne gewesen sind, wie *Freiheit in Krähwinkel*, *Affe und Bräutigam*, *Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger*, *Der Tritschtratsch*, *Robert der Teuxel* und *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, die zudem bis zur Schließung dieser Bühne im Repertoire blieben. Nestroy-Possen, die an der Hofbühne gegeben wurden, wurden häufig zur selben Zeit auch im Schweigerthea-

ter gespielt. Im Jahr 1844 z.B. kamen die Possen *Einen Jux will er sich machen*, *Der Talisman*, *Der Zerrissene*, *Das Müdl aus der Vorstadt* und *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* an beiden Bühnen zur Aufführung!

Immer wieder trachtete die Hoftheater-Intendanz, der Schweigerbühne durch Vorschriften und Restriktionen das Leben schwer zu machen. In den fünfziger Jahren versuchte sie – allerdings vergeblich – die Vorstellungen der Vorstadt Bühne auf eine einzige am Tage zu beschränken, „schon aus Humanitätsrücksichten auf die Mitglieder derselben“ und die Uhrzeit dieser Vorstellung auf 16 bis 18 Uhr festzulegen, so „daß die Vorstellungen in jenen eine halbe Stunde früher endigen, als sie in diesem beginnen“. Das, so stellt Weigl zutreffend fest, hätte den Untergang der Schweigertheater – ab 1850 kam Johann Schweigers „Neues Vorstadttheater in der Au“ hinzu – bedeutet, und „spiegelt [...] deutlich den Haß der Hoftheaterintendanz gegen die Konkurrenz wider“⁴⁰. Franz Dingelstedt, seit dem 1.2.1851 „Verweser der Hoftheaterintendanz und ein Jahr später zum Intendanten ernannt, griff schließlich empfindlich in das Repertoire dieser Bühnen ein, indem er 1852 ein Spielverbot für „klassische Stücke und „höhere Dramen“ durchsetzte; fortan hatten sie sich ausschließlich auf „das Gebiet der Volks- und Spektakelstücke, Lokalpossen mit Gesang sowie ähnliche[] Literatur-Erzeugnisse niederen Grades“ zu beschränken.⁴¹ Im Jahr 1854, als Dingelstedts „Mustergastspiele“ und die Pflege klassischer Autoren begannen, tauchte Nestroy erstmals an dieser Bühne gar nicht auf. Und auch nach Dingelstedts Weggang aus München im Jahr 1857 fand er im Vergleich zu den 30er und 40er Jahren nur noch wenig Beachtung auf der Bühne des Hof- und Nationaltheaters; im Schnitt erfolgten zwei bis vier Aufführungen pro Jahr, in etlichen Jahren fanden gar keine statt.

Als die Schweigerbühnen wegen des 1865 neu gegründeten Actien-Volkstheater am Gärtnerplatz ihre Theater schließen mussten, haben sie beinahe sechzig Jahre Münchner Theatergeschichte geschrieben. Dass sie sich trotz aller Anfeindungen der Hoftheater-Intendanz so lange durchsetzen konnten, ist wohl der Freude der Münchner, einschließlich ihrer Könige, am Volkstheater zu verdanken, zum anderen aber auch der unermüdlichen Hingabe ihrer Theaterdirektoren und ihrer Schauspieler und Schauspielerinnen, die täglich immerhin zwei Vorstellungen absolvie-

⁴⁰ Vgl. Weigl (wie Anm. 33), S. 24.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 23.

ren mussten!⁴² Die Pflege der Posse, insbesondere der Possen Johann Nestroys, in München ist in der Zeit des Vormärz im Wesentlichen dem Vorstadttheater Josef Schweigers zu verdanken. Aber auch sein Sohn und Nachfolger Max Schweiger sowie das Vorstadttheater Johann Schweigers haben wesentlich dazu beigetragen, dass das Schicksal der Posse in dieser Stadt mit der Schließung des Kgl. Isartortheaters nicht besiegelt wurde. Als die Hofschauspieler Ferdinand Lang, Eduard Sigl und Heinrich Büttgen auf der Bühne des – 1870 vom König zunächst gepachteten – Actien-Volkstheaters und späteren Kgl. Gärtnertheaters Nestroy-Possen zum Besten geben, darf für diese Repertoire-Entscheidung das Verdienst der Vorstadttheater nicht außer Acht gelassen werden, das Interesse des Münchner Publikums daran so lange lebendig gehalten zu haben.

Der hier abgedruckte, leicht geänderte Text entstammt der Publikation: Birgit Pargner/W.E. Yates. *Nestroy in München* (Katalog zur gleichlautenden Ausstellung im Deutschen Theatermuseum). Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner, 2001.

⁴² Über die Schauspieler dieser Bühnen ist ohne aufwendige Recherchen kaum etwas zu erfahren. Versucht man, in gängigen Nachschlagewerken etwas über die wichtigsten Kräfte der Bühnen von Josef und Max Schweiger in Erfahrung zu bringen, (unter den männlichen Darstellern etwa über die Namen Wurschbauer, Joseph Preis, Mayer, Christ – unter den weiblichen z.B. Kaufholz, Barthels, Lux oder Lackner), wird man nicht fündig.