

Gotthilf Weisstein

Geschichte der Zauberpossen

in

Spemanns

goldenes

Buch des Theaters

Herausgegeben
unter Mitwirkung von

Prof. Dr. Rudolph Gnée, Max Grube, Dr. Robert Hessen,
Dr. Paul Lindau, Victor Ottmann, Ernst v. Possart, Gotthilf Weisstein,
Eugen Zabel u. a.

Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1902

Spemanns

goldenes

Buch des Theaters

Eine Hauskunde für Jedermann

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Prof. Dr. Rudolph Senée, Max Grube, Dr. Robert Hessen,
Dr. Paul Lindau, Victor Ottmann, Ernst v. Poffart, Gotthilf Weisstein,
Eugen Zabel u. a.



Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1902.

Geschichte der Zauberpossen

von

Gotthilf Weisstein.

753. Anfänge in Wien. In den Kinderjahren des deutschen Theaters, als die Stegreifkomödie an die Darsteller die Anforderung stellte, nicht nur Schauspieler und Dichter, nicht nur Meister des Worts, sondern auch Sänger und Tänzer zu sein, etwa im zweiten bis dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, stand die Zauberposse in hoher Blüte. Waren auch „Maschinenkomödien“ schon längere Zeit in Deutschland von reisenden Gesellschaften dargestellt worden, so wurde das in Rede stehende dramatische Genre in Wien „im kaiserl. privilegierten Theater bei dem Kärntner Thor“ spezialisiert. Hier wirkte der berühmte Hanswurst Gottfried Prehauser, der Erbe und glückliche Nachfolger Stranitzky's, Franz Anton RUTH, und zu diesen kam im April 1737 Johann Joseph Felix (von) Kurz, der als Bernardon sich alsbald eine ungemeine Beliebtheit eroberte. Franz Anton RUTH, als Komiker und Harlekin außerordentlich erfinderisch, war der „Compositeur“ zahlreicher, überall mit Beifall gegebener Zauberpossen, in denen seine Frau Maria Anna geb. Viertel die erste Rolle, die

Colombine, spielte. Einige Titel dieser Stücke, an denen auch der genannte Bernardon-Kurz großen Anteil hatte, waren: „Die elf kleinen Luftgeister“, „Der Buben- und Weiberkrieg“, „Bernardon im Tollhause“, „Der Feuerwedel der Venus“, „Bernardon, der kalefutische Großmogul“ u. viele andere. Alle diese Stücke waren Stegreifkomödien, die engagierten Schauspieler gaben bestimmte Typen, eine Art Skelett des Stückes war gewissermaßen nach den vorhandenen und zu benutzenden Dekorationen und Requisiten aufgeschrieben oder verabredet, und es war jedem Darsteller überlassen, aus seiner Rolle soviel zu machen, als er konnte. Man agierte mit allerlei künstlichen Maschinen, mit Feuerwerken, eingelegten böhmischen und ungarischen Liedern, mit Kinderpantomimen, Zauber- und Taschenspielerkunststücken, sogar mit lokalen Karikaturen auf Personen und Ereignisse. Die Hauptsache waren die Flugwerke, auf denen als „deus ex machina“ ein Engel oder Teufel, ein Geist oder Dämon oder irgend eine Charakterfigur erschien — wie diese Maschinen obligatorisch, so war es auch am Ende

jeden Aktes eine solenne Prügelei, der unflätige Schimpfreden vorausgingen. Ein zeitgenössischer Kritiker berichtet hierüber: „Den Vorteil der Schauspieler in Erwägung gezogen, waren diese Komödien nach den Grundsätzen alter Dekonomie verfertigt. Denn Fliegen, die Arien, eine Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen „Nebengefälle“ besonders bezahlt. Es war also natürlich, daß ein Schauspieler sich und den Seinigen viel zu singen, viel zu fliegen gab und seine Stücke auf Maulschellen arbeitete, wovon er sich gewiß die meisten zuerteilte.“ Es hat sich aus dieser Periode ein förmlicher Tarif erhalten, von dem die nachfolgenden schmachvollen Prämien anscheinend wenig für das Ehrgefühl der Künstler sprechen:

Für jedes Auffliegen in Stücke	1.— fl.
Für einen Sprung ins Wasser	1.— "
Für einen dito über eine Mauer oder von einem Felsen herab	1.— "
Für jede Verkleidung (Hanswurst-Bernadon mußte sich unzählige Male umkleiden) . .	1.— "
Für Prügel	0.34 "
Für eine Ohrfeige oder einen Fußtritt	0.34 "
Für jeden erhaltenen schwarzen oder weißen Fleck	0.34 "
Für's Begießen	0.34 "
Jeder Duellant in den Combattements . . .	0.34 "

Natürlich sind die oben erwähnten Prügel passiv gemeint, denn das aktive Prügeln wurde nicht besonders honoriert, das Vergnügen daran, sagt Eduard Devrient, mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Uebrigens haben sich merkwürdigerweise einzelne dieser Bestimmungen noch lange, zum Teil bis in unsere Zeit, sogar an ersten Theatern, erhalten. So bekamen in Wien die Darsteller des Mohrs Monostatos in der „Zauberflöte“, des Othello extra ausgesetzte Vergütungen für das Schwärzen des Gesichts und der Gliedmaßen, und so wurde — wenigstens bestimmt noch um 1884 — an einem Hoftheater „Fliegegeld“ an diejenigen Darsteller bezahlt, denen ihre Rolle vorschrieb, auf einer Flugmaschine zu erscheinen. Der Darsteller des „Oberon“ in der Oper und des „Mime“, der von Siegfried, an einem Drahtseil hängend, abgetragen wurde, erhielt jenes Extrahonorar in Höhe von 15 Mk. Jetzt wird der hängende Mime durch eine Puppe ersetzt, dagegen erhalten in den Nibelungen noch die Rheintöchter und die Sängerin des Waldvogels, die im zweiten Stockwerk in einem Korbe sitzt, auch „Fliegegeld“ — doch sind zum Glück für die Künstler die Preise gestiegen.

Sehr merkwürdig wirkt auf uns eine Quittung dieser Art aus der geschilderten alten Zeit, die uns aufbewahrt ist. Sie lautet:

Diese Woche 6 Arien gesungen	6.— fl.
Einmal in die Luft geflogen	1.— "
Einmal ins Wasser gesprungen	1.— "
Einmal begossen worden	0.34 "
2 Ohrfeigen bekommen	1.08 "
1 Fußtritt	0.34 "
worüber dankbarlichst quittiere.	

Bekanntlich hat auch Molière als Darsteller des Sganarelle in seiner Komödie Schläge bekommen, und als man ihm dies als Beschimpfung anrechnete, antwortete er: „Ich

bin es nicht, Sganarelle ist es, der sie bekömmet.“ Diese Wiener Possenspieler bezogen, ob sie flogen, ins Wasser sprangen oder geprügelt wurden, alles auf sich persönlich, und für ihre Bravour auf der Flugmaschine wie für Schläge quittierten sie „dankebarlichst“!

Von diesen Stücken hat sich naturgemäß wenig erhalten, von den meisten nur die Titel oder die mitunter gedruckten „Avertissements“ samt den eingestreuten Arien, hier und da ein mageres Scenarium. Von ernstern Stoffen wollten die Zuschauer nichts wissen, und so findet man vielfach auf den großen, langatmigen Plakaten oder Theaterprogrammen die Mitteilung, „in der ganzen Comödie seyend nur 6 seriöse Scenen“, und niemals wurden die Namen der Darsteller auf dem Zettel genannt. Es hieß nur, „Hanswurst, Finette und Scapin werden mit modester Lustbarkeit eine angenehme Veränderung machen“, und jedermann wußte, Hanswurst ist kein anderer als Prehaufen, Finette ist Frau Ruth, und den Scapin spielt Herr Ruth. Verlautete jedoch einmal rechtzeitig, daß an einem Abende Frau Ruth in der weiblichen Hauptrolle durch eine weniger beliebte und weniger amüsante Kollegin ersetzt werden solle, so forderten die einen an der Kasse kurzerhand ihr „Segegeld“ (Eintrittsgeld) zurück, während die andern sich durch Unterbrechen der stellvertretenden Darstellerin und durch allerlei Unfug gegen sie schadloß zu halten suchten.

754. **Frankfurt a. Main.** Nachdem das Wiener Theater infolge des Todes Kaiser Karls VI. (Oktober 1740) geschlossen werden mußte und eine monatelange Landesträuer angeordnet war, ging die Wiener Gesellschaft auf ein Gastspiel nach Frankfurt a. M., wo

die Vorbereitungen zur Wahl des neuen Kaisers und allerlei festliche Veranstaltungen zur Krönung in Aussicht standen. Hier befand sich ein Prinzipal Wallerott, der in dem gleichen Kunst-Genre beschlagen war, wie das Wiener Ensemble. Von nicht gewöhnlicher Belesenheit, nahm er seine Stoffe und Stücke, wo er sie fand, und paßte sie durch allerlei theatralische Zuthaten von Maschinerien, Zwischenspielen, Gesang, Tanz und Feuerwerk dem Zeitgeschmack an. Er gab hier (15. April 1741) u. a. eine Komödie, die der Zettel folgendermaßen ankündigt: „Eine allhier erst componirte mit neuen Arien sowohl als verschiedenen Auszierungen des Theatri decorirte außerlesene intrigante und extraordinair lustige Piece Comique, betitelt Die verliebte Zauberin oder das Collegium verliebter Studenten“, deren Ankündigung er mit einem Avertissement begleitete, das nach Raabs vortrefflicher Bernardon-Biographie also lautete: „Heute werden zwey Hanss-Würste das Theatrum betreten und beyde mit Lustbarkeiten also aufwarten, daß ein jeder sich bemühen wird, wie er dem andern den Rang könne streitig machen. Ein zahlreiches Auditorium richte sich heute nur zum Lachen, denn dazu wird es gewiß Gelegenheit haben, dieses versichert der Compositeur der heutigen Aktion Franz Anton Ruth.“ Aus allen Ankündigungen und Avertissements geht das Eine hervor, daß die Schauspieler Nebensache waren, daß nur die Maschinen und die komischen Figuren, Hanswurst und seine Colombine, oder seine auch anders benannte Liebste und die anderen humoristischen Typen den Mittelpunkt des Stückes bildeten, und daß die unglücklichen Darsteller der

Tyrannen und Prinzen, der Zauberer und Geister den Possenreißern bloß als Anlaß und einen Angriffspunkt für ihre Schwänke oder gar nur als Lückenbüsser dienten.

755. Burgtheater. Unter Maria Theresia wurde unter der Direktion des Italieners Graf Durazzo, der nicht ein Wort deutsch verstand, die Zauberkomödie auf die deutsche Bühne in der Burg, auf das kaiserliche Hofburgtheater, verpflanzt. Neben wirklichen Schauspielern von litterarischer Faktur wie Stephanie, der auch als Theaterdichter thätig war, und der Familie Jaquet zog Bernardon-Kurz in die geweihten Räume ein und mit ihm die Zauberposse, die Hanswurst- und Stegreifkomödie. In Brenner und Gottlieb waren neue Darsteller und Possenerfinder aufgetreten, welche die Gattung Hanswurst durch neue Typen variierten. Einen „Leopoldel“ hatte sich der Schauspieler Josef Carl Huber erfunden (geb. 1726, seit 1745 engagiert, starb 1760), und diese Figur trat nun in fast allen von ihm fabrizierten Stücken auf, von deren Titeln einige hier folgen mögen: Der schöne Leopoldel und Hans Wurst, der verliebte Zauberer, Der aus dem Monde gefallene Leopoldel, Der Ritter Leopoldel mit dem goldenen Harnisch oder das bezauberte Nadelbüchse, Wagner, der Zauberer, Der bezauberte Federbusch u. viele andere. Diese Zauberkomödien wurden reich mit Dekorationen, Maschinenwerk und Flitterklam ausgestattet, die Musik erhielt einen breiten Raum, so daß fast burleske Singspiele daraus wurden, wie sie später mit der Zauberposse „Donauynphe und Teufelsmühle“ typisch geworden sind.

Je schwieriger die Zeitläufte wurden, je weniger kümmerte sich die gute Gesellschaft um das Theater, und dem Volke wurden bei den Kriegsnöten die Spaßmacher und Zauberscherze immer willkommener. Ein neuer Autor trat in Wien um die Zeit des siebenjährigen Krieges auf, Philipp Hafner (geb. 1731, starb 1764), ein humoristischer Kopf, von dessen vorzüglichen Einfällen nach ihm noch eine ganze Generation von Theaterdichtern gelebt hat. Von seinen neuen Komödien und Zauberpossen seien die folgenden genannt: Ein neues Zauberlustspiel, betitelt: Megära, die fürchterliche Hexe, oder das bezauberte Schloß des Herrn von Einhorn (1764), hierzu ein zweiter Teil: Die in eine dauernde Freundschaft sich verwandelnde Rache, ferner: Neue Bourlesque, betitelt: Etwas zum Lachen im Fasching oder Burlins und Hanswursts seltsame Carnevals-Zufälle (1771), endlich sein berühmtestes, das jedoch bei seinen Lebzeiten nicht zur Aufführung gelangte: Eva-kathel und Schnudi, ein lustiges Trauerspiel von zwei Aufzügen, aufgeführt 1765.

Mit dem allmählichen Verschwinden der Kurz-Bernardonschen Stegreifkomödien kamen auch die Maschinentkomödien und Zauberpossen außer Kredit, und trotz der fast unübersehbaren Fruchtbarkeit des Genannten — nur die Titel seiner Stücke füllen in Goedekes Grundriß sechs enggedruckte Großoktav-Seiten — sank sein Lebenswerk bald ins Vergessen. Nach einem knappen Jahrzehnt aber erstand es in einer andern Form aufs neue. Aus der Zauberposse wurde die Zauberoper. Hatte in den Ma-

schinkenkomödien das zauberhafte Element einen breiten Raum eingenommen, indem Hanswurst als Begleiter eines Helden gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers erlebte, so setzte sich immer weiter in der nun beginnenden Oper das erotische, speziell das orientalische Kostüm fest. In der Zauberoper erringt ein idealer Held mit Hilfe mächtiger Geister seine von Zauberern gefangen gehaltene Geliebte, hier spielen Verwandlungen, Zauberkunststücke aller Art die wichtigste Rolle. Der poetische Gipfelpunkt dieses neuen Genres ist die „Zauberflöte“ von Emanuel Schikaneder mit der Musik von Mozart, deren Text zum Teil nach Wielands Feen- und Geistermärchen-Sammlung Dschinnistan (1786—89, 3 Bde) bearbeitet ist. In der neuen umfassenden und inhaltreichen Schikaneder-Biographie von Dr. Egon von Komorzynski ist die seltsame Textgeschichte der „Zauberflöte“, an welcher auch der Schauspieler Giesecke Anteil hat, genau nach den Quellen dargestellt.

756. Die Zauberposse in der deutschen Romantik. Waren es in der Mitte des 18. Jahrhunderts, bis gegen 1780, nur Schauspieler, fingerfertige Theaterpraktiker und meistens unlitterarische Talente, die sich für das aktuelle Theater mit der Komposition von Zauberpossen beschäftigten, so tritt mit dem Ende des Jahrhunderts eine Wendung herein. Jetzt sind es die Vertreter der romantischen Richtung in der Litteratur, die auf das Theater die Ludwig Tieck'sche Devise anwenden:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht.

Und vor allen anderen ist es Ludwig Tieck (1773—1853) selbst, ein geborener Berliner, der eine Reihe von Volksmärchen, wohl ohne zunächst direkt an die lebende Bühne zu denken, dramatisiert hat.

Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen in vier Akten, 1797 erschienen, wird mit folgendem die ganze Märchen- und Zauberwelt wunderbar charakterisierenden Prolog eröffnet:

Der Zauberstab des Dichters
schließt uns oft
Die fernsten wundervollsten Welten auf,
Und trunken kehrt der Blick aus
Sonnenschein
Aus fremden Blumen, schöngeformten Bäumen,
Und Kriegen, Schlachten zu uns selbst zurück.
Doch fern ab, heimlich im Gebüsch versteckt
Liegt eine alte Grotte, lange nicht
Geöffnet, kaum ist noch die Thür zu kennen,
So dick von Epheu alles überwachsen,
Und wilde Reben hängen rot herüber,
Und drinnen hört man seltsam leise Töne,
Die manchmal toben und dann musikalisch
Verhallen, wie gefangne Tiere winseln. —
Es ist der Kindheit zauberreiche Grotte,
In der der Schreck und liebe Albernheit
Verschlungen sitzen, dem der näher tritt
Ein altes Lied im leisen Tone summen.
Vergönnt dem Dichter diese Thür zu öffnen,
Hört gerne zu dem lispelnden Gesang

Der sich in wilden dunkeln Blumen
wiegt;
Seht, wie mit Steinen und mit
Muschelwerk
Die Wand ein eigenfinniger Fleiß
geputzt,
Wie Schatten auf- und abwärts
schweben, laßt
Durch Traumgestalten euch er-
götzen, stört
Mit hartem Ernste nicht die
Gaukelnden.

In diesem süß wie ein Forellen-
bach murmelnden Prolog sind mit
feiner Hand alle die Elemente zu-
sammengefaßt, aus welchen die
ideale Zauberposse besteht, und in
diesem Märchen hat Tiedt auch
meistens die ironische Stimmung
ausgeschaltet und den echten Ton
festgehalten.

Es dauerte vier Jahrzehnte, bis sich
ein kongenialer Theaterpraktiker fand,
dies „Ammenmärchen“ auf die Bühne
zu bringen, es war Karl Immermann,
der es auf seiner Musterbühne in
Düsseldorf am 3. Mai 1835 zur
Aufführung brachte. Er berichtet
darüber selbst an Tiedt am Tage
darauf: „ . . . Das erfreulichste
war mir, daß das Stück sich wirklich,
wie ich beständig geglaubt habe, als
völlig dramatisch-theatralisch be-
währt hat. Die sonderbaren Masken-
figuren der ersten Scene beschäf-
tigen und fesseln, und bringen bei
dem überhaupt für Poesie Empfäng-
lichen sogleich die gehörige Stim-
mung hervor. Nach und nach tritt
der Ernst heran, die Spannung
steigert sich, und wächst bis gegen
Ende zum tragischen Affekt, auf
welchem Gipfel sich das Werk wie-
der durch Scherz gelinde beruhigt.
Kurz, es sind in diesem freien Ge-
bilde der Phantasie zugleich alle
Requisiten des materiellen Theaters
vorhanden. Das wußte ich längst
von diesem, wie von manchem an-

deren Ihrer und anderer Werke,
allein es ist doch erfreulich, dieses
isolierte Wissen nun auch durch die
Praxis bewährt zu sehen. Mein
Glaube steht fester als je, daß unsere
Bühne nicht verarmt ist, vielmehr
auf der Stelle reich dastehen würde,
wenn wir uns nur entschließen
könnten, die unbenutzten Schätze,
welche wir besitzen, hinauf zu för-
dern . . . man kann dreist behaup-
ten, daß der Sinn und Humor
keiner einzigen Scene verloren ge-
gangen ist. Eine im Gebäude ver-
irrte Rake erschien, munter hin-
und herspringend, in manchen
Scenen auf der Bühne, als wollte
sie an der Handlung teilnehmen.
Wenn man Ihrer Neigung zu diesen
Tieren sich erinnert, so hat das
wirklich etwas Mystisches. Dieser
ungestiefelte Rater störte übrigens
nicht, da er nur in lustigen Scenen
kam und sogleich zu einigen Lazzi
verbraucht wurde. Mehrere Zu-
schauer haben wirklich geglaubt, die
Rake gehöre zum Stück.“ Auch
Christian Dietrich Gräbe, der
selbst Zaubermärchen und Zauber-
possen hinterlassen, war von dieser
Vorstellung begeistert. August Wil-
helm Schlegel urteilte über diese
Dramatisierung des altberühmten
Märchens vom „Barbe-Bleue“, noch
ehe er den später mit ihm eng be-
freundeten Verfasser kannte, daß
hier „ein dichtender Dichter es ge-
wagt hat, den unscheinbaren Stoff
zu einer ausführlichen dramatischen
Darstellung zu entfalten. Er hat
dabei, um dem lustigen Nichts eine
örtliche Wohnung und einen Namen
zu geben, die Scene nach Deutsch-
land versetzt, und das deutsche
Ritterkostüm gewählt.“

Ganz anders läßt sich die in
Immermanns Brief bereits ange-
deutete zweite Zauberkomödie an.
„Der gestiefelte Rater, ein
Kindermärchen in 3 Akten

mit einem Zwischenspiele, einem Prologe und einem Epiloge“, gleichfalls 1797 und wie der Blaubart unter dem Pseudonym Peter Leberecht erschienen. Es ist im wesentlichen eine dramatische Satire gegen Zffland und die Lobredner seiner etwas nüchternen Dramatik, sowie gegen die reklamehaften Ausdeuter seiner schauspielerischen Darstellungsweise. Bereits Schlegel war in Zweifel, in welche Gattung er dieses merkwürdige dramatische Spiel einreihen sollte. Denn es rollt sich nicht allein auf dem Hintergrunde der „mondbeglänzten Zaubernacht“ ab, sondern ist erfüllt mit der von den Poeten dieser Zeit besonders gepflegten und bei ihnen beliebten „romantischen Ironie“, die vielfach parodierend und reflektierend über dem Märchenstoffe steht, und das dramatische Gefüge soweit auflöst, daß das Publikum als mitspielend eingeführt wird, daß die Zwischenspiele von den Zuschauern ausgeführt werden, die über das Stück und die Darsteller debattieren, mit dem auftretenden Hanswurst sich unterhalten, den erscheinenden Dichter verhöhnen oder ihm zujubeln. —

Tiedt hat noch eine ganze Reihe derartiger Komödien geschrieben, ohne daß sich jedesmal ein Immermann gefunden hätte, sie aufzuführen. Es sind dies: „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“ gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein Spiel in 6 Aufzügen, 1799, ferner „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald“, ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen, 1800, welches mehr in den Bereich der Oper fällt; ein litterarisch-satirisches Possenspiel ist „Die verkehrte Welt“, welche Tiedt

ironisch „ein historisches Schauspiel in fünf Akten“ nennt. Mehr zum lebendigen Theater kehrte der Dichter zurück in der romantischen Tragödie „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens“ (1800), in welchem Wolf und Hund, Nachtigall und Kuckuck sprechend oder singend auftreten und welches von Feodor Wehl bühnenmäßig eingerichtet, als Weihnachtskinderkomödie noch heute große und kleine Kinder einen Winterabend hindurch von der Bühne herab zu ergötzen vermag. —

Hier ist auch des schon genannten Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) dramatisches Märchen *Aschenbrödel* zu erwähnen, das den alten, bekannten Stoff zwar in allerlei Zerrbilder zerlegt, aber manchen feinen poetischen und witzigen Einfall bietet. So z. B. die Verwandlung von Ratte und Raze in Rutscher und Zose durch die Feenkönigin:

„Doch müssen wir bei all' den
Feengaben
Zur Freude auch den Scherz noch
haben.“

Der Rutscher fehlt — 'ne Ratte
naget dort —

„Ratte sei Rutsche,
Fahre du wild,
Wild, wie du bist!“

Die Zose fehlt — ei will die
Raz' da fort?

„Raze ward Zose,
Sanft und doch beißig,
Razennatur!“

Und nun folgt ein überaus lustigen Redekampf zwischen den verwandelten Tieren, in denen ihre wahre Natur, und ihre eingeborene Feindschaft gegeneinander sehr fein zum Ausdruck gelangt. —

757. Die Glanzzeit der Zauberposse: Ferdinand Raimund. Eine glänzende Periode erlebte die Zauberposse unter der Herrschaft Ferdinand Raimunds (geb. in Wien 1. Juni 1790, † 5. Sept. 1836) am Leopoldstädter Theater in Wien. Raimund, ein Schauspieler von Talent und Innigkeit, mit einer, wenn auch nicht großen, aber besonders wirksamen Singstimme begabt, hatte bereits im Fache älterer komischer Rollen eine große Beliebtheit erlangt, auch gelegentlich, bei eigenen und anderen Schauspielerbenefizien sich kleine, komisch-rührende Couplets und Liedervorträge zurechtgemacht, bis ihn ein halber Zufall dazu führte, sich selbst als Dichter einer Komödie zu versuchen. Bei seinem Benefiz im Jahre 1823 fehlte ihm ein zusagendes Stück, so schrieb er (nach dem Märchen „Tutu“ von Langbein) die zweiaktige Zauberposse mit Gesang „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ (zuerst aufgeführt auf dem „Theater in der Leopoldstadt“, am 18. Dezember 1823). Die Fee Rosalinde ist durch alte Sagen gezwungen, alle hundert Jahre einmal drei Zaubergaben einem armen Sterblichen zu verleihen. Sie überläßt es dem Zufalle, wer diesmal der Glückliche sein soll: es soll der sein, der in dem Augenblicke des Spruches bei den Ruinen im Palmenthale weilt, es ist, wie sogleich im Lexikon der Menschheit nachgeschlagen wird, der zu Grunde gegangene Barometermacher Bartholomäus Quecksilber (von Raimund dargestellt), ein verliebter lustiger Bursche, der die drei Zaubergaben erhalten soll. Sie künden sich selbst durch Fragen an: Wer will auf mir blasen? Wer will mich tragen? Wer will mich schwingen? Es ist ein silbernes Waldhorn, dessen Ton siegreiche Heere herbei-

zaubert, eine schwarze Schärpe, mit der man sich, wohin man will, versehen kann, und ein goldener Zauberstab, der alles in Gold verwandelt. Die überspannte Prinzessin Zoraide weiß ihm alle drei Zaubergaben listig abzunehmen, nachdem er bereits allerlei Wunderthaten mit ihnen verrichtet hat. Er prellt sie aber doch mit Hilfe der List ihrer Kammerzofe Linda, nachdem er ihr eine häßliche lange Nase angezaubert hat, mit der er sie sitzen läßt. Das Zauberspiel mit seiner einfachen, geschlossenen Handlung sprudelt von Humor und Lustigkeit, von zeitgenössischen scherzhaft-satirischen Ausfällen und hatte sogleich bei den Wienern einen starken und bedeutungsvollen Erfolg. Eine Reihe von lustigen Schelmenstreichen und maschinellen Künsten vereinigte sich mit der Originalität der vorgeführten Figuren in dieser Komödie, um dem Theaterpublikum die Empfindung beizubringen, hier ist ganz neuer Wein in die alten Schläuche gegossen worden, hier steht man einem ursprünglichen, sprudelnden Talent gegenüber. Auch alle die Verwandlungen, die ganze Zauber- maschinerie hatte der sichere Theaterpraktiker Raimund in richtiger Verteilung und in ansprechender Weise angewendet. „Die Ruinen verwandeln sich in ein hellrotes Wolkenzelt, mit weißen Rosen geschmückt,“ dann dies wieder in die Ruinen. Die Thür verwandelt sich bei dem Berühren mit dem Zauberstabe in Gold, die Säulen in Silber. Beim Erklängen von Quecksilbers Zauberhorn, nachdem ihm Zoraide den Stab entrisen hat, kommt eine Schar von idealen Soldaten schnell aufmarschiert, die Leibgarde bildet sich von Zwergen, die sich um Quecksilber reihen. Sie legen die Leitern an den Palast des Tutu, Zoraides schläfrigen Vaters, und stürmen

hinauf. Die Zwerge bringen einen großen Mauerbrecher und stoßen damit das goldene Thor ein. In der Luft erscheinen zwei Kanonen in Wolken, bei denen sich je ein Genius als Kanonier befindet. Die Zwerge, einer auf Quecksilbers Arm, einer an seiner Hand, verteidigen ihn gegen die aus dem Palast stürmenden Insulaner. Das Gefecht wird auf der Bühne allgemein, der Palast steht in Flammen, Tutu und Zoraide werden von Quecksilbers Scharen herausgebracht. Ibi, die erste Nymphe der gebietenden Fee, erscheint in einem Wolkenzelt als Kriegerin gekleidet, von vier Genien umgeben, welche kleine Fahnen schwingen, die Genien tragen auf dem Haupte Helme, wovon jeder einen transparenten Buchstaben enthält, die zusammen das Wort „Sieg“ bilden. — Quecksilber kommt in einer anderen Scene auf einem großen Hahn reitend, zum Fenster hereingeflogen. Wie der Hahn im Gemach ist, steigt Quecksilber ab, und der Hahn fliegt wieder zum entgegengesetzten Fenster hinaus und kräht. — Sehr hübsch bemerkt ein Kritiker hierzu: Diese Spiele des Maschinenwesens gehören in das kindliche Märchen als dessen sinnliche Bervollständigung, und hier in dieser Erstlingsarbeit Raimunds sind sie durch die märchenhafte Fabel selbst gegeben. Wozu Zauberdinge, wenn ihre Wirkungen nicht sichtbar werden und warum keine Zauberdinge, wenn sie ein so heiteres phantastisches Ganzes zuwege bringen, wie hier? Es ist bezeichnend und verständlich, daß das Wiener Publikum die reinste Freude an dem Stück hatte und sich lange nicht satt daran sehen konnte.

Nun wuchsen dem Dichter Raimund die Schwingen, der sich vom Erfolge gekrönt, vom Beifall seiner Landsleute und seiner Kollegen, die,

wie z. B. Korntheuer, selbst Freude an der Darstellung und an dem Stücke hatten, getragen sah.

Sein nächstes Stück in dem durchaus als neu empfundenen Genre, ist bereits bedeutend tiefer. Es betitelt sich „Der Diamant des Geisterkönigs“, Zauberspiel in 2 Aufzügen und erschien zuerst an der gleichen theatralischen Stätte, wie das vorige, am 17. Dezember 1824. Der Sinn dieses anmutigen und phantastischen Märchenspiels ist, daß ein liebendes und geliebtes Weib der edelste Diamant ist, den ein Mensch besitzen kann. Scherz und Humor, sowie gemüthvoller Ernst und tiefe Empfindung sind in diesen flotten Scenen, in denen wiederum die Zaubermaschinen am richtigen Orte wirksam wird, innig verquickt und zwar in so glänzendem Rahmen, daß die litterarische Welt auf das neue Genre in Wien aufmerksam wurde, dessen Leopoldstädter Theater nur als die Stätte trivialer Späße bekannt und wenig geschätzt war. Witze und Liederzeilen hieraus wurden bald auch in Norddeutschland populär und die Vertiefung der Geisterwelt gewissermaßen zu einer höher organisierten Menschenwelt verdrängte die läppische Gespensterspielerei früherer Zeiten. Das Volk fühlte, daß hier ein wirklicher Dichter zu den Seinigen spricht und daß er ihnen in Ernst und Güte, in ironischer Satire und treffendem Witz einen redenden Spiegel vorhielt. Dazu kam Raimunds Spiel. Ein Chronist berichtet über die Vorstellung: „Was für einen natürlichen und herzenerwarmen Florian Waschblau (den Diener eines Geistes) gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein witziger Lokaleinfall, den man sittenlos oder frivol nennen möchte. Raimund-Florian

und Therese Krones (Mariandl), welche eine Harmonie zwischen beiden, der ewig wahren Natur abgelauscht; und dennoch — es ist wahrhaft ärgerlich, — erkannten die mit Taub- und Blindheit Geschlagenen nicht, was sie von diesem Künstlerpaar empfangen . . . Dem Poeten Raimund werden die Herzen der Wiener nachklagen.“ —

Nestron hat in dem Genre, welches er im „Lumpacivagabundus“ betreten hat, niemals wieder die gleiche dramatische und künstlerische Kraft gezeigt, seine zahlreichen Wiener Lokalpossen und Schwänke fallen aus dem Rahmen dieser Darstellungen heraus.

758. Karl Meisl (geb. 30. Juni 1775 zu Laibach, gest. 7. Oktober 1853 in Wien) hat gleichfalls neben vielen österreichischen Lokaltücken einige Zauberstücke, daneben mehrfach mythologische Karikaturen, Parodien von gerade gegebenen Tragödien u. s. w. geschrieben, in denen meistens der Späzmacher die Hauptperson ist. „Halb Fisch, halb Mensch,“ Zauberspiel wurde bei seiner Erstaufführung im Leopoldstädter Theater am 5. Novbr. 1818 zum Benefiz von Raimund gegeben, das alberne Nachwerk (an dem der bereits genannte Gleich Anteil hatte) gefiel jedoch nicht. Ein Stück von Meisl wurde sehr populär: Die Posse „Das Gespenst auf der Bastei“ (zuerst am 2. Oktober 1819 auf dem Leopoldstädter Theater), es erhielt Fortsetzungen, wurde parodiert und gelangte auch nach Berlin an das Königstädtische Theater. Seine anderen Zaubermärchen mit Gesang und Tanz „Arsenius der Weiberfeind“, „Arsena die Männerfeindin“, „Die Wiener in Bagdad“, „Der Schutzgeist guter Frauen“, „Haß und Liebe oder Arsenius und Arsena“, „Das grüne Männchen“ haben sich alle nicht lange gehalten.

759. Adolph Bäuerle (geb. 9. April 1786 in Wien, gest. 19. September 1859 in Basel), der Erfinder der komischen Figur Staberl, hat eine lange Reihe von Zauberpielen geschrieben, von denen viele jedoch ungedruckt blieben. Genannt seien „Tischlein decke dich“, „Lindane oder die Fee und der Haarbeutelabschneider“ (Parodie), „Die Zauberschminke oder das Land der Erfindungen“, besonders gefiel seiner Zeit aber die dreiaktige Volks- und Zauberoper „Aline oder Wien in einem andern Welttheile“ durch die eingestreuten Lieder, von denen noch heute manches populär geblieben ist. Hier kommt zuerst das Wort vor „(Es giebt) ja nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien“, hieraus stammt das scherzhafte Fragespiel „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?“ u. s. w.

760. Verschiedene Wiener Nachahmer. Wenigstens erwähnt mag werden, daß der bereits genannte Direktor des Carl-Theaters Carl von Bernbrunn eine Lokalzauberposse „Der Geist im Hofgarten“ geschrieben hat, daß auch die schauspielerische Partnerin von Raimund, Therese Krones, sich in diesem Fach versucht hat in dem Zauberspiel „Sylphide das Seefräulein“, welches zuerst im Leopoldstädter Theater am 6. Februar 1828 in Scene ging und von da auf zahlreiche norddeutsche Bühnen gelangte. Eine echt Wienerische Produktion ist endlich das komische Zauberspiel „Sküs, Mond und Pagat“ von Franz Rosenau, welches die populären Kartenbilder des Tarockspiels auf die Scene brachte (27. Januar 1820 im Josephstädter Theater).

761. Die Zauberposse in Norddeutschland um 1850. In dem

Austausch der dramatischen Erzeugnisse zwischen dem Süden und dem Norden, eine Geschichte des literarischen Ex- und Importes, die noch nicht geschrieben ist, stehen die Wechselbeziehungen zwischen Wien mit seiner gesamten österreichischen Volksdramatik und den norddeutschen Bühnen an erster Stelle. Dieser Austausch der dramatischen Waren, dieses Hin und Her bezieht sich jedoch nicht nur auf original-wiener und original-österreichische Erzeugnisse, sondern auch auf Bearbeitung fremder Stoffe, auf die Lokalisierung ausländischer Stücke. Andererseits kommt es vielfach vor, daß derselbe französische, englische, italienische Stoff einen Bearbeiter in Wien und einen zweiten in Berlin findet und daß beide Verdeutschungen friedlich nebeneinander Geltung finden. Von den bisher behandelten österreichischen Zauberpielen haben, wie bereits im einzelnen bemerkt, nur die Spitzen, namentlich Raimund, Eingang, dauernden Eingang im nördlichen Deutschland gefunden. Die in der Folge zu besprechenden Autoren, die sämtlich zugleich Schauspieler waren, haben wohl ausnahmslos ihren Weg auf österreichische Bühnen gefunden. Dem uns gestatteten Rahmen entsprechend, können wir nur die drei hervorragenden Dichter dieser Zeit als besonders typisch kritisch behandeln. — Nach der großen und glänzenden Periode, die dies Genre soeben in Wien erlebt hatte, nach den Meistern, deren Werke bis jetzt lebendig sind und mit den Kleineren und Nachzüglern, deren Stücke noch etwa bis zum Jahre 1848 gegeben worden, verschwindet die Zauberposse für einige Zeit von der Bühne, um dann als Feerie eine Wiederaufstehung zu feiern. Aber der Geist des Genres war dahin, nur die äußere Form war geblieben: die Tricks des Ma-

schinisten, die glänzende Ausstattung der deutschen und französischen Feerien konnte über ihren schalen und geistlosen Inhalt nur kurze Zeit hinwegtäuschen. Bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein hat diese Art der Zauberposse Geltung behalten, um in den letzten Jahrzehnten ganz zu verschwinden.

762. Karl August Görner (geb. zu Berlin 29. Januar 1806, gest. zu Hamburg 9. April 1884) war ein ebenso ausgezeichnete Schauspieler im Charakterfach wie ein erfindungsreicher Bühnendichter. Zahlreiche Zauber- und Märchenstücke sind (außer seinen Lustspielen) seiner zugleich dichterischen wie theaterpraktischen Feder entfloßen, er verstand es, die alten hübschen kindlichen Märchen- und Sagenstoffe dramatisch zu beleben, interessante Bühnenbilder zu schaffen und ebenso in dem von ihm neubegründeten Genre der Kinderkomödien, wie auch in seinen Zauberpossen, nicht etwa nur für Kinder theatralisch zu schreiben. „Aschenbrödel“, „Sneewittchen“, „Frau Holle“, „Rattenfänger von Hameln“ und viele andere sind seit Jahren auf dem deutschen Repertoire und werden immer wieder gern gegeben. Die Hochblüte von Görners dramatischer Kunst in Zauberpielen liegt wohl in den beiden folgenden: „Alles durch den Magnetismus oder der hellsehende Gemeinderat“, Posse mit Gesang und Tanz und etwas Zauberei in 3 Aufzügen, Musik von Stieglmann. Diese köstliche Satire auf den Sombulismus und den Geisterglauben mit ihren überaus witzigen Couplets und komischen Aufzügen wendet sich zum Teil gegen den Zaubersputz, zeigt aber auf diesem Gebiet selbst so viel Erfindungs- und Gestaltungskraft, daß sie zu dem besprochenen Genre gerechnet

werden muß. Freier und phantastischer, noch erfindungsreicher und origineller ist Prinz Honigschnabel, Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in 3 Abteilungen und 7 Bildern, Musik von Th. Hauptner. Die Geschichte des fabelhaften Fürsten Brummbumm, seiner Gemahlin und seines Töchterleins, Prinzess Mieschen, die im Kroll'schen Theater in Berlin zuerst am 11. Dezember 1856 aufgeführt worden ist, hat Görner zwar im Verein mit C. Löffler nach einer französischen Idee geschrieben, sie zeigt aber in allen Teilen die genaue Faktur Görner'schen sprudelnden, burlesken Humors. Sehr lustig ist die Idee, daß der fabelhafte Fürst seine ganze Umgebung, seine Räte, seine Soldaten, schließlich seine Frau und Tochter zum Teufel wünscht, daß der Teufel ihm immer gehorcht und daß Brummbumm schließlich fast allein in seinem Reiche bleibt, bis der Zauberprinz Honigschnabel die Reise nach der Hölle antritt und nach allerlei Abenteuern mit Räubern und Erscheinungen den Teufel um die bereits gefangenen Seelen prellt. Der Akt in der Hölle, in der es keine Strafen, sondern nur Lustigkeit und Amüsament giebt, ist mit besonders witzigen Einfällen verbrämt, von denen ein ganzer Sprühregen über die ganze Komödie mit vielem Humor verteilt ist.

763. Gustav Raeder (geb. 22. April 1804 zu Breslau, gest. 16. Juli 1868 zu Teplitz). Aus einer alten Schauspielerfamilie stammend, die ihren Stammbaum bis zu der großen Sophie Friederike Segler, geb. Sparmann zurückführen kann, stellt Gustav Raeder in der Mischung von Humor und Gemüt, von empfindungsreichem Ernst und witziger Komik einen speziell norddeutschen Typus dessen dar, was uns bei dem Wiener Raimund so sympathisch be-

rührt. Keine Schärfe, keine Frivolität kommt in seinen zahlreichen Zauberkomödien vor, seine satirischen Einfälle, sein witziger Spott bleibt immer liebenswürdig und wirkt niemals verlegend. Raeder war Komiker am Dresdener Hoftheater und dort hat die lange Reihe seiner feinen Zauberspiele das Licht der Rampen zuerst erblickt. Sein Erstlingswerk „Der Weltumsegler wider Willen“ zeigt ihn noch tastend in dem neuen Genre, doch ist bereits ein phantastisch-großer Zug in dieser Posse, wie ihn neuerdings Jules Verne in seinen erfindungsreichen Komödien gezeigt hat. Tiefer und geistreicher zeigt sich „Der artesische Brunnen“, Zauberposse in 3 Abteilungen und 4 Aufzügen mit Gesängen und Tänzen (zuerst 1845), in welchem der Babylonfürst Abdel Kader, der seit den dreißiger Jahren in stetem Kriege mit Frankreich lebte, bis er sich im Dezember 1844 dem Sieger ergab, scenisch vorgeführt wird. Aus dem Boden brennender Aktualität also ist dem Dichter dieses anmutige Werk erwachsen, in welchem dem Humor ein breiter Spielraum eingeräumt wird. Die Szenen der Berggeister und Gnomen mit ihrem Beherrscher Affreduros und dem lustigen Erdgeist Schalk, die im Innern eines Bergwerks unter gigantisch-mythischen Felsbildungen von Silber und Gold hausen, sind von poetischem Schwung erfüllt. — Es folgten 1847: „Die verwunschene Prinzessin“, „Graf Buxskin“, 1847: „Die olympischen Flüchtlinge“ u. s. w. 1854: „Signor Pescatore“, 1855: „Aladin“ oder „Die Wunderlampe“, Zaubermärchen mit Gesängen, das nach dem gleichnamigen Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ gearbeitet ist. Sehr hübsch ist die

Nro. 764.

Gottlieb Weissstein.

Anlehnung an Goethes Faust in der ersten Scene, in welcher der ägyptische Zauberer Tartaruga in seinem Laboratorium mit Globuffen, alchymistischen Gefäßen und Retorten, in einen Folianten vertieft, vorgeführt wird.

Habe nun, ach, die Zauberei,
Die Alchymie und die Hieroglyphen

Und auch die Phantasmagorei
Studiert bis in die tiefsten Tiefen.

Da steh' ich nun, ich armer Tropf,

Als hätt' ein Brett ich vor dem Kopf;

Habe weder Gut noch Geld erreicht,

Und sehe wohl, 's ist nicht so leicht!

Es ist ein wahres Hundeleben!
Drum will dem Bösen ich mich ergeben,

Ob mir durch dessen Kraft und Mund

Nicht manch' Geheimniß würde kund.

In den Folianten steht's geschrieben

Was mir bis jetzt ein Rätsel war,
Und was verborgen ist geblieben
Von hundert bis zu hundert Jahr:
Tief in der Erd' endlosen Gründen

Schlummert ein Schatz von großem Wert.

Derjenige, dem er beschert,
Soll Glanz und Macht und Reichtum finden,

So unermesslich, wie hinieden
Noch keinem Sterblichen beschieden,

Durch einer Lampe Wunderkraft!

Doch wie man diese sich verschafft,

Ist nicht im Buche angegeben,

Und wissen muß ich's, gelte
mein Leben!

Auch eine Reihe von Operetten, Possen und Schwänken hat uns Raeder hinterlassen, sein berühmtestes Werk „Robert und Bertram“ ist in unserer Geschichte des Balletts bereits erwähnt worden und von seinen Zauberspielen ist der „Madin“ das beste und wirkungsvollste.

764. Joseph Ferdinand Resmüller (geb. Mährisch-Trübau 18. März 1818, gest. 9. Mai 1895 Hamburg), der bekannte Verfasser des viel gegebenen Singspiels „Die Zillerthaler“ (zuerst am Thalia-theater in Hamburg am 15. Oktober 1849) und zahlreicher anderer Stücke, hat u. a. eine sehr lustige Zauberposse geschrieben „Der Gnome und sein Narr oder die Brautfahrt nach der Oberwelt“, Originalzaubermärchen mit Gesang in drei Abteilungen nebst einem Vorspiel „Der Aufstand der Gnomiden“. Das Stück enthält zahlreiche politische Anspielungen, namentlich auf das Frankfurter Parlament, kann aber mit seinen wirklich komischen Figuren, dem Gnomenfürsten Calibanus und seinem Narr Punks den Erzeugnissen der österreichischen Dichter gleichberechtigt an die Seite gesetzt werden. Das zweite Tableau des Stückes, welches im innern Hofraume eines Irrenhauses spielt, in welchem Verrückte aller Art auftreten, ein Börsenspekulant, ein Diplomat, ein Pepitaner, d. h. ein Schwärmer für die Tänzerin Pepita de Oliva, ein Schneider und ein Schuster, wirkt beim Lesen nicht so abstoßend, wie vermutlich auf der lebendigen Scene. Uebrigens hatte Rozebue bereits in seinem „Pachter Feldkummel“ das Irrenhaus auf das Theater gebracht.

Der Autor Gotthilf Weisstein¹

Gotthilf Weisstein (* 6. Februar 1852 in Berlin; † 21. Mai 1907 in Berlin) war ein deutscher Journalist, Schriftsteller und Bibliophile.

Leben

Weisstein war der Sohn eines Kaufmanns und besuchte die Grützmachersche Vorschule am Hausvogteiplatz und darauf das Königliche Französische Gymnasium, wo er 1870 das Abitur bestand. Er studierte in Berlin, Tübingen und Marburg Klassische Philologie, Sanskrit und Philosophie bei Moriz Haupt, Moritz Lazarus und Heymann Steinthal. Seine erste Redakteursstelle erhielt er bei der "Stuttgarter Chronik", dann arbeitete er für das Stuttgarter "Neue Tagblatt", ab 1880 war er als ständiger Mitarbeiter des Berliner Tageblatts und der Tribüne beschäftigt, von 1884 bis 1887 war er neben Oscar Blumenthal Feuilletonredakteur und Theaterreferent des "Berliner Tageblatts". Dann widmete er sich einige Zeit seinen abgebrochenen germanistischen Studien. Später arbeitete er für die National-Zeitung, für die er viele Kritiken, Essays und Feuilletons schrieb. Er gehörte neben Fedor von Zobeltitz und anderen 1899 zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft der Bibliophilen in Weimar und des Berliner Bibliophilen Abends (1905).

Werk

Er hat bedeutende Beiträge zur literaturgeschichtlichen Forschung geleistet (Goethe, Schiller, Kleist, Maler Müller, Karl Philipp Moritz u.a.). Berliner Geschichte und Theatergeschichte waren seine Spezialgebiete, viele seiner umfangreichen Feuilletons befassen sich mit altberliner Themen. Manches geplante Werk ist durch seinen frühen Tod nicht zustande gekommen, so eine "Geschichte des Berliner Humors", eine Darstellung der Wirksamkeit des Berliner Theaterdirektors Döbbelin und eine Bibliographie deutscher Privatdrucke. Als bibliographisch gebildeter Sammler ging er, wie Fedor von Zobeltitz schreibt, "literarisch" vor, und zog "auch das kurzlebig Gebliebene, Eintagsfliegen und Ephemerisches, in sein Bereich" . . ., "wenn es ihm zur Charakteristik einer dramatischen Epoche wichtig erschien". "Weisstein war . . . ein Aufspürer verschollener Rara mit wahrhaften Entdeckerinstinkten, wie ich sie später nur noch bei Schüddekopfgefunden habe". (Zobeltitz)

¹ Quelle: Wikipedia, freie Enzyklopädie, 2007

Bibliothek Weisstein

Seine umfangreiche Bibliothek wurde nach seinem Tode katalogisiert und vom Bruder Gotthilf Weissteins, dem Baurat Hermann Weisstein, 1923 als Vermächtnis an die Staatsbibliothek zu Berlin gegeben und dort von Hans Lindau, einem Sohn des Weissteinfreundes Paul Lindau, bibliothekarisch betreut. Durch Hermann Weisstein wurden alle Bücher mit einem schlichten Exlibris versehen. Nach dem Tode Hermann Weissteins ließ die Witwe Margarete Weisstein (möglicherweise schon unter dem Eindruck zunehmender antijüdischer Repressionen) die Bücher 1933 durch den Antiquar Martin Breslauer verkaufen. Ein kleiner Teil der Sammlung konnte von der Staatsbibliothek mit Geldern der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft zurückgekauft werden, weitere 700 Bücher zur Theatergeschichte sind von der Clara-Ziegler-Stiftung (heute Deutsches Theatermuseum) gekauft worden. Heute tauchen Exemplare aus Weissteins Bibliothek häufig im Antiquariatshandel auf. Der Katalog erschien 1913 in 2 Bänden mit 9124 Eintragungen. Er ist noch heute ein informatives Nachschlagewerk für Drucke zur deutschen Theatergeschichte und für seltene Drucke der klassischen und romantischen Literaturepoche.

*

Weisstein wurde auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee begraben. Auf seinem Grab steht das Distichon:

**Viele erfreute Dein Geist und Deine stets fröhliche Rede.
Unvergessen bleibst Du allen, die Dich gekannt.**



Hel.u. impr. Meisenbach Riffarth & Co, Leipzig

Gottfried Weistein