



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

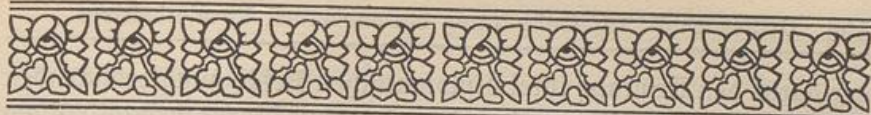
Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

IX. Kapitel: Entwicklung des modernen Theaterbetriebs

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



IX

Entwicklung des modernen Theaterbetriebs

Wie mit der Politik und den staatlich gestützten Wissenschaften, war die öffentliche Meinung, als die Wirkungen der Julirevolution sich auszubreiten begannen, in Deutschland auch mit dem Theater nicht mehr zufrieden. Die maßgebende Stelle in diesem Falle war die liberale Publizistik. Die fast allein den Ton angegebenden Jungdeutschen sahen die Bühnen unter der Leitung von Hofbeamten und unter dem Druck der Zensur in ihrer Entwicklung als Sprachorgan der freiheitlichen Bewegung untauglich gemacht und verlangten Abhilfe. Die Dichter jammerten über Engherzigkeit der junckerlichen Intendanten nicht weniger als über die der einsichtlosen kaufmännischen Direktoren. Und in der Tat waren die schon vor 1830 empfundenen Mißstände nur noch gewachsen, da das künstlerische Material den Leitungen in gleichem Umfang entglitten war, als die Theaterpassion des Publikums zugenommen hatte. Die Darsteller suchten immer ausschließlicher den Schwerpunkt ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Existenz in der Gunst der Öffentlichkeit; und diese zeigte sich immer bereiter, selbst für Leistungen sehr problematischen Charakters volle Ehrenkränze zu verteilen, sowie dem Kultus leeren Histrionentums jeden Vorschub zu leisten. Angesichts der allgemeinen Unlust an ernster Dichtung und unter dem Zwang, die politisch beunruhigende Produktion ausschließen zu müssen, hatte sich das Interesse der Leitungen immer mehr der Oper und dem Vaudeville zugewendet; damit war das „Starsystem“ wieder überall in Aufnahme gekommen und eine wilde Preistreiberei um Erfolg versprechende künstlerische Kräfte, ohne daß doch im allgemeinen der Stand der darstellenden Künstler Vorteil davon hätte ziehen können. Das gelegentliche Abjagen einer Operndiva, einer Tänzerin — seltener schon einer Schauspielerinnen oder eines Schauspielers — war längst wieder die Haupt Sorge

der darin den Triumph ihrer diplomatischen Befähigung erblickenden Intendanten geworden, während die Sorgfalt für die Gesamtleistung wieder ganz in den Hintergrund getreten war.

Der Spielplan deutscher Theater — selbst vornehmerer — in der Zeit von 1830 bis 1840 ähnelte Programmen für Variété-Unterhaltungen: ein französischer Einakter, einige Arien, Opernszenen oder Couplets, ein Ballett-Divertissement, eine Artistenpiece am Trapez — auch Taschenpieler und dressierte Kanarienvögel waren beliebt: was eben die Umsicht der Nachfolger Goethes im Amt gerade auftreiben konnte. Besonders lehrreich für diese Dramaturgie gab sich wieder das Hamburger Stadttheater unter Schröders Nachfolgern: Gastspiele von Zauberkünstlern, steirischen Alpensängern, Bauchrednern, Athleten — unter diesen „Rappo, der Herkules des neunzehnten Jahrhunderts“ — wechselten mit „Jocho, dem brasilianischen Affen“ und schließlich sogar mit „Kabylen aus der Wüste Sahara“ in ununterbrochener Folge ab. Wie in Berlin die Handhabung der Kunst, seit der Gründung des Königstädter Theaters, durch den Konkurrenzkampf der Bühnen bestimmt war, wurde schon erwähnt; hier kam nun noch der überwiegende Einfluß Spontinis, mit der starken Betonung seiner persönlichen Interessen dazu, so daß bald literarisch-künstlerische Aufgaben beim Publikum kaum noch Beachtung fanden.

In Dresden war nach dem frühzeitigen Hinscheiden Webers die so verheißungsvoll begonnene Pflege der deutschen Oper bald wieder ins Stocken geraten. In München opferte Theodor Küstner Raupach Hekatomben und bereitete in der Oper das Feld für die Herrschaft Meyerbeers. In Wien waren die soliden Überlieferungen West-Schreyvogels durch die bequemere Theaterpolitik des *laissezaller* seines Nachfolgers Deinhardstein verdrängt worden. Wie Hell die Dresdner Bühne, überschwemmte Kurländer, Deinhardsteins Freund, die Wiener mit französischen Nichtigkeiten. In Stuttgart, Braunschweig, Schwerin, Karlsruhe, Frankfurt, Mannheim, Hannover, Darmstadt usw. waren die Jahre von 1830 bis 1840 wohl die des ärgsten Tiefstands, trotzdem eine nicht geringe Anzahl vorzüglicher Talente bald hier, bald dort einmal durch den glücklichen Zufall zusammengeführt wurde. Aber eben nur durch Zufall. So zeigte sich überall der mit höheren Forderungen an das Theater herantretenden Einsicht das betäubende Resultat der im Grunde verfehlten Organisation: der Mangel an System, an künstlerischem Charakter, an Bewußtsein der kulturellen Aufgabe.

Im Jahre 1827 war Karl Immermann als Landgerichtsrat nach Düsseldorf gekommen, wohin ihm die Freundin seines Lebens, Elisa von Lützow-Ahlefeldt, die geschiedene Gattin des preussischen

Generals der Befreiungskriege, gefolgt war. Der gesellschaftliche Kreis, in den Immermann hier eingetreten, war ein für die damaligen deutschen Verhältnisse vielleicht einzigartiger: in der kleinen Stadt von etwa 30000 Einwohnern fand sich eine Elite künstlerischer Menschen auf engstem Punkt zusammengeworfen und aufeinander angewiesen. Den Geist der Malerakademie beseelte der gediegene, strebsame und schlichte Wilhelm Schadow, zu dem die Maler Karl Ferdinand Sohn, Johann Wilhelm Schirmer, Julius Hübner, Bendemann im freundschaftlichsten Verhältnis standen. Auch Immermann fand in Schadow bald einen verständnisinnigen Freund; einen anderen in dem Dichter Friedrich von Uchtritz. Der überraschend reichen Entfaltung des Lebens, durch die Hofhaltung des preussischen Prinzen Friedrich, durch die Militär- und Zivilbehörden, durch den im Karneval dort seine season abhaltenden Adel der Umgegend, wodurch immer ein ungewöhnlicher Fremdenzustrom veranlaßt wurde, sah Immermann im Anfang nur mit Verwunderung zu. Allmählich aber erwachte die Neigung in ihm, diesen von ihm als vortrefflich empfundenen Elementen an Bildung, Lebenslust, Anschauung und Phantasie einen Mittelpunkt des Interesses in einer gediegenen künstlerischen und literarischen Theaterpflege zu schaffen. Nach drei Jahren kam auch der Kunsthistoriker Karl Schnaase nach Düsseldorf, gleich Immermann und Uchtritz am Landgericht angestellt, und 1833 endlich der schon von europäischem Ruhm getragene Felix Mendelssohn-Bartholdy, als städtischer Musikdirektor dahin berufen. Uchtritz vermittelte mit Ludwig Tieck einen lebhaften Briefwechsel, der Immermanns dramaturgische Pläne fördern sollte; weitere Anregung gab der junge, ernst und strebsam um das Drama bemühte Michel Beer, der jährlich auf längere Zeit in der rheinischen Kunststadt Aufenthalt nahm. Für Schadow, der sich von dem allzubewegten Treiben bald etwas zurückzog, traten die Maler Ferdinand Theodor Hildebrand und der junge feurige Lessing jenen Plänen bei, die in der 1829 gegründeten „Zwecklosen Gesellschaft“ zu fruchtbringendem Gedankenaustausch Anlaß gaben.

Immermanns gereifte Geistigkeit übte bald einen bestimmenden Einfluß auf das gesamte Leben der Stadt. Heinrich von Sybel, ein Augenzeuge jener Tage, fand „auf dem engen Raum einer damals sehr stillen Mittelstadt ein unvergleichliches Zusammenwirken aller Künste“. Vor Goethes Szene hatte Immermann dereinst die entscheidenden Jugendeindrücke vom Theater empfangen und seitdem nicht aufgehört, Wünsche für die deutsche Bühne zu hegen, obwohl er sich nicht verhehlen konnte, „daß der eigentliche Krebs bei dem modernen Theater kaum mehr zu heilen sei“. So wurde er durch den Eifer der Freunde dem Ziele, das er ihnen als ein fast schon

verfehltes zeigte, mehr entgegengedrängt, als daß er ihm zugestremt hätte: es sollte für die Möglichkeit einer deutschen Kunstbühne wenigstens einmal das Schema geschaffen werden. Für diese Aufgabe sehen wir ihn dann in der entscheidenden Stunde allerdings mit der ganzen Tapferkeit seines Charakters, die ihn auch als Dichter leitete, eine Energie entfalten, die sittlich wie künstlerisch die Epoche seiner Theaterleitung als einen Höhenpunkt auf diesem Kunstgebiet erscheinen läßt.

Zunächst wurde er in jenen Gesellschaftskreisen als ein von Holtei geschulter Vorleser von bestreichender Wirkung geschätzt, auch fand er bald Gelegenheit, bei den üblichen Künstlervereinsaufführungen sein Talent als Regisseur zu bewähren; den Anstoß aber, Ernst mit der dramaturgischen Laufbahn zu machen, gab selbst noch nicht die Einstudierung seines ‚Andreas Hofer‘, — die er bei der in Düsseldorf 1829 spielenden Derossischen Gesellschaft besorgte —, sondern erst die Totenfeier, die er Goethe auf dem Düsseldorfer Theater im Jahre 1832 bereitete: ‚Clavigo‘ wurde aufgeführt und vom Darsteller des Carlos dann der Immermannische ‚Epilog zu Goethes Totenfeier‘ gesprochen. Unmittelbar darauf wurde das Theater im alten Gießhaus geschlossen, um gründlich umgebaut zu werden. Das schien Immermann und seinen Freunden der richtige Augenblick: man gründete einen Theaterverein, der die Leistungen der engagierten Gesellschaften künstlerisch und wirtschaftlich unterstützen sollte, und Immermann erbot sich, zunächst als Dramaturg und Regisseur auszuwirken. Am 1. Februar 1833 erschien als erste Aufführung unter seiner Leitung ‚Emilia Galotti‘. Zunächst für diese Vorstellung waren innerhalb des Theatervereins Subskriptionen veranstaltet worden und so sollte es auch für die weiteren geschehen. Immermann berichtet darüber in den ‚Maskengesprächen‘: „Gelder wurden gesammelt, um Prämien an die Willfährigen verteilen zu können, und ich setzte mich mit den Schauspielern in Verbindung. Mein Gedanke war, ein Experiment anzustellen. Die Rose bricht auf, wenn wir sie zu erziehen wissen, das Haus muß gebaut werden, damit es stehe, die Kunst kehrt zurück, wenn Kunstwerke nicht anbefohlen, sondern geliefert werden . . . So entstanden in zwei Wintern die Vorstellungen, welche wir Subskriptionsvorstellungen nannten. Das Publikum nannte sie Mustervorstellungen, und die Schauspieler hießen sie Kunstvorstellungen, wodurch sie vielleicht andeuteten, daß in den anderen die liebe Natur walte“.

Im nächsten Jahr beteiligte sich auch Felix Mendelssohn an den Bestrebungen; neben einigen Eliteaufführungen von Schauspielen gingen, von Mendelssohn dirigiert, ‚Don Juan‘ und ‚Der Wasserträger‘ als Musteropten über die Szene. An böswilligen Ironisie-

rungen dieser Versuche ließ es die auch in Düsseldorf vorhandene Partei der sogenannten „Theaterenthusiasten“, die überall mit wahrer Angst jeden eine ernste Kunstauffassung begünstigenden und die gewohnte Theaterbelustigung bedrohenden Anlauf argwöhnisch überwacht, nicht fehlen. Trotzdem entschloß sich Immermann im März 1834, die ihm vom Theaterverein angebotene Leitung der Bühne, obwohl er selbst genug Bedenken hegte und auch seine Familie abriet, ganz zu übernehmen. Er ließ sich zu diesem Behuf zunächst auf ein Jahr von seinem juristischen Amt beurlauben. Er hat nie daran gedacht, etwas Niedergewesenes zu schaffen; er fühlte sich nur als den Fortsetzer eines Größeren und wollte die von ihm geleitete Bühne als eine „Epigonie der Weimariſchen“ betrachtet wissen. Wie Goethe selbst, ging auch er nur schrittweise voran und hoffte, „durch ein von einer geistigen Aufgabe zur anderen fortschreitendes Repertoire und durch eine Didaskalie, welche jeder Willkür der Schauspieler den Weg vertrat, ja selbst den Schein der Pedanterie und der Silbenstecherei nicht scheute“, allmählich das wiederherzustellen, was dem deutschen Theater ganz und gar verloren schien: den Kontakt mit der Literatur und mit dem Ideenkreise des Kerns der Nation. Den Darstellern wollte er wieder Schule und Kunst beibringen und sie die Wichtigkeit eines bis ins Kleinste hinein harmonischen Ganzen wieder begreifen lehren.

Auch nach dem Scheitern des Unternehmens hielt Immermann noch an dem Glauben fest: „daß die Palingenesie der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, keineswegs von einer neuzeitdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig sein möchte. Die Mittel sind ganz einfach und Intendanten und Schauspieler führen sie beständig im Munde. Aber die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtſinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit des Menschen, und darum unterbleibt sie“.

Auch in Düsseldorf sollte sich zeigen, wie die hier oft berührten, im lieben Philisterium der Gesellschaft eingefressenen Schwächen solche Entschließungen und Ausführungen „moralischer Art“ zu hemmen imstande sind: mühselig nur wurden die Unterstützungen, die Abonnements, zusammengebracht, wobei die Aristokratie der Geburt an Engherzigkeit mit der des Geldbeutels wetteiferte. Nach dem ersten künstlich gefachten Eifer erkrankte das Unternehmen an wirtschaftlichen Nöten und nur zu bald schon war der Bankrott erklärt.

Aus diesem einstweilen letzten Versuch, das Theater auf die Kunst zu begründen, hätte die Dramaturgie des Jahrhunderts wohl lernen können, daß die reine Absicht eines ebenso künstlerisch begabten wie charaktervollen Menschen nicht hinreicht, den „Verfall“ der Theater-

kunst aufzuhalten. Das hat sie aber nicht getan; zunächst wenigstens suchte sie alle Schuld allein bei Immermann. Er sollte zu viel hinter sich und zu wenig vor sich geblickt, seinem Theater einen gelehrten und effektsichen Charakter aufgezwungen haben. Ein Blick auf das Repertoire der drei Immermann-Jahre der Düsseldorfer Bühne lehrt den Widersinn dieser Behauptung. Es ist gar nicht die Rede davon, daß er den Bogen zu straff gespannt und die wirtschaftlichen Grenzen der gegebenen Verhältnisse nicht berücksichtigt habe. Er hat keineswegs einen theoretischen, die Psychologie seines Publikums dilettantisch verkennenden Übereifer an den Tag gelegt. Er befriedigte in erster Linie ganz bewußt das alltägliche Bedürfnis, „suchte aus demselben aber immer zu höheren Gestaltungen aufzustreben“. Da jedoch versagte der Theaterphilister, der von Emilia Galotti, vom Standhaften Prinzen, von Nathan, vom Prinz von Homburg, von der Braut von Messina, vom Käthchen von Heilbronn, von Andreas Hofer, Macbeth, Hamlet, vom Kaufmann von Venedig, König Johann, Leben ein Traum, von Stella und Maria Stuart — das waren die literarischen Stücke der Spielzeit 1834 bis 1835 — einfach nichts wissen wollte. Nebenbei bemerkt, erklärte die Stadtfama Immermann für den heimlichen Dichter dieser „Monstra“, und nach dem ‚Nathan‘ hatte ein stadtbekannter frommer Kenner der Literatur verkündet: nun habe sich endlich seine (Immermanns) „heimliche freigeisterische Gesinnung“ verraten. Es war lediglich nicht möglich gewesen, über die dritte, vierte dieser „Kunstvorstellungen“ hinaus die künstlich geschürte Begeisterung aufrecht zu erhalten und nur einen leidlichen Besuch des Theaters zu erzielen. „Das Üble ist“, schrieb Immermann 1836 an O. L. B. Wolff, „daß es (das Theater) nicht bei besonders festlichen Gelegenheiten mitwirkt, sondern daß man es hat zur Tages Speise machen müssen. Dadurch tritt die Sache aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinne zur Beute werden“.

Heinrich Laube, der spätere große praktische Exponent der in Deutschland möglichen Theaterkultur, schiebt Immermann kurzweg unter, er habe das Stadttheater in Düsseldorf wohl nur übernommen, „um dem Hoftheaterwesen darzutun, wieviel ein echter Geist aus einem Theater machen könnte, auch aus einem kleinen und mit den kleinsten Mitteln“. Seine Szenierung sei nur ein Übungsexperiment gewesen und hätte ihm Aufklärung über die literarischen Träume gegeben, denn die Traumhaftigkeit derselben habe sich auf der Bühne nur zu sehr dargetan. — Immermann hat aber, im Sinne Laubes, nur ganz wenige Experimente versucht. Man mag dahin die Calderonschen Dramen ‚Der standhafte Prinz‘ (zu welchem Eduard Schirmer die Dekorationen entworfen, Hildebrand die Kostüme be-

forcht hatte), ‚Der wundertätige Magus‘ und ‚Semiramis‘, dann auch noch Tieds ‚Blaubart‘ rechnen; im übrigen war Immermanns Spielplan ein im besten Sinne gediegener, wie der eines Kunsttheaters — wenn es eines gäbe, eines geben könnte — es sein müßte und gar nicht anders sein dürfte. Und seinem vorerwähnten moralischen Mut hat Immermann gerade ein außerordentlich glückliches und gar nicht „traumhaftes“ dramaturgisches Verständnis gesellt. Was von den Schätzen der klassischen Dichtung, Kleist einbegriffen, in den nächsten Jahrzehnten nur langsam zur Duldung auf den deutschen Bühnen gelangte, das hat Immermann, das Beispiel gebend, dem praktischen Theater zugeführt, wobei er mancher dieser Dichtungen ganz vortreffliche dramaturgische Hilfen angedeihen zu lassen verstand. Achtrix unterstützte ihn in diesem Vorgehen und ähnlich gewissenhaft verfuhr auch Mendelssohn bei den Opernvorstellungen, nur daß dessen Eifer leider bald an der unfruchtbaren Arbeit erlahmte.

Durchaus erfolgreich war auch sein stilbildender Einfluß auf die Schauspielkunst. Schon vor Heinrich Laube, der sich in seiner nie ersättigten Selbstreklame dessen rühmt, hat Immermann die Handhabung des Probenwerks nach Goethes Muster wieder aufgegriffen: „Des Dichters Werk“, erläutert er selbst in den ‚Memorabilien‘, „dachte ich, entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber auch nur eine sehr beschränkte Anwendung finden. Das Überwuchern jedes falschen Prinzips hat die Verwilderung und Verluderung der Bühne herbeigeführt. — Ich las also zuerst das Stück, welches gegeben werden sollte, den Schauspielern vor. Dann hielt ich mit jedem einzelnen Spezialleseprouben, aus denen sich die allgemeine Leseprobe aufbaute. Ertönten in dieser noch Disparitäten des Ausdrucks, so wurden die schadhafte Stellen so lange ausgebessert, und wo nichts anderes half, vorgesprochen, bis das ganze in der Rezitation als fertig gelten konnte. Die Aktion stellte sich darauf zuerst in Zimmerproben fest, die oft nur einzelne Akte, zuweilen nicht mehr als ein paar Szenen umfaßten, damit der Darsteller in den nackten, nüchternen Wänden seine Phantasie um so mehr anspannen lernte, und die falschen Geister, die jetzt durch jeden deutschen Theaterraum flattern, die Dämonen des gespreizten Rhetorischen, oder der hohlen Handwerksmäßigkeit, nicht verwirrend auf ihn einwirkten. Stand das Gedicht so, ohne alle illusorische Notkrüde, fertig da, dann ging ich mit den Leuten erst aufs Theater. Gegeben wurde das Stück nicht eher, als bis jeder, bis zum anmeldenden Bedienten hinab, seine Sache nicht

wenigstens so gut machte, wie Natur und Fleiß es ihm nur irgend verstatteten." Laube hat dieses Rezept, mit nur geringer Verschiebung der Dosierung, einfach in seine dramaturgische Heilpraxis hinübergenommen.

Immerhin sollte man nicht übersehen, daß Immermann bei der Beschreibung seiner Arbeit nur ein Prinzip schildert; es war gar keine Möglichkeit gegeben, in dieser spezialisierten Art während einer fünfmonatigen Spielzeit (1834—35) die zur Aufführung gelangten 22 Trauer- und Schauspiele, 34 Lustspiele und 20 Opern einzuüben. Die wichtigeren Anlässe mochten jedoch genügen, durch methodische Anleitung zu stilvoller Arbeit eine Erziehungstat ersten Ranges zu leisten, wie sie das deutsche Theater dringend bedurfte. Immermanns Schauspieler nahmen denn auch von Düsseldorf etwas mit, was Tradition im besten Sinne genannt werden kann, und wenige nur, an denen nichts zu bessern war, klagten hinterdrein über den „Pedanten“. Auch bewies Immermann, daß die Liebesmühe eines wirklich künstlerischen Leiters nie ganz verloren ist: er selbst gab seinen Schauspielern „das Zeugnis ehrenhaften Fleißes bis zuletzt“, trotzdem er ihnen nie geschmeichelt, wohl aber anderwärts unbefannte Anstrengungen zugemutet hatte. Sie haben ihm „durch Traßafferien und Grillen“ manchen Verdruß bereitet, „aber in der Hauptsache“, sagt er, „sind sie Kerntruppen zu vergleichen gewesen, welche sich noch schlagen, wenn auch kein Sieg mehr zu hoffen ist und die Milizen längst davon gelaufen sind.“ Über Seydelmann, den hervorragendsten Schauspieler der Immermann-Epoche wird am gehörigen Orte noch zu reden sein; er, wie Jenke, Schenk, Sigismund, Albert Ellmenreich und die später in Prag sich bewährende Tragödin Lauber-Verding, wirkten dann draußen als wichtige Pioniere des von ihrem Meister gelehrtens Kunststils.

Die wirtschaftliche Organisation in Düsseldorf bot Bekanntes: die Stadt stellte das Haus; als Unternehmerin fungierte eine Aktiengesellschaft mit 10000 Taler Kapital. Für eine dauernde Subvention sollten Ehrenmitglieder des Theatervereins sorgen, die zu einer jährlichen Beisteuer von nur fünf Talern sich verpflichteten. Der Oberbürgermeister, zwei Stadträte, vier gewählte Aktionäre, der Direktor und der Kapellmeister bildeten den ausführenden Verwaltungsausschuß. Wieder einmal schien in dieser gut erdachten Einrichtung der rechte Weg gefunden zu sein, die Gemeindeverwaltung und das Publikum selbst ihr Kunst- und Kulturinteresse wahrnehmen zu lassen. Da ist es nun belehrend, an diesem Falle zu sehen, wie die modern gewordene Presse sich zu dieser „konstitutionellen“ Kunstpflege stellte: versteckt und offen wurde ohne Unterlaß gegen die „ästhetische Erziehung des Publikums“ geheßt, die öffentliche Mei-

nung aufgewöhlt, bis glücklich nach Ablauf der drei Jahre, als es sich um die Werbung neuer Subsidien für eine weitere Epoche handelte, vom Publikum eine runde Absage erfolgte. Die Düsseldorfer Bühne, sagt Immermann, ist einzig und allein daran untergegangen, „daß die mehreren Millionen, welche das Kapital unserer hiesigen Optimaten bilden, nicht ein ferneres jährliches Subsidium von viertausend Talern mehr abwerfen wollten, denn soviel etwa bedurfte sie (die Bühne) zu ihrem Fortbestand“. „Ich will dieses Faktum“, fährt er fort, „weder loben noch tadeln, aber konstatiert muß das Faktum doch einmal werden. Ferner ist es faktisch, daß wegen jener mangelnden viertausend Taler, und nur wegen ihrer, ein Institut zertrümmerte, welches bestimmt zu sein schien, in die Reihe der rheinischen Kulturanstalten mit einzurücken.“ Immermann drückt sich hier wahrlich sehr bescheiden aus: seine dem Theater gegebene Organisation hätte eine Folge heischendes Beispiel werden müssen, wie das nach Selbständigkeit strebende Bürgertum seine Theaterkultur einzurichten habe; statt dessen war der Zusammenbruch nur die willkommenen Gelegenheit für alle Verantwortungsscheuen, vor der Übernahme der Bühnen in eigene Regie, wo diese in Frage kam, ausdrücklich zu warnen: „So ist's in Düsseldorf gegangen; hütet euch!“ Das „rheinische Florenz“ ist natürlich nachträglich auf seine Immermann-Epoche nicht wenig stolz geworden, ohne deshalb jedoch Einsicht daraus für die gesunde Form seiner späteren Theaterkultur gezogen zu haben. Das bewiesen seine Stadtväter, als sie 1899 ein Pacht ausschreiben für ihr Theater erließen: die Stadt, die sich eine hohe Pachtsumme von vornherein sichert, beanspruchte darnach von dem durch den Pächter erzielten Reingewinn über 20000 Mark hinaus nochmals die Hälfte für sich, setzte sich also selbst eine Prämie aus für möglichst intensiven Raubbau auf dem Acker der Kunst. Es scheint nützlich, solche Erscheinungen gleich im sachlichen Zusammenhang mit den entscheidenden Phasen der Entwicklung zu registrieren. Hätte Immermann das noch erlebt, er hätte noch in einem ganz anderen Sinne gesagt: „ich kann den nur glücklich preisen, der nie in Versuchung geriet, sein Streben an das große Nichts unserer Bretter zu verschwenden.“

* * *

Nach der Episode Immermann war, dank ihrer günstigen wirtschaftlichen Lage, wieder nur von den Hoftheatern ein allmählicher Aufschwung zum Besseren zu erwarten. Auf sie richtete sich daher immer lebhafter der Reformen heischende Eifer der Kunstfreunde. Und wirklich strahlte von Immermanns Vorgehen eine Art Erleuchtung auch in die Köpfe der Hoftheater-Intendanten. Sie neigten

langsam der Einsicht zu, daß es am Ende ganz zweckdienlich sein könne, einem literarisch geschulten Vorstand die Mittlerdienste zwischen der in unnahbarer Höhe thronenden Oberleitung und der immer begehrtlicher werdenden Dreierheit von Dichter, Darsteller und Publikum zu übertragen. Der Oldenburger Bühnenschef, Ferdinand von Gall, erwarb sich das Verdienst, dieser einsichtigen Ausflucht literarischen Ausdruck in einem Büchlein ‚Der Theater Vorstand‘ zu geben. Mit wohlthuender Aufrichtigkeit stellt er darin zwei erleuchtete Einrichtung der „Intendanten“ kennzeichnende Tatsachen fest: erstens da der Intendant von der eigentlichen Schauspielkunst nichts verstehe, müsse er einen tüchtigen Regisseur haben; zweitens da er auch von Literatur und poetischem Handwerk nichts verstehe, einen trefflichen Dramaturgen. Das ist der klare Sinn der bahnbrechenden Entdeckung Galls, und er verdunkelte ihn nicht durch den Zweifel, ob nicht vielleicht der für den Intendanten übrig bleibende Teil der Verwaltung, der die hohe Politik des Theaters umfaßt, von den Künstlern und Literaten auch ebensogut besorgt werden könne und ob ein Intendant, wenn er weder von Schauspielkunst noch von Literatur etwas versteht, nicht eigentlich überflüssig sei. Ein solcher Zweifel wäre jedoch ganz unzeitgemäß gewesen: der Intendant, das verstand sich von selbst, war der Geist, der über den Wassern schwebt.

Galls Vorschlag fand Beifall; und wieder erst mußte man aus der Erfahrung lernen, daß auch die Regelung nach diesem Schema den Keim des Zerfalls in sich trägt. Denn immer erwies sich, daß die oberste Behörde in entscheidenden Fragen jedesmal die bessere Einsicht des Dramaturgen preisgab, wenn die Eigenwilligkeit des Publikums mit der des Schauspiels paktierte. Dramaturg eines Theaters sein, ohne für alle Teile seiner Bestimmung, also auch für die kulturpolitische Aufgabe desselben die alleinige und volle Verantwortlichkeit zu besitzen und zu tragen, ist eitel Spiegelfechtere. Diese Erfahrung war schon mit Tieck in Dresden gemacht worden, wo der Dramaturg infolge mangelnder Kompetenzen noch mehr Verwirrung angerichtet hatte, als möglich gewesen wäre, wenn er konsequent seiner romantischen Eigenbrödelei hätte folgen können.

Ein Dramaturg, ohne Machtvollkommenheit über Spielplan und Engagements der Schauspieler, ist ein Zeus ohne Blitz und Donner; das übrige Göttergesindel macht sich über ihn lustig. Noch schlimmer wird die Situation eines solchen Scheingottes, wenn er, wie Tieck, gleichzeitig den Kunstrichter über seine eigenen Taten in der Öffentlichkeit abgibt. Der Schauspieler darf bei seinem Führer ein Sich-eins-fühlen mit dem Werk und eine überzeugte Wertschätzung des Materials, das ihm zu Gebote steht, nicht vermissen. Vulgär ge-

sprochen, heißt es hier: mitgefangen, mitgehangen. Fühlt sich der Schauspieler nur als das niedere Werkzeug höherer Pläne, für die ihm keine eigene Einsicht zugetraut wird, dann schlägt der heilsame Einfluß eines solchen Leiters leicht ins Gegenteil um, und der Schauspieler behandelt den Dramaturgen als seinen schlimmsten Feind. So war es mit Tieck in Dresden gekommen, der darum den unsachlichen Posten aufgab, einige Jahre später aber doch wieder den Lockungen des romantischen Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin folgte, um dort, neben Küstner, für besondere Aufgaben als eine Art „Ehrendramaturg“ die alte Liebe aufzufrischen.

Als sein Nachfolger in Dresden, wo 1841 Sempers Theaterneubau dem Bühnenwesen neuen Aufschwung zu bringen versprach, stellte sich Karl Guzkow mit seinem Drama „Richard Savage“ als Anwärter des Dramaturgenpostens vor; vom „Jungen Deutschland“ als der geeigenste Mann lebhaft unterstützt. Und der sächsische Hof war vorurteilsfrei genug, ihn anzustellen: darob Triumph auf der ganzen Linie des jungdeutschen Liberalismus. Nur Guzkow selbst wurde dessen nie ganz froh, weil es eben nur ein halber Sieg war. Den vollen und ausschlaggebenden sollten einige Jahre später Heinrich Laube und Franz Dingelstedt einheimen, als sie zur obersten Leitung nach Wien und München berufen wurden. Damit erst fand der Ehrgeiz der Schule sein Ziel: die künstlerische Aufgabe des Theaters mündete in die politische ein.

Ehe es durch die Berufung Laubes am Wiener Burgtheater dahin kommen sollte, mußte die professorale Ästhetik in der Person Johann Ludwig Deinhardsteins erst völlig abgewirtschaftet haben. Das brauchte seine Zeit, wie — nach dem Spottlied — die österreichische Landwehr; und inzwischen war der von Schreyvogel der Bühne gegebene Antrieb langsam aber sicher schreitend ins Gegenteil verwandelt worden.

„Wäre nicht Halm mit seinen Erstlingswerken der tragischen Muse zu Hilfe geeilt“, erzählt der Chronist des Burgtheaters, Wlaschak, „so wäre unter Deinhardsteins Dizedirektion im Burgtheater keine Träne vergossen worden.“ Im Zwischenakt einer Vorstellung von Kabale und Liebe sei Deinhardstein auf die Bühne geeilt, um die Darstellerin der Luise zu beschwören, „doch nicht so weinerlich zu spielen, indem das larmoyante Stück ihm ohnedies zuwider sei“. Dem larmoyanten Schiller zog dieser Dramaturg darum seinen Freund Kurländer weit vor, dessen in „G'schnas“ plätschernde Lustspielproduktion die gute Hälfte des Burgtheaterrepertoires beherrschte. Mehrere Stufen höher als dieser Amuseur setzte sich in dieser Zeit Bauernfeld in der Gunst des Publikums fest, und mit gerechterem Anspruch. Wenn es schon nicht Schiller und nicht ein-

mal Grillparzer sein durfte, so war das anmutige Lustspiel Bauernfelds, das beinahe den Wert der Komödie erreichte, immerhin geeignet, die Zeit von ihrer liebenswürdigsten Seite im Spiegel zu zeigen. Ja, in gewissem Sinne fand sie hier ihren typischen Ausdruck: das Bauernfeldische Lustspiel ‚Bürgerlich und Romantisch‘ konnte seinen Titel herleihen, der Schaubühne dieser Jahre zur Signatur zu dienen.

Nach Kaiser Franz I. Tode legte 1835 Graf Czernin, beinahe achtzigjährig, die Leitung nieder; statt seiner wurde der Oberkuchenmeister Landgraf zu Fürstenberg als Intendant bestellt. Auch unter dem Oberkuchenmeister wurde jedoch unverdrossen nach bewährten Rezepten für die tägliche Theatertafel weitergekocht und Neues kaum versucht. Mit Fürstenberg, der 1841 starb, verschwand der letzte den Geschäften unmittelbar vorgesezte Wiener „Kavalierdirektor“. Bei seinem Amtsantritt hatte er dem Regiekollegium folgende tiefe Weisheit kundgegeben: „das hiesige Publikum langweilt sich in dem erhabenen Schwulste; es will nur sanft gerührt, oder zum Lachen gereizt werden. Die modernen Tragödien sind nichts als ungeheuere Sümpfe, welche man durchwaten muß, um endlich auf eine kleine Oase zu stoßen, auf der einige liebliche Blumen blühen. Und diese poetischen Blumen gleichen sich wie nahe Blutsverwandte; der König pflückt sie wie der Bettler, der Bösewicht wie der Tugendheld, der Niedriggeborene wie der Hochadlige. Von Charakteristik ist nirgends eine Spur. Darum ist es besser, man verwendet die Gaben hiesiger Darsteller dort, wo sie am ausgezeichnetesten sind: im Konversationsstück.“ Das war in manchem sicherlich nicht ganz falsch, im ganzen aber doch wenig tröstlich für die ernsthaften Dichter. Immerhin war das Programm höflicher stilisiert als das des Grafen Czernin: „Die Herren Grillparzer, Zedlitz und Bauernfeld wollen Geschmacksreformatoren sein, ohne selbst welchen zu haben. Ehedem konnte ich ihnen kräftig entgegenwirken beim Kaiser, aber jetzt reden auch andere mit, und das kann ich nicht dulden“. Unklarheit also kann man dem vormärzlichen Intendantur-System nicht wohl vorwerfen.

Ein Jahr nach Fürstenbergs Tode wurde Deinhardstein geadelt und, zum Regierungsrat ernannt, bei der Polizei als Zensor aufs Altenteil gesetzt. Man wollte nun, dem Zug der Zeit folgend, einen literarischen Direktor, der die volle Verantwortung zu tragen hätte. Czernin, der auch das Ohr Kaiser Ferdinands besaß, wußte jedoch die Absicht, einen fachmännischen Direktor mit weiteren Vollmachten als bisher auszurüsten, durch die Warnung einzuschränken, den neuen Herrn, besonders bei den Engagements nicht zu selbständig zu stellen, damit der Etat nicht überlastet werde; man möge einen

Mann wählen, „der, ohne selbst sich dem Künstlerfach besonders gewidmet zu haben, einen geläuterten Geschmack besitze, vorzüglich aber einen festen, energischen Charakter, um die gelockerte Disziplin wieder herzustellen“. Einen solchen Mann suchte man und meinte, ihn in Franz von Holbein zu finden.

Holbein zählte, als er ernannt wurde, schon zweiundsechzig Jahr und hatte eine reiche und wechselvolle Laufbahn hinter sich. Durch aller Herren Länder war er gekommen, hatte alle Fächer durchabenteuer: als Gitarrespieler, Maler, Maschinist, Komödiant, Kapellmeister, Kassierer, Souffleur, Gesanglehrer, endlich auch als Theaterdirektor. Erst mit E. Th. A. Hoffmann in Bamberg, dann als mannigfaltig verdienster Leiter des hannoverschen Hoftheaters (1827 bis 1841). In Wien erhielt er nun das wichtige neue Recht der provisorischen Anstellung, nach freiem Ermessen, für ein Probejahr. Er machte taktvoll verständige Einschränkungen des Ausgabeetats, frischte dabei dennoch das Personal auf und hob die Einnahmen durch Beschneidung des lächerlich überwuchernden Freikartenwesens. Wie Küstner, war auch Holbein ein Ordnungsfanatiker; nur leider, ebenso wie jener, auch in künstlerischen Dingen. „Der Mann arbeitete“, sagt Bauernfeld von ihm, „im Schweiß seines Angesichts vom frühen Morgen bis zum Abend als ehrlicher Oberbeamter des Theatergefälls. Das Institut geriet künstlerisch in Verfall, was sich sowohl im Repertoire bei der Wahl der Stücke und ihrer Besetzung, wie bei den häufig schleppenden Vorstellungen kundgab.“ Immerhin gebrach es Holbein nicht an Initiative, und gerade das junge Deutschland, das ihn später verächtlich beiseite schob, verdankte ihm den Zutritt auf die geheiligten Bretter des Burgtheaters: ‚Ein weißes Blatt‘ von Gutzkow, ‚Monaldeschi‘ von Laube erschienen 1843; im gleichen Jahre debütierte Gustav Freytag mit seiner romantisch-liberalen ‚Brautfahrt‘ (die jedoch nicht gefiel); 1845 gab man ‚Moriz von Sachsen‘ von Prutz. Das war also ein entschieden „liberales“ Repertoire, weshalb der Hof es alsbald für gut erkannte, dem unvorsichtigen Direktor wieder einen Vormund in der Person des Oberstkämmerers Moriz von Dietrichstein zu setzen, der 1845 sein altes Burgtheater also wieder begrüßte. Holbein zog sich als ordnungsliebender Beamter gehorsam auf die ökonomische und dirigierende Verwaltung zurück. Frischen Geist konnte man von Dietrichstein nach einer Pause von neunzehn Jahren nicht wohl erwarten; es entwickelte sich unter ihm vielmehr wiederum die schon bekannte Burgtheaterkrankheit: eine Oligarchie der Regisseure, zu der diesmal Koberwein, Korn, Anschütz, Sichtner, Loewe und Laroche die Präzendenten stellten: zu viele Köche, die denn auch das Sprichwort nicht Lügen strafen.

Seit fünfundzwanzig Jahren war das Burgtheater mit dem festgesetzten Zuschuß von 50000 Gulden ausgekommen; nun aber, unter dem Druck der schlimmen Jahre vor der Revolution, wollte das nicht mehr gelingen. Klagen über Klagen wurden laut und man schob den schlechten Geschäftsgang der Engherzigkeit der Leitung zur Schuld. Klagen, die der schon lange aufmerksame, fluge Anwärter der Burgtheaterherrschaft später theatergeschichtlich ins breitesten Licht zu rücken verstand: schon die 1846 in der ‚Allgemeinen Zeitung‘ erschienenen ‚Briefe über das deutsche Theater‘ von Heinrich Laube konnten als Kandidatenreden für das Burgtheater gelten. Und das Schicksal arbeitete seinem Ehrgeiz, je mehr die revolutionäre Stimmung anwuchs, sichtlich in die Hände. Erst schritt man, 1848, im Burgtheater tatsächlich zur Aufhebung der Zensur, dann taufte man das Hofinstitut in ein „K. K. Hof- und Nationaltheater“ um. Unter den Frühlingstürmen des genannten Jahres wurde es nach der Karwoche unter dem neuen Titel eröffnet — mit Laubes ‚Karlschülern‘. Die Darstellerinnen hießen nun nicht mehr Madame und Demoiselle, sondern Frau und Fräulein; das war gewiß ein Sieg der Freiheit. In das gleiche Jahr fielen aber auch bedeutungsvolle künstlerische Taten, die dank der Aufhebung der Zensur nachgeholt werden konnten: Hebbels ‚Maria Magdalena‘ erschien, mit der Meisterleistung von Heinrich Anschütz als Tischler Anton; ferner Freytags ‚Valentine‘ und Töpfers Zeitgemälde ‚Bürgertum und Adel‘; endlich ging in den Septembertagen auch einmal eine Gesamtauführung des ‚Wallenstein‘ in Szene, während bisher das ‚Lager‘ wegen des Kapuziners nicht hatte gespielt werden dürfen. Im nächsten Jahre wehte derselbe frische Luftstrom weiter: man brachte von Hebbel ‚Judith‘ und ‚Herodes und Mariamme‘, von Gutzkow ‚Uriel Acosta‘ und ‚Das Urbild des Tartüffe‘, von Laube ‚Struensee‘ und Mosenthals erstes Drama ‚Cecilie von Albano‘. Der Zeitgeist also hatte dem Erfüller, der nun kommen sollte, vorgearbeitet.

Die Unterhandlungen mit Laube knüpften sich an die erwähnte von ihm selbst in Szene gesetzte Aufführung der Karlschüler. Amtsmüde, mehr geschoben als innerlich getrieben, fühlte Dietrichstein weder sich noch Holbein dieser neuen Rührigkeit gewachsen und hatte darum den schneidigen Jungdeutschen um Rat für die modernen Nöte gefragt. Laube arbeitete ihm eine Denkschrift über die am Burgtheater wünschenswerten Reformen aus, die Dietrichstein auch dem Kaiser, Laube selbst als seinen Nachfolger empfehlend, vortrug. Am 21. Juni 1848 entschloß sich Kaiser Ferdinand zur provisorischen Anstellung des Empfohlenen und noch mehr sich selbst Empfehlenden. Laube hätte das Amt sofort antreten können, wenn er sich bei der Umwandlung Deutschlands, die vorderhand doch noch wichtiger

als die des Burgtheaters war, entbehrlich gehalten hätte. Seine Tätigkeit sollte darum erst nach Schluß des Frankfurter Parlaments beginnen.

Inzwischen riß nun in Wien jene Konfusion in allen öffentlichen Angelegenheiten ein, die erst mit der Abdankung des Kaisers Ferdinand eine leidliche vorläufige Ordnung fand. An den jungen Kaiser, an den achtzehnjährigen Franz Joseph also, mußte der von Frankfurt wiederkehrende Laube sich wenden, die Entschliebung des abgedankten in Erinnerung zu bringen. Inzwischen aber war ein neuer Intendant in dem Grafen Karl Gröna aufgetaucht, der die frühere kaiserliche Bestimmung nicht für bindend erachtet und eine Kommission eingesetzt hatte, die Theaterfrage der neuen Ordnung der Dinge gemäß zu regeln. Neben Holbein und dem Hofsekretär Raymond saß auch Grillparzer in dieser ersten Kommission; in der zweiten, unter dem neuernannten Oberstkämmerer Grafen Karl Landoronsky, schied der Dichter jedoch aus: er fühlte sich da nicht an seinem Platz. Über die Notwendigkeit der Reformen war man in beiden Kommissionen einig; es wurden sogar sofort zwölf Mitglieder des Theaters pensioniert und die Ernennung eines Dramaturgen mit geziemenden Vollmachten wurde als unabweises Bedürfnis anerkannt. Bauernfeld, Guzkow, Prechtler wurden abgelehnt, Grillparzer, dem man das Amt antrug, verzichtete darauf, die Barone Münch von Bellinghausen (Sr. Halm) und Zedlitz wollten höhere Posten, — es blieb also doch nur Dr. Heinrich Laube, der aber nun seinerseits auch stolz und klug genug war, sich nicht mit dem leeren Titel und der zweifelhaften Stellung eines „Dramaturgen“ zu begnügen, sondern durchsetzte, daß er am 26. Dezember 1849 auf fünf Jahre zum „artistischen Direktor“ ernannt wurde.

An Gegenintrigen hat es nicht gefehlt und selbst der sanfte Holbein versuchte dem eindringenden Wursinator ein Strickchen zu drehen, indem er in der Aufführung von Laubes ‚Struensee‘ die schärfsten Stellen revolutionären Inhalts ungestrichen ließ. Der stürmische tendenziöse Beifall, den sie entzündeten, sollte Laube den Hals brechen. Aber er täuschte sich; die Meinung von oben tolerierte den demokratischen Anstrich des Burgtheateranwärters: „der störende Tendenzbeifall treffe den Verfasser nicht; man verstehe die gegenwärtige Neigung des Publikums, Schlagworte aus dem Zusammenhang heraus aufzugreifen, und hoffe, es werde darin nachlassen, wenn es sehe, daß man sich vor solchem tendenziösen Beifall nicht fürchte und deshalb wirksame Stücke nicht unterdrücke“. Laube jedoch erwies zutreffende Einsicht in das Wesen des Theaters, und in das jener Zeit besonders, als er sich, trotz dieser günstigen Stimmung, nicht auf die ihm vorgeschlagene kurze Probezeit einließ, vielmehr

auf den fünf Jahren fester Anstellung, die ihm früher versprochen waren, bestand. Er antwortete dem Grafen Grünna, der ihn um Begründung seiner Forderung anging: „weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viele Feinde zu machen. Ich muß aufräumen und absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt, — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahr“.

Den literarischen Theaterleitern, Goethe und Immermann, reihte sich nun also Laube als der dritte an, mit der noch besonderen Note des bedeutenden „Politikers“. Und zum erstenmal, seit Iffland, stand wieder ein Bürgerlicher an der Spitze einer großen Hofbühne, ein Nichtkavalier, mit weitgehenden, wenn auch für dieses Amt nur selbstverständlichen Vollmachten: Unabhängigkeit in der Wahl der Stücke, in der Bildung des laufenden Repertoires, in der Besetzung der Rollen, und mit dem Recht, innerhalb der Grenzen des bewilligten Budgets auf ein Jahr Anstellungsverträge abzuschließen, deren Verlängerung dann die Genehmigung des Oberstkämmerers erfahren mußte. Einsicht in die Kassenverhältnisse stand dem Direktor nur soweit zu, als dies zur Orientierung über die Zugkraft der Stücke notwendig erschien. Im übrigen war der Verwaltungsapparat einem technischen Direktor unterstellt, als welchen Holbein sich finden ließ, der dann auch Administrator der Oper wurde. Ferner aber wurde Laube die kaiserliche Subvention von 50000 auf 100000 Gulden erhöht und ihm eine Steigerung der Eintrittspreise gestattet. „Bald nach Eintritt des Oberstkämmerers Grafen Landoronsky hörte“, so berichtet Holbein, „ungeachtet der Zeitbedrängnisse die kleinliche Geldnot des Unternehmens auf; und Herr Dr. Laube sah bald das Repertoire nicht mehr, wie ich, von einer zügellosen Zensurfreiheit bedrängt, sondern von gemäßigten Ansichten begünstigt und die Ausführungen seiner Anordnungen zugleich durch bei weitem reichere Geldmittel erleichtert. Eine verdoppelte Dotation, Erhöhung der Eintrittspreise und der aus der Verminderung der Privatgesellschaften vermehrte Theaterbesuch steigerten die Einnahmen auf eine früher unerreichbare Höhe“. „Alle diese Vorteile“, fährt Holbein in seinem Buch ‚Deutsches Bühnenwesen‘ fort, „sind hier keineswegs angeführt, um das Verdienst der gegenwärtigen artistischen Direktion zu beeinträchtigen, sondern nur um zu beweisen, daß ich die derselben zu Gebote stehenden Summen für tägliche Spielhonorare, Personalvermehrung und prachtvolle Ausstattungen nicht verwenden konnte, weil ich sie eben nicht hatte“.

Am 22. Juli 1851 wurde Laube definitiv angestellt. Seine Wirksamkeit blieb unangetastet, so lange Graf Landoronsky, der ihm, trotz mancher Zerwürfnisse, edelmännisch Wort und Vertrag

hielt, an der Spitze der Verwaltung stand. Erst als Fürst Vincenz Auersperg, 1863, Landkoronsky ablöste, wurden Laube gewisse Beschränkungen zugemutet. In die Zeit aber von 1851 bis 1863 fällt die wesentliche Tätigkeit dieses meistgerühmten Theatermanns, deren künstlerische Bedeutung noch eingehend zu betrachten sein wird.

Gegen das Ende der vierziger Jahre setzten sich auch anderwärts literarische Dramaturgen erfolgreich durch: in Oldenburg Julius Mosen, durch Krankheit leider bald gelähmt aber durch Adolf Stahr und den Immermann-Schüler Jenke ersetzt, so daß das kleine Theater einige Jahrzehnte eines hervorragend guten Rufs sich erfreute; in Königsberg Rudolf Gottschall; in Braunschweig Ludwig Köchy; in Magdeburg Seodor Wehl; und in Hamburg Robert Prutz. Keinem der Genannten wollte es indes gelingen, die Machtstellung Laubes und mit ihr ähnlichen nachdrücklichen Einfluß auf die Schauspielkunst zu gewinnen. In Dresden legte die Unterdrückung der Revolution Gutzkow wieder von seinem Posten weg, wie sie auch Richard Wagner in die Verbannung trieb, dessen 'Tannhäuser' eben die Fanfare zum Sieg des neuen deutschen musikalischen Dramas geblasen hatte. Glücklicher, weil weltflüger und von vornherein sein politisches Pathos ironisierend, wußte Franz Dingelstedt in Stuttgart als schöngeistiger Berater des württembergischen Kronprinzen, als dramaturgischer des Theaters sich zu behaupten. Im Jahre 1846 war der schon erwähnte Intendant von Gall von Oldenburg nach Stuttgart berufen worden. Ihn traf dort, trotz seines eifrigsten Willens, dem deutschen Theater ein Reformator zu werden, das ironische Schicksal, sich in einer tief korrumpierten Hoftheaterwirtschaft aufreiben zu müssen. Über seinen Willen gestellt fand er dort eine nach dem Muster des ancien régime mächtig gewordene Theaterdame: Amalie Stubenrauch. Noch Seodor Wehl, der den trotzdem erst 1869 zurücktretenden Gall ablöste, litt unter den Folgen dieses Weiberregiments, das einen Rattenkönig von Kabilen spinnenden Schützlingen jener Favoritin in allen Ämtern und Ämtchen der schwäbischen Residenz eingenistet hatte. So versumpfte auch hier ein reich dotiertes Hoftheater auf mehrere Jahrzehnte hinaus, obwohl nicht selten ein glücklicher Stern ihm treffliche künstlerische Kräfte zuführte. Das war die theatralische Schule, die Dingelstedt, durch seine Ehe mit der Sängerin Jenny Luher der Bühne schon näher verknüpft, durchmachte. Der kluge Mann nützte indes die ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung, die er mit Hackländer als Freund des Thronfolgers gewann, als Staffei; und die erhoffte Gelegenheit stellte sich ein, als König Max von Bayern daran ging, sein München, das seine Vorgänger künstlerisch so

hoch gehoben hatten, nun auch zu einer geistigen Metropole in Deutschland zu machen. Zu den an die Isar berufenen und von den Altbajuwaren meist mißtrauisch begrüßten Reformatoren gehörte auch der ehemalige hessische Schulmeister, der es mit einem Sprung sogar noch weiter als sein Strebengenosse Laube brachte, als er, 1850, sofort zum Intendanten des Münchener Hoftheaters ernannt wurde. Auch Dingelstedts künstlerischer Bedeutung ist, im Zusammenhang mit der Laubes, ein besonderes Kapitel in diesem Buch gewidmet.

Unter Ludwig I. hatte das Münchener Hoftheater nicht zu den Anstalten gehört, für die dieser Kunsterneruerer seinen Mediceer-Ehrgeiz einsetzte; als ihm daher von seinem Minister von Schenk, der als dramatischer Dichter von lange her freundschaftliche Beziehungen mit Theodor Küstner pflegte, geraten wurde, diesen als Intendanten nach München zu berufen, erhoffte er von dem ordnungsliebenden Theatermann, daß er das an einem dauernden Defizit krankende Hoftheater vor allem wirtschaftlich gesund machen werde. Küstner, der nicht ohne Anfeindung in München eintrat — die Regisseure der Bühne, Eclair, Vespermann und Urban protestierten beim Minister gegen seine Anstellung, indem sie das Privatleben ihres neuen Chefs einer gehässigen Kritik unterzogen — löste die gestellte Aufgabe mit der schon betonten Geschicklichkeit. Bei einer Subvention von 78000 Gulden für das Theater und von 76000 Gulden für die Kapelle waren jährlich noch Zuschüsse, zwischen 20000 und 40000 Gulden schwankend, notwendig geworden; darüber hinaus fand Küstner noch eine gebuchte Schuld von 45000 Gulden beim Amtsantritt vor. Sein Triumph war, daß er nicht nur mit dem ordentlichen Zuschuß auskam, sondern in kurzer Frist auch jene Schuld zu tilgen vermochte.

Ein so „klingendes“ Resultat war keine geringe Empfehlung. Als Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron bestieg, nicht verbergend, daß er das künstlerische Schwergewicht Deutschlands von München weg nach Berlin verlegen möchte, glaubte er weise zu handeln, wenn er, wie in Schelling den Neuerwecker der preußischen Philosophie, den des preußischen Hoftheaters auch unter den Größen der bayrischen Residenz suchte und so auf Küstner fiel. Auch die Berliner Bühnenverhältnisse verlangten dringlich eine gründliche Neuordnung. Seit dem Bestehen der Königstädter Bühne hatten die königlichen Institute finanziell schwere Einbuße erlitten; die Jahreseinnahmen hatten sich, seit 1824, von ehemals 200000 Talern andauernd um 30000 bis 40000 Talern vermindert und sich bis 1842 nie wieder zur alten Höhe gehoben. Zwischen dem Intendanten Graf Redern und dem maßlos eitelen Generalmusik-

direktor Spontini herrschte, wie schon angedeutet, steter störender Zwiespalt. Nun war Spontini zwar entlassen; aber ehe Küstner noch eintrat, war durch die Anstellung Meyerbeers als Opernleiter der alte Dualismus schon wieder neu begründet worden. Der König schien dem Theater gegenüber das Prinzip der verteilten Regierungsgewalt weniger zu verabscheuen als in der Politik, denn die Einrichtung, die mit Küstners Eintritt getroffen wurde, stellte geradezu das Monstrum einer Verwaltung dar: der kaum vom König von Bayern geadelte Leipziger Kaufmannssohn, natürlich von sämtlichen Hofbeamten als nicht ebenbürtig angesehen, sollte den Intendanten spielen; ihm zur Seite sollte Tieck dramaturgisch wirken, die Opernleitung aber, mit den weitestgehenden Vollmachten, sollte in Meyerbeers Händen liegen. Diese drei Stellungen wurden einander koordiniert betrachtet; über ihnen aber schwebte, als oberste Instanz in streitigen Fällen, der frühere Intendant Graf Redern mit dem Titel eines Generalmusikintendanten. Dieser Komplikation gegenüber versagte Küstners Theatereinmaleins; hier war das Unmögliche gefordert und überdies sollte er ganz allein für Aufbesserung der Finanzen aufkommen. Küstner schlug, da eine Zusammenlegung der Gewalten aussichtslos war, eine durchgreifende Trennung vor; namentlich des Opern- und Schauspielwesens. Er erbot sich neben der Schauspielleitung den ökonomischen Teil der Opernverwaltung zu besorgen und stellte schließlich seine Entlassung anheim, wenn man auf anderer Grundlage die Sache besser ordnen zu können hoffte. Leider fand dieser rationelle Vorschlag, der sicher, wie in Wien, auch hier nur gute Früchte gezeitigt hätte, keine Berücksichtigung. Der allwaltende preußische Bureaokratismus setzte seinen bewährten Stolz darein, das organisch auseinander Strebende unter einen Hut — richtiger: unter eine Dienstmütze — zu bringen. Die Verwaltung der preußischen Hoftheater hat an diesem bureaukratischen Zopf festgehalten bis heute; nach 1866 waren sogar die Intendanten der „königlich“ gewordenen Theater in Hannover, Kassel und Wiesbaden der Berliner Generalintendantz unterstellt, bis ihnen unter dem Nachfolger Hülsens, dem Grafen Hochberg, ihre Selbständigkeit zurückgegeben wurde.

Trotz dieser Schwierigkeiten erwies sich Küstner, der vor der Öffentlichkeit die Verantwortung für alles, was geschah, zu tragen hatte, auch in diesen Maschinismus eingespannt, als einen eminenten Praktiker und zog sich stets mit verhältnismäßig geringen Defizits aus den beherrschendsten Situationen. Da brannte 1843 das Opernhaus aus und Küstner, der trotz dieses elementaren Eingriffs sein Etatsjahr gut abgeschlossen hatte, der beim Neubau des Opernhauses wichtige Interessen der Ökonomie wahrzunehmen gedachte, erlebte

die Kränkung, in der Angelegenheit des Neubaues gar nicht gefragt zu werden. Ohne Rücksicht auf praktische Forderungen technischer und gesellschaftlicher Art führte Graf Redern die Oberaufsicht; maßgebend war, daß die ehrwürdige äußere Gestalt des Knobelsdorffischen Baus durchaus erhalten bleiben sollte. Küstners Hoffnung, dem neuen Haus eine höhere Ertragsfähigkeit zu sichern, wurde dadurch hinfällig. Nun baute man aber gar, Luxusbedürfnissen zuliebe, an zweihundert Plätze weniger in das Haus, während der Betrieb mit der neuen Ölgasbeleuchtung, mit vermehrtem Personal für den komplizierteren szenischen Apparat einen erheblichen Mehraufwand forderte. Das alles wurde bestimmt, ohne Küstner zu hören. Da riß dem sparsamen Intendanten die Geduld; zumal während des Umbaus Meyerbeer auch noch sein ‚Seldlager in Schlesien‘ mit einem Kostenaufwand von 27 000 Talern für Ausstattung vorbereitet und so wieder einmal ein Defizit von 40 000 Talern verursacht hatte. Er machte also Vorstellungen, deren Folge wirklich war, daß Meyerbeer sich, 1845, von der Operndirektion zurückzog und Küstner endlich die gewünschte Selbständigkeit empfing.

Es war eine außerordentliche Arbeitslast, die er bewältigte: tägliche Vorstellungen im Opern- und im Schauspielhaus, fast allwöchentlich Privatvorstellungen im Potsdamer Theater, im neuen Palais bei Potsdam oder in Charlottenburg. Zudem unterhielt man, bis 1848, noch eine im Konzertsaal des Schauspielhauses spielende französische Truppe, die einen jährlichen Zuschuß von etwa 16 000 Talern verschlang. Mit den Revolutionsjahren kamen dann neue Schwierigkeiten. Eine der ersten Früchte der Bewegung war die 1845 erfolgende, noch näher betrachtete Änderung der Gewerbeordnung, die der freien Konkurrenz zustatten kam; auch war am 17. März des „tollen Jahrs“ die Zensur aufgehoben worden: so konnten nach 1848 nicht weniger als fünf neue Theater in Berlin ihre Pforten öffnen. Küstner, der sich liberalen Reformen nicht abgeneigt gezeigt hatte, solange die Ausnahmestellung der privilegierten Theater nicht angetastet wurde, sah sich nun von allen Seiten bedrängt. Über seinen Kopf weg schaltende Willkür mehrte seine Sorgen noch: so räumte man 1850 der Rachel mit ihrer französischen Gesellschaft das Opernhaus unentgeltlich ein, und die französische Tragödin trug dem traurig nachblickenden Intendanten 15 400 blanke preußische Taler aus der Stadt fort. Die Konkurrenz Bühnen verfehlten natürlich auch nicht, die feindselige Stimmung gegen die königlichen Institute zu schüren; und alle Vorwürfe prasselten in der ohnehin kritischen und stets aufgeregten Zeit auf Küstners Haupt nieder. Das machte ihn endlich mürrisch; er erbat und erhielt 1851 seine Entlassung. Mit ihm zog sich auch Tieck, wiederholt vom de-

magogischen Berliner Mob höchst respektwidrig behandelt, ganz vom Theater zurück.

Künstlerisch und literarisch ist der Wert der neunjährigen Leitung der Berliner Hofbühnen durch Küstner gering einzuschätzen. Der Intendant sah sich die Stücke nur auf ihre Zugkraft hin an; wo die vorhanden schien, war er, was die Richtung anging, allerdings nicht engherzig. Er „wagte“ Laubes ‚Karlschüler‘, die als revolutionär verschrieen waren, und fand „die Wahl dieser Sabel aus dem Leben des klassischen Lieblingsdichters der Deutschen eben so einsichtsvoll wie glücklich“. Raupach blieb in hohen Ehren und teilte sie mit Charlotte Birch-Pfeiffer. Der zu Küstners Leidwesen von der Berliner Bühne fast verschwundene Iffland wurde wieder in seine Rechte eingesetzt. Viel und im wesentlichen fruchtlose Arbeit wurde auf die Experimente Tiecks verwendet: auf einer von ihm erdachten anti-modernen Szene, deren Aufbau in jedem einzelnen Falle ziemlich beschwerlich war, wurden die Sophokleischen Dramen ‚Odipus in Kolonos‘ und ‚Antigone‘ mit Mendelssohns Musik, dann die ‚Medea‘ des Euripides mit Musik von Taubert gespielt. Diese „alten Griechen“ wurden ohne die heftige Opposition, die der erste derartige Versuch mit Racines ‚Athalie‘ im Jahre 1841 gefunden hatte, hingenommen, aber auch ohne tiefer gehende Wirkung. Nur Tiecks Bearbeitung des ‚Sommernachtstraum‘ stellte einen bleibenden Gewinn für den Spielplan dar; die Einrichtung der Szene, die den Elfenzauber charakteristisch unterstützende Musik Mendelssohns sollten sich wirksam und lebendig bis zum Jahrhundertende erhalten. Küstner konnte sich immerhin rühmen, siebzehn Shakespear-Stücke in seinem Repertoire zu haben und auf die Anerkennung hinweisen, die der geachtetste dramaturgische Kritiker der Zeit, Heinrich Theodor Rötischer, dessen „rationelle“ Begrenztheit dem Werk des Genius gegenüber damals noch kaum empfunden wurde, der Berliner Bühne zollte, wenn er 1849 schrieb: „Das Berliner Schauspielhaus hat sicher das beste Repertoire in Deutschland, denn es hat sich am meisten durch unsterbliche Schöpfungen bereichert und von den es überflutenden Novitäten das Wertlose am meisten von sich gehalten“. Die statistische Probe freilich hält diese Konstatierung Rötischers nicht aus. Mit Eifer war Küstner ferner bedacht, was in Deutschland an bedeutenden Talenten für Schauspiel und Oper austauchte, seinen Theatern zu gewinnen, so daß er meist eine stattliche Anzahl künstlerischer Individualitäten zur Verfügung hatte. Nur geschah diese Auswahl ohne irgend eine ersichtliche Absicht auf Stilbildung und Entwicklung: lediglich der Kaufmann, der sich einen geschätzten Artikel bei eintretender Konjunktur nicht entgehen lassen darf, sprach das entscheidende Wort.

Künstners Nachfolger wurde Botho von Hülsen, der personifizierte soldatische Geist in der Hoftheaterleitung. Dramaturgen, Regisseure, Kapellmeister und Künstler wurden ihren beamtlichen Qualitäten nach eingeschätzt. Ihre künstlerische Intention verlangte man nicht; und wo sie etwa doch zu brauchen war, hatte sie sich der Subordination unter die leitenden Gesichtspunkte einer vorschriftsgemäßen preußischen Paradekunst zu befehlen.

Die Regiefrage an den preußischen Hoftheatern war, bis Hülsens Regiment einsetzte, immer ganz handwerksmäßig begriffen und behandelt worden: irgend ein befähigt scheinender Darsteller führte die Regie im Nebenamt. Der letzte eigens angestellte Regisseur war Johann Friedrich Esperstedt gewesen, der, unter Jffland aus dem Bureaudienst hervorgegangen, als Hofrat bis 1850 tätig war. Dann hatten Karl Stawinsky als Regisseur des Trauer- und Lustspiels und der Hofkompositeur Blum als Regisseur der Oper gewirkt. Nach Blums Tod übernahm Stawinsky die Regie der ernsten und Louis Schneider die der komischen Oper. Dieser, ein geschicktes Vaudeville-Talent, spielte in der Revolutionszeit eine bemerkenswerte Rolle: als königstreuer Ordnungspatriot mischte er sich in die öffentlichen Händel und wurde durch einen infolge dessen entstehenden Theaterskandal genötigt, seine schauspielerische Tätigkeit, in der er als Komiker geschätzt war, aufzugeben. Sein König entschädigte ihn in vornehmster Weise; er ernannte ihn zu seinem Vorleser, eine Stellung, die Louis Schneider auch unter Wilhelm I. inne behielt und dadurch manchen Einfluß auf das weitere Berliner Theaterleben übte. Diesen lockeren Zuständen in der Verteilung der Regie machte Hülsen ein Ende; er berief den anerkannt tüchtigen Sachmann Philipp Jakob Düringer von Mannheim als Oberregisseur für das Schauspiel und gab ihm später den Titel eines artistisch-technischen Direktors. Ebenso wurde von da ab der Oper ein besonderer Oberregisseur vorgesetzt. So empfangen die beiden Körper wenigstens je ein sachmännisches Haupt — natürlich eins ohne jede ausreichende Autorität. Dem Namen nach wurde auch ein Dramaturg unterhalten, der den Verkehr mit den Literaten besorgen sollte: immer der ohnmächtigste Mann in der Theaterhierarchie Berlins, die starr nach außen und unten, geschmeidig stets nur nach der höchsten Spitze hin, sich immer konservativ behauptete.

Der bürokratischen Theaterleitung, wie sie in Berlin zum schärfsten Ausdruck kam, und der literarischen, durch Laube und Dingelstedt repräsentierten, eine wieder durchaus auf dem Berufsboden der Bühne aufgebaute entgegenzusetzen, war das Ziel von Eduard Devrient. Schon 1840 hatte er die Gründung von Theaterschulen

gefordert, um den unheilvollen Auswüchsen der Stilvermengung und des Individualismus eine Grenze gesetzt zu sehen; war dann, vor 1848 schon, mit Plänen hervorgetreten, die auf die Herstellung eines gesünderen Verhältnisses zwischen Staat und Theater drangen und dem Staat namentlich seine kulturelle Verpflichtung gegen die Schaubühne eindringlich nahelegten. Der Idealist in Devrient erkannte nicht an, daß es zu einer solchen Regelung viel zu spät war, auch nicht, daß die Zeit in allen ihren Erscheinungen gerade nach dem entgegengesetzten Ziele drängte: nach voller Gewerbefreiheit. In seiner sehr verdienstvollen ‚Geschichte der Schauspielkunst‘ betont er ohne Unterlaß den Wert des künstlerischen Ensembles, und beklagt die zeretzenden Einflüsse des Virtuositentums, weist ferner aus allen historischen Bildungen die Notwendigkeit einheitlicher und fachmännischer Leitungen nach. Er selbst hatte, obwohl immer in ausgezeichneter persönlicher Stellung, in Berlin und in Dresden die ganze Leidenssala des künstlerischen Theatermanns unter dem Widersinn der bureaukratischen Einrichtungen durchlaufen; und wenn auch seiner Überzeugung, die im schroffen Gegensatz zu der schon damals unaufhaltsamen Entwicklung stand, sich manche puritanische Übertreibung beimischte, war seine 1852 erfolgende Berufung zum Intendanten der Karlsruher Hofbühne doch ein erfreuliches Symptom. Karlsruhe konnte unter Devrient, von 1853 bis 1870, als eine Hochschule guten Geschmacks für das Publikum und gediegener Kunstbildung für die Darsteller gelten. Nur gravitierte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das öffentliche Leben schon viel zu ausgesprochen nach den führenden Großstädten hin, als daß in einer kleinen Residenz selbst eine Musterbühne noch beispielgebende Bedeutung hätte erlangen können.

An künstlerischen Persönlichkeiten, die bald hier, bald dort einmal, an einigen Hoftheatern wenigstens, nach bestimmten Seiten hin die Stumpfheit der leitenden Beamten zu besiegen vermochten, fehlte es ja glücklicherweise nie ganz. Hier ist besonders das erfolgreiche Wirken verschiedener Musiker hervorzuheben: neben Richard Wagner waren Männer wie Heinrich Marschner in Hannover, Vincenz Lachner in München, Alois Schmitt und später Friedrich von Flotow in Schwerin, Julius Riek in Dresden immerhin energische Kunstförderer und zeigten Mut, dem Publikumsgeschmack durch ihre Absichten und Ausführungen zu widerstreben. Die Pflege der Musik setzt glücklicherweise doch ein gewisses Maß wirklicher Sachbildung notwendig voraus; in Literatur und Schauspielkunst dagegen dünkelt jeder empfindsame oder begeisterte Hansnarr sich sattelfest.

Ein trostloses Bild bietet die Weiterentwicklung des merkantilen

Systems an den meisten Privat- und Stadttheatern. Hierfür darf als kennzeichnend wieder Hamburg herangezogen werden. Die wirtschaftliche Position der Nachfolger Schröders, Jakob Herzfeld, und seines Mitdirektors, Friedrich Ludwig Schmidt, war stetig eine derart schwankende gewesen, daß sich 1822, als mittlerweile auch die Notwendigkeit eines neuen Theatergebäudes immer zwingender geworden war, eine Aktiengesellschaft hatte bilden müssen. Das Aktienkapital betrug 200 000 Schillinge; davon blieben jedoch erhebliche Anteile in Händen der Direktoren und der Schröderschen Erben. Im Jahre 1827 starb Herzfeld und seine Erben verkauften seinen Anteil von 60 000 Schillingen an den Schauspieler Karl Lebrun, der somit in die Direktion eintrat. Den Entwurf für das neue Theater hatte zwar Schinkel gefertigt, die einheimische Bau- und Kunstweisheit ihn jedoch bis zur Entstellung „verbessert“. Der Senat der freien Hanse- und Reichsstadt und die neuen Aktiengesellschaft gaben sich ferner an Theaterpatriotismus gegenseitig nichts nach: jener nahm 750 Schillinge jährlich für die Konzession, diese zog von der Direktion einen Jahrespacht von 20 000 Schillingen, verzinst ihr Kapital also von vornherein mit zehn vom Hundert. Die Direktionen hatten außerdem bei jedem Wechsel den Fundus — zwölf der Aktiengesellschaft gehörige Dekorationen ausgenommen — von ihrer Vorgängerin eigentümlich zu erwerben: ein Gebaren städtischer Theaterwirtschaft, das, da mehr oder weniger überall eingebürgert, die frivolste Seite dieses Pachtschachers mit den Kunstanstalten darstellt. Statt wenigstens diese geringfügige Kapitalanlage auf den städtischen oder den Gesellschaftsfuß zu nehmen, wodurch man bei der Wahl eines neuen Direktors freie Hand bekommen hätte, mehr auf fachliche Tüchtigkeit als auf die doch meist auch nur zusammengeliene Kapitalkraft zu sehen, protegiert man geradezu durch die zur Bedingung gemachten Fundustransaktionen die schwindelhafte Spekulation, die sich dann natürlich durch intensiven Wucher mit der Kunst schadlos zu halten sucht.

Hamburg hatte um 1830 unter 112 000 Einwohnern 14 000 Juden und erfreute sich der stattlichen Anzahl von zweiunddreißig Zeitungen! Bei so gehäufte Intelligenz war es vielleicht auch nur in der Ordnung, daß die Absicht, das endlich fertig gestellte Theater mit Goethes ‚Egmont‘ zu eröffnen, dem lebhaftesten Widerspruch begegnete. Die ‚Dramaturgischen Blätter‘, jener Zeit von S. G. Zimmermann herausgegeben, bestätigten den gründlichen Abscheu des Publikums — und gewöhnlich auch der Leitungen — vor allem, was nach der Tragödie hinneigte; der Herausgeber ließ darum seine Zeitschrift auch eingehen, „um nicht länger ein Feld zu bebauen, auf welchem es jedem, der nach etwas besserem als nach dem Tand der Gegen-

wart strebe, nachgerade anfangen müsse unheimlich zu werden". Nur zuweilen unterbrach wenigstens eine komische Episode, aus der Heuchelstimmung einer unklaren Kultur herauswachsend, das Theaterjahrmarktsgetöse dieser Stadt. So 1829, als die Sängerin Kraus-Dranitzky sich weigerte, in Spohrs Faust-Oper die Kunigunde zu singen, „weil sie dafür zu sittenrein und keusch sei“: natürlich Theaterstandal und gezwungener Abgang der Diva. Oder die Schneider Hamburgs veranlaßten eine Revolte und bestürmten den Senat, die Aufführung des ‚Schneider Kafadu‘ zu verbieten, weil sie ihren ehrfamen Stand dadurch von der Bühne herab verhöhnt sähen. Auch blieb es an der Tagesordnung, wenn irgend ein sogenannter Liebling des Publikums mit Hilfe der zweiunddreißig Zeitungen für seine bedrohten künstlerischen Rechte an die Öffentlichkeit appelliert hatte, die Direktoren vor die schnaubende Menge auf die Bühne zu fordern und sie Besserung geloben zu lassen. Dennoch gestehen geschmackvolle Theaterkenner noch Mitte der dreißiger Jahre dem Hamburger Theater das ungeminderte Verdienst zu, das beste Ensemble in Deutschland für das Konversationsstück bewahrt zu haben. Auch die volkstümliche Kunst Raimunds war in Hamburg besonders beliebt und der melancholische Komiker dort ein oft und gern gesehener Gast. Und wie fast immer, war auch in dieser Zeit die Hamburger Bühne reich an Talenten, an dort sich einfindenden oder entfaltenden: Heinrich Marr ging von dort aus, der Charakteristiker Johann Karl Friedrich Jost, Friedrich Dahn und Constanze Gay, seine spätere Gattin, Julie Gley (Kettich), Therese Peché, Christine Enghaus, Friedrich Hebbels spätere Frau, der Virtuos der romantischen Schauspielkunst: Emil Devrient, ferner Ernst Baison und Theodor Doering, — um einige nur zu nennen. Sophie Schroeder kam zu regelmäßigen Gastspielen, wie wohl überhaupt alle „Sterne“ der deutschen Bühne herangezogen wurden, das Geschäft zu beleben. 1833 gastierten Charles Kean und Ellen Tree in der englischen Gesellschaft des Kapitän Borham-Livius; auch französische Gesellschaften sah man häufiger. Hamburg war wirklich eine „Theaterstadt“ im damals — und auch heute noch — bräuchlichen, umfangreichen Sinne des ominösen Wortes: man begeisterte sich heuer (1844) an der Sophokleischen ‚Antigone‘ und entzückte sich im nächsten Jahre an ‚Abraham‘ von Castelli, einem wundervollen Stück, worin große Schlachten zu Pferde geliefert wurden und jeden Abend ein „lebendiges Kamel“ den Jubel des Hauses neu erweckte.

Die Choleraepidemie von 1831 veranlaßte die genannten Direktoren, die Geschäfte niederzulegen; sie überließen es den Schauspielern, auf eigene Rechnung weiterzuspielen, sich selbst und das

Institut über die schwere Zeit hinwegzubringen. Im Jahre 1836 trat dann Lebrun zurück und an seine Stelle, als Kompagnon des alten Schmidt, rückte der jüdische Geschäftsmann Julius Mühling. Der künstlerische Charakter kam immer mehr ins Wanken; namentlich waren die Aufführungen der klassischen Stücke „so elend, als schleiche statt lebenskräftiger Gestalten jedesmal nur eine Art unterirdischer Schlangengebilde über die Bretter“. Als der Pflegesohn der Stadt, Friedrich Hebbel, 1840 mit seiner ‚Judith‘ debütierte, war Hamburg zwar nicht wenig stolz; die Vorstellung aber wurde so „elend“ genannt, „daß man das Original nicht wiedererkenne“. Endlich, 1841, legte der brave Veteran Schmidt das ihm recht mühselig gewordene Szepter nieder und sich selbst drei Wochen später auf den Totenschragen. Sein Nachfolger wurde der Tenorist des Stadttheaters, Julius Cornet. Er war es, der nun die Überwucherung des Opern- und Ausstattungswesens in die Wege leitete. Im übrigen blieb die Novitätenhege sonder Wahl und Bedacht herrschendes System, wie bald an allen Stadttheatern.

Hamburg hat sehr früh auch den Konkurrenzkampf in der Theaterwirtschaft kennen gelernt. Im Jahre 1824 war Charles Schwarzenberger, genannt Chéri Maurice, mit seinem Vater aus Frankreich in Hamburg eingewandert, wo er, drei Jahre später, das Tivoli, ein Etablissement mit Rutschbahn, Karussell und Sommerbühne, pachtete. Die Theaterkonzession für diese Anstalt war auf Possen und kleine Lustspiele beschränkt. Trotzdem vermochte Maurice, sich hervorzutun; nach vier Jahren schon übertrug die Witwe Handje, dem geschickten Regisseur, als welchen er sich bewährt hatte, ihr Theater in der Steinstraße: und nach dem Hamburger Brande hatte der junge Direktor schon so viel Kredit, daß er mit Hilfe eines Aktienunternehmens ein größeres eigenes Theater bauen konnte: das Hamburger Thaliatheater, das nun eine gute Zeitstrecke tröstlich in die Trübe des deutschen Theaterlebens hineinleuchtet. Der Wettkampf mit dem Stadttheater und die durch die Konzessionsbeschränkung veranlaßten Scherereien schienen die Talente des französischen Juden nur noch zu schärfen; es steckte in ihm neben zäher geschäftlicher Vitalität ein gutes Stück Tradition französischer Theaterkultur. Und Maurice hat es nicht leicht gehabt: 1845 bestanden neben dem Stadt- und Thaliatheater noch das Aktientheater, das Hammoniatheater, das Elysiumtheater in St. Pauli und das Theater der Vorstadt St. Georg. Da galt es findig sein und zugreifen, Stücke und Darsteller zu erhaschen. Maurice aber verstand noch besseres: er wußte seine Künstler ihrem Wert nach richtig zu erkennen und sie an seine Fahnen zu fesseln. Literarische Prüderie kannte man weder am Dammtor noch am Pferdemarkt. Gesiel dort

Pyats ‚Lumpensammler‘ mit Baison, so ließ sich Maurice schnell eine zweite Übersetzung desselben Stückes anfertigen, die er mit Dawison spielte; und umgekehrt besorgte sich Baison schnell ein ‚Stadt und Dorf‘, als der Birch-Pfeiffer ‚Dorf und Stadt‘ — beides Dramatisierungen des Auerbachschen Romans — im Thaliatheater große Zugkraft übte. In so scharfem Wettkampf ging es natürlich den Stadttheaterpächtern, die mit dem großen Apparat für Oper und Ballett arbeiten mußten, oft übel genug, so daß sie, da ihnen die Aktiengesellschaft versprochene Erleichterungen nicht gewährt hatte, ihren Pacht auf das Jahr 1847 aufkündigten.

In dem Ausschreiben, welches das Komitee der Aktionäre nun erließ, war ausdrücklich betont, daß „die Konkurrenz keineswegs auf Männer vom Fach und Künstler beschränkt“ sei. Damit war endlich einmal das offizielle Schammäntelchen abgeworfen: das Theater gab sich, wie eine Dirne, jedem, der dem Bordellbesitzer den Nutzungspreis bezahlt. Maurice glaubte sich stark genug und sah Vorteil darin, die beiden Haupttheater unter seine Leitung zu bringen; mit Louis Schneider erhielt er denn auch die Stadttheaterpacht. An Stelle Schneiders trat dann bald wieder Baison. Die Vereinigung der beiden Bühnen schlug, wie sich das häufiger dann auch anderwärts erwies, jedoch nicht zum Vorteil aus, da die Direktoren sich nun selbst in ihren eigenen Theatern überbieten mußten. War im Thaliatheater eine begehrte Novität, so spielte man im Stadttheater eine Monstrevorstellung als Trumpf aus: ein vieraktiges Schauspiel als lever de rideau vor einer großen Oper; dann einmal wieder umgekehrt, ließ man im Thalia alle Minen springen, um neben einer Erstaufführung im Stadttheater noch ein gutes Haus zu erzielen. Maurice war glücklich, schon 1847 dem schlimmen Verhältnis wieder entchlüpfen und sich auf sein Thaliatheater zurückziehen zu können. Nur als Baison starb, nötigte ihn sein Vertrag, sich nochmals mit dem für ihn in die Stadttheaterdirektion eingetretenen Wurda zu verbinden, wodurch er beinahe ruiniert wurde. Schließlich aber machte er das Thalia 1855 doch wieder flott; und von da ab — namentlich als 1857 Heinrich Marr, vielleicht der geist- und temperamentvollste Regiekünstler der älteren deutschen Bühne, zurückkehrte — entwickelte sich dieses Theater für konversationelles Schau- und Lustspiel zu einem Musterinstitut. Ein Hauptumstand war dabei freilich, daß sich die Beschränkung der Konzession mehr und mehr lockerte und 1869 dann, mit der Reichsgewerbeordnung, ganz fiel. An Stelle Marrs, der 1872 starb, trat Karl August Görner, der die Schöpfung Maurices noch lange auf der Höhe zu erhalten verstand. Das Hamburger Thaliatheater, eine Kreuzung der realistischen deutschen Schule mit französischer Bühnenkultur, hat

einzig Hamburg die ihm von Friedrich Ludwig Schröder geschaffene Theaterlehre, nach und neben ihren entstellenden Schändungen, gewahrt. Dennoch gibt es zu denken, daß die Jahre der Teilhaberschaft Maurices am Stadttheater die an künstlerischen Unwürdigkeiten reichsten waren! Unter Maurice spielte der Affenschauspieler Karl Klitschnigg Nestroys „Affe und Bräutigam“, erschienen auf beiden Bühnen vom April bis zum November 1849 achtundsechzig Gaste usw. In einem durch und durch ungesunden System kann auch ein künstlerisch und moralisch starker Wille sich nicht rein erhalten.

Auch stellte die kunstwidrige Hamburger Stadttheaterwirtschaft unter Maurice noch nicht den Gipfel des Möglichen dar. Von 1856 bis 1858 herrschte dort der spätere Theateragent Sachse als Pascha und kopierte die Dingelstedtischen Münchener Mustervorstellungen mit der Hamburger Oper. Dann kam in A. E. Wollheim ein Literat an die Reihe, der gleichwohl mit Kunststreitergesellschaften, neunaktigen Monstrevorstellungen und Parodien arbeitete. Die Tannhäuser-Parodie wurde damals friedlich abwechselnd neben der Originaloper gegeben und Offenbach unter Wollheim der Genius der Bühne. Die Nachmittagsvorstellungen wurden eingeführt und die Gastspiele in Altona, ja selbst zu den Bierkonzerten in Wörmers Konventgarten wurden die Mitglieder des Stadttheaters von ihrem Direktor vermietet. Von 1862 bis 1866 führte B. A. Hermann Direktion; das heißt, die Direktion führten die Geldleiher, Makler und Seidenhändler, die im Theatergeschäft einige Prozent mehr zu „machen“ hofften. Dann folgte der äußerste Tiefstand der Bühne unter J. C. Reichardt von 1866 bis 1869; ein kleiner Aufstieg wieder unter Moritz Ernsts zweijähriger Leitung, bis dann von 1871 bis 1873 Hermann die Direktion des dramatischen Zirkus zum zweiten Male an sich brachte. Blickt man auf Hamburg, muß das Wort, das im norddeutschen Reichstag bei der Beratung der Theater-Gewerbefreiheit fiel, als unumstößliche geschichtliche Wahrheit anerkannt werden: „Die Theaterunternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbebetriebs gestellt: geben wir denselben die gesetzliche Unterlage“.

* * *

Bevor nun aber das Theater durch die Beschlüsse des erwähnten Reichstags von 1869 die Gewerbefreiheit erhielt, hatte der Staat, sich mit den Theaterdingen zu befassen, doch schon einige Anläufe genommen, die hier im geschichtlichen Interesse samt ihren Anlässen aufzuzeichnen sind. So in Österreich und in den kleineren deutschen Staaten die zumeist durch den Druck der Volksstimmung veranlaßten Reformen, die auf mildere Auslegung und Anwendung der Zensur-

vorschriften hinzielten. Im Konzessionswesen respektierte man die Monopole der Hoftheater; wo die aber nicht in Gefahr standen, verfuhr man gefällig, ließ Sommerbühnen entstehen und gab den kleineren Städten Erlaubnis zu eigenen Theatern, ohne die „Bedürfnisfrage“ oder die finanzielle und künstlerische Befähigung der Bewerber genauer zu prüfen. Für die deutschen Mittelstädte war, solange sie ihren Charakter behaupteten, die Frage der Theater-Gewerbefreiheit oder -unfreiheit keine dringende; erst als gegen Ende der fünfziger Jahre die Einwohnerzahlen rasch und andauernd stiegen, brachte das vermehrte Unterhaltungsbedürfnis die Neuregelung der Gesetzgebung in lebhafteren Fluß.

Von Wien abgesehen, wo auf Grund älterer Vorrechte schon eine mehr als genügende Anzahl zweiter Theater bestand, wurde namentlich Berlin der Schauplatz heftiger wirtschaftlicher Kämpfe um neue Theaterbildungen. Schon in der vormärzlichen Zeit hatte sich hier das Liebhabertheaterwesen breit entfaltet. Fast jeder Verein — und in Berlin blühte die Vereinsmeierei — veranstaltete mit seinen Dilettanten regelmäßige Theatervorstellungen. Aus den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts her bestanden die drei berühmtesten dieser Vereine: die Urania, die Konfordia und die Thalia. Sie ersetzten den Berlinern das, was die Wiener an ihren Volkstheatern hatten, und waren nicht selten die Wiegestätten später zu Bedeutung gelangender Talente. Aus den Bühnen dieser Gesellschaften erwuchsen fast unter der Hand die Berliner Privattheater: So hatte die Thalia ihre Bühne in der Blumenstraße Nr. 9 — daher der holde Name dieser Bühne: Die grüne Neune — wo dann das „Wallnertheater“ sich einrichtete; das neue, 1843 erbaute Theater der Thalia auf Wollanks Weinberg gab den Schauplatz für das 1848 entstehende „Vorstädtische Theater“. In den Jahren 1843 und 1844 wurde, wozu der König selbst die Anregung gegeben hatte, das „Kroll'sche Etablissement“ — wohlbemerkt — „vor“ dem Brandenburger Tore gebaut, ohne jedoch sofort eine Theaterkonzession zu erhalten; es lag zu nah am „Stadtbezirk“, den man vor theatralischer Konkurrenz zu schützen suchte. Für die umliegenden Ortschaften erteilte man ziemlich freigebig Konzessionen, weil man meinte, von den dort entstehenden Theatern nichts befürchten zu brauchen. Das örtliche Zusammenrücken mit den Vorstädten lag in weitem Felde und bei noch gänzlich unentwickeltem „Vorortsverkehr“ konnten die Vorstadttheater den hauptstädtischen Bühnen kaum Konkurrenz bedeuten. Wohl aber wurden nun den Behörden die meist schlimmen wirtschaftlichen und unkünstlerischen Verhältnisse dieser Theater näher unter die Augen gerückt. Es war daher wohl eine überwiegend gute Absicht der

preußischen Regierung vorauszusehen gewesen, wenn sie 1845 eine Änderung der Theatergesetzgebung von 1811 in „reaktionärem“ Sinn vorgenommen hätte, obwohl sie damit auf heftige Opposition stoßen mußte.

1811 war bestimmt worden: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll“. Die im Jahre 1895 vom Deutschen Reichstag zum Paragraph 32 der heute gültigen Gewerbeordnung geschaffene Ergänzung greift eigentlich nur auf das Gesetz von 1811 zurück und stellte als wesentlichen Punkt, durch die Beschränkung der Konzession auf den bestimmten Ort und die bestimmte Zeit, die in den inzwischen erlassenen Gesetzen außer acht gebliebene „Bedürfnisfrage“ wieder voran. Damals, 1845, war jedoch die geringste Neigung vorhanden, der Regierung das Zugeständnis zu machen, daß sie das vorhandene Bedürfnis richtig zu ermessen vermöge; was wußte die Regierung von der vom Liberalismus vorausgesehenen möglichen Entfaltung! Dieser Stimmung sprach das 1845 erlassene Gesetz offenbar Hohn; und erst recht enttäuschte es die Hoffnung derer, die dem Theater eine Fürsorge vom höheren kulturellen Standpunkt aus wünschten. Denn es bestimmte: „Schauspielunternehmer bedürfen einer besonderen Erlaubnis des Oberpräsidenten der Provinz, in welcher sie ihre Vorstellungen geben wollen. Diese Erlaubnis darf ihnen nur nach vorgängigem Nachweise gehöriger Zuverlässigkeit und Bildung erteilt werden, kann jedoch auch dann, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, nach dem Ermessen des Oberpräsidenten versagt werden“. Das Gesetz schien lediglich im Interesse der Berliner Intendanz gemacht. An die nach „Ermessen“ erteilte Konzession konnten allerlei einschränkende Bedingungen geknüpft werden; und wären solche Einschränkungen rechtlich zwar stets anfechtbar gewesen, so ergaben sie sich eben doch, und zwar unangefochten, aus der Praxis, weil gewöhnlich, um die Konzession nur überhaupt zu erlangen, der Bewerber solche Einschränkungen freiwillig anbot: wie z. B. auf eine bestimmte dramatische Gattung, auf Spielzeit und Eintrittspreise, oder versprach, sich besonderen Zensureinschränkungen zu unterwerfen. Diese Spekulanten rechneten ganz richtig auf den Unbestand der damaligen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, auf die günstige Stunde, die sie dann bereits im Besitz, also auch im Rechte finden würde. Die Regierung wurde dabei in ihrer weisen Theaterpolitik zum „betrogenen Betrüger“.

Auf Grund des neuen Gesetzes entstand, 1847, im Schwarzen Adler in Schöneberg, also in größter Nähe vom Potsdamer Tor,

ein „massives“ Theater für Lustspiele und Vaudevilles: David Kalisch, der Vater der nachmärzlichen Berliner Posse debütierte dort als Autor. Bald wagte, unter den Unruhen der Zeit, die Regierung ihr Ermessen kaum mehr zum Versagen auszudehnen: im Herbst 1848 entstand schon ein zweites Theater in Schöneberg. Der Hauptstadt noch näher rückte Callenbachs Sommertheater im Hennigsdorfer Lokal vor dem Oranienburger Tor, wo Karl Helmerding den Berliner zuerst entgegentrat. Unmittelbar nach dieser Gründung wandelte E. W. Deichmann das Kasino in der Schumannstraße zu einem Theater um, zum Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt das Deutsche Theater), neben der Königstädtischen die erste innerhalb der Stadt konzessionierte Privatbühne. Aus der Urania entstand ein Theater, eins in Moabit, das bezeichnend das „Volkstrakeeltheater“ genannt wurde, eins im Hofjäger und 1849 endlich das Vorstädtische Theater, für Jahresbetrieb eingerichtet. Sein Unternehmer war Louis Gräbert: „bei Mutter Gräbert“ bedeutete lange Jahre für den Berliner den Gesamtbegriff von Schauerromantik mit den größten in Berlin erhältlichen Schinkenstullen und berühmtem Weißbier. Auch das Krollische Etablissement kam 1850 als Theater für eine sommerliche Oper in Betrieb und behielt diesen bis zum Jahrhundertausgang bei. Die Konzessionsstrahlen waren also durch die Revolution vielfach durchbrochen worden und mit zurückgekehrter Ordnung ließ sich das Entstandene nicht wieder beseitigen. Auch die Zensur hatte der Sturm des Volks weggesegt; diese jedoch behauptete ihre Schlangenlebigkeit und kehrte wieder. Doch ehe es zur Reaktion kam, hatten die Bühnen schon manches bis dahin versagte Werk erobert; ja, die wenigen Jahre Freiheit hatten sogar literarische Frucht getragen und der Berliner Posse das Leben geschenkt.

Das hier so plötzlich entfesselte Theatertreiben konnte wohl kaum mehr als chaotische Unkultur sein. Schließlich bildeten denn auch nur zwei der neuen Theater einen festen künstlerischen Charakter aus. Zunächst das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das recht eigentlich die Bühne für aktuelle Theaterliteratur wurde: es bot Lustspiele, Volksstücke und Spieloper, namentlich die von Lorzing; dann Gastspiele jeglichen Genres und auch solche ganzer Ensembles, wie jene der Wiener Burgschauspieler. Wenn auch nicht ohne Krisen, behauptete sich diese Bühne doch dauernd in der Gunst der heranwachsenden Großstadtbevölkerung. Ihren Höhepunkt erlebte sie mit dem Kultus Offenbachs. Die andere zu voller Bedeutung gelangende Bühne war das Wallner-Theater, eine Neubildung der Königstädtischen Bühne, im Osten der Stadt etabliert. Nach einem kurzen Intermezzo mit importierten französischen Sitten-

stücken, schuf es sich sein eigenes Genre in der zwanzig Jahre hindurch blühenden Berliner Posse, mit ihrem trefflichen Komikerensemble: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Wollrabe, für die später Anna Schramm eintrat. Die übrigen aus den erbeuteten Konzessionen hervorgegangenen Gründungen: das Woltersdorf-Theater, das Viktoria-Theater und andere stiegen und sanken mit der Woge des veränderlichen Glücks.

Hier wie anderswo ging das Angebot jedoch immer weit über die Nachfrage; in der wirtschaftlichen Situation der Berliner, der großstädtischen Theater überhaupt, war für die 1869 durchgesetzte volle Theaterfreiheit eine stichhaltige Begründung wahrlich schwer zu finden. Als solche mußten vielmehr die unzeitgemäßen Privilegien der Hoftheater herhalten. Man argumentierte, daß, infolge der ungerecht begünstigten Hofbühnen, die übrigen Theater ja geradezu auf eine Kunst zweiten Ranges angewiesen wären. Weil sie die Klassiker nicht spielen dürften, müßten die in ihrem edlen Streben gehemmten Direktoren das kunstbedürftige Publikum wohl oder übel mit französischen Sittenstücken und anderen „leichtfertigen Frivolitäten“ befriedigen. Wie würden sie sonst dazu kommen? Wie würde das Publikum das sonst dulden? In der ‚Dierteljahrschrift für Volkswirtschaft‘ von 1863 sprach Otto Wolff über diese Auffassung: „die Unfreiheit sei der Wurm, der den Verfall des deutschen Theaters beschleunige, und durch das Konzessions- und Subventionswesen sei diese Unfreiheit bewirkt“. Scheinbar lag ja die Sache auch so; und an den Privilegien an sich war wirklich nichts gelegen. Nur hätten dann konsequenterweise die Vollausgestaltung des künstlerischen Charakters jeder neu zu errichtenden Bühne und die Verpflichtung auf ein bestimmtes Maß sozialer Kunstfürsorge den Konzessionsnachsuchern als Bedingungen auferlegt werden sollen. Statt dessen gab man just jede Kontrolle über den Wert der Ware, deren Herstellung und Verkauf man frei gestattete, völlig preis; nur das Strafgesetzbuch und die Konkursordnung stellte man als kulturelle Gesichtspunkte über das deutsche Theater.

* * *

Als Beiträge zur Psychologie und zur dramaturgischen Soziologie dürfen hier einige bedeutsame Episoden nicht übergangen werden, die die Stellung des Theaters während der Revolution kennzeichnen. In Berlin waren Krawalle während der Vorstellungen, Demonstrationen vor der Wohnung des Intendanten an der Ordnung jener Tage. Der Rücktritt Louis Schneiders von seiner Bühnentätigkeit wurde Küstner abgetrozt; dann setzten die Angestellten der Theater durch eine Revolte höhere Löhne für sich durch. Auch die Herab-

setzung der Eintrittspreise wurde gefordert und zeitweise erlangt. Nach dem 18. März aber erhielt der Intendant folgendes interessante „*Defret des Volkes*“: „Am Beerdigungstage der Gefallenen darf kein Theater stattfinden, außer zum Vorteil der Hinterbliebenen, für die Sie zu spielen haben. Im Unterlassungsfalle wird Ihnen angeraten, sich sofort dem Publikum zu entziehen“. In beiden königlichen Häusern und in den anderen Theatern wurden denn auch Vorstellungen zu diesem Zweck veranstaltet. Daß diese Drohungen keine leeren waren, hatte man erfahren: das Schauspielhaus, in dessen Konzertsaal die Nationalversammlung tagte, war im September schon der Schauplatz von Tumulten und einmal durch beabsichtigte Brandlegung sogar arg gefährdet gewesen. Am 23. März 1848 wurde die königliche Bühne „auf Begehren des Volks“ mit ‚*Wilhelm Tell*‘ wieder eröffnet. Die Verse:

„Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit“

wurden nun, nach hergestellter Ordnung, stürmisch beklatscht und da capo verlangt. Dann aber wieder einmal empfing in der ‚*Antigone*‘ der vor Königshochmut warnende Teiresias den demonstrativen Beifall der Demokraten. In Raupachs ‚*Royalisten*‘ spendeten die Konservativen den Worten: „Von Gottes Gnaden bin ich König“ Applaus; doch gleich darauf, als gesprochen wurde: „Es gibt keinen Thron in England mehr“, rächten die Liberalen sich durch jubelnden Zuruf. Stücke wie ‚*Siesko*‘ und ‚*Die Stumme von Portici*‘ vermied man vorsichtshalber lieber ganz. Ein andermal sah man die Gefahr gar nicht voraus: der Sturm brach plötzlich los über das Intriguenlustspiel von J. L. Klein ‚*Die Herzogin*‘, das am Hof des vierzehnten Ludwig spielte; die Vorstellung konnte nicht zu Ende gebracht werden. Nestroy, der in Hamburg taktlos genug war, 1848 seine Parodie ‚*Freiheit in Krähwinkel*‘ zu spielen, wurde dort wütend von der Bühne gezischt.

Als Nachklang dieser Übungen, das Theater als Parlament oder Volksversammlung zu behandeln, blieb jedoch eine entschieden lebhaftere Anteilnahme für seine politische Bedeutsamkeit im Publikum zurück. Röscher schrieb später gelegentlich einer Aufführung von Adamis Posse ‚*Provinzialunruhen*‘: „Dieser Jubel der Massen, sobald, sei es in einem derben Mißworte einer hingeworfenen Andeutung auf die großen Fragen und Kämpfe des Tages, sei es in einem heiter aufregenden Bilde, der Inhalt unserer unmittelbaren Gegenwart berührt wurde, war uns ein lebendiger Beweis, welcher einen Fortschritt am öffentlichen Leben, an den Problemen unserer

Zeit, auch die unteren Schichten der Gesellschaft gemacht haben. Während sie früher nur die Schlagworte des gemeinen Berolinismus aus sich herausversetzten, werden sie jetzt durch die Anspielungen auf die großen politischen Kämpfe, auf die sozialen Fragen, kurz auf die allgemeinen Interessen der Menschheit gewonnen und finden sich dabei zu Hause. Wahrlich ein Fortschritt, der hoch anzuschlagen ist".

Auch die neu hervortretenden Projekte, das Theater als Staatsanstalt zu begründen, hingen aufs engste mit der achtundvierziger Bewegung zusammen und mit den Kunstdebatten im Frankfurter Parlament. Eduard Devrient schrieb seine oben erwähnte Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschland“; Richard Wagner seinen Staatstheater-Entwurf für den König von Sachsen. Rudolf Gottschall forderte in den „Jahreszeiten“ ein „von dem souveränen Volk geleitetes Nationaltheater“ und eine dramatische Generalprüfungscommission für Bühnenleiter und Künstler. Er wollte die wirtschaftlichen Notstände gebessert wissen und einen Normal-Gagenetat, obligatorische Tantiemen für die Dichter und volkstümliche Eintrittspreise eingeführt wissen. Die Leitungen sollten, soziale Pflichten zu erfüllen, wöchentlich einmal Freitheater geben; so könne das Theater zur „Volkstirche“ werden, in der politische Feste gefeiert würden. Ähnliche Ideen wurden in fast allen liberalen Zeitungen und in zahlreichen Broschüren behandelt, auch nach der Revolution immer wieder aufgefrischt; zumal dann wieder, wenn mit der Theatergewerbefreiheit zugleich deren schlimme Früchte gereift waren. Im Frankfurter Parlament hatte Minister von Ladenburg den Gesetzentwurf eingebracht, „den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu setzen und zu organisieren“. In Verbindung mit diesem idealen, aber wenig Einsicht verratenden Antrag war darauf an Preußen die Anforderung ergangen, die Subventionen der Hoftheater dem Kultusministerium zu überweisen; sie wurde jedoch, wie alle ähnlichen, vom Ministerium Manteuffel abgewiesen. Auch andernorts ließ man es beim Beschwägen der Theaterfrage, und ganz indolent verhielten sich natürlich die städtischen Behörden. Einzig in Wiesbaden wurde die Hofbühne in ein „Stadt- und Nationaltheater“ umgewandelt; es empfing reichliche Subventionen vom Staat, von der Stadt, vom Hofe und von den Spielpächtern. Im ersten Leitungskomitee saßen Karl Gresenius und Wilhelm Riehl. Ohne aner kennenswerte Taten zu leisten, hielt diese Einrichtung, unter steter Unsicherheit der Führung, an acht Jahre; dann wurde die frühere wieder eingeführt und ein Hoftheaterintendant eingesetzt.

In engerem oder loserem Zusammenhang mit der politischen Bewegung geschah indes mancherlei, in der Ökonomie der Theater, in der Regelung der Beziehungen der Institute zueinander Besse-

rungen zu bewirken. Hierbei bewährte Theodor von Küstner sein organisatorisches Talent zuweilen recht glücklich. Die Hausdisziplin, die fast überall noch die autokratischen Züge aus dem achtzehnten Jahrhundert trug — in Wien war noch in den dreißiger Jahren Ferdinand Lang mit Arrest bestraft worden, weil er das Verbot des Extemporierens dadurch verhöhnt hatte, daß er in seiner nächsten Rolle mit dem Papageno-Schloß vor dem Mund aufgetreten war — wurde von den Dramaturgen zeitgemäß verbessert: von Schreyvogel am Burgtheater, in Dresden von Tied und Winkler, in Braunschweig von Klingemann, in Berlin eben von Küstner. Freilich war das überall undankbarste Arbeit: vielleicht weil man immer noch zu viele absurde Bestimmungen beibehielt. Auch in neuester Zeit wieder haben die Versuche, die Disziplinarordnung neu zu regeln, einen Sturm der Entrüstung unter den Darstellern hervorgerufen. Der Psyche des gebildeten Bühnenkünstlers mag das ganz natürlich und berechtigt erscheinen. Anders stellt sich die Frage in der von der Notwendigkeit bedingten Auffassung des Theaterunternehmens dar: er sieht die künstlerischen und die geschäftlichen Interessen durch- und gegeneinanderlaufen und wird immer der Störung des Betriebs, die vom kleinsten Punkte aus das ganze Werk gefährden kann, durch Strafandrohung, wie sie für den Handlanger, der die ihm zugewiesene Verantwortlichkeit meist gar nicht einzusehen vermag, nötig ist, vorbeugen müssen. Und da man Gesetze nicht nach zweierlei Maß geben kann, soll sich auch die empfindsame künstlerische Intelligenz bei Verfehlungen der gleichen Strafe unterziehen: das wird stets wider das Bewußtsein des wirklichen Künstlers sein. Gewiß haben sich die größten anarchistischen Züge der Schauspieler-Psychologie, über die Goethe noch so sehr zu klagen hatte, abgeschwächt; aber vorhanden sind sie immer, müssen vorhanden sein, weil sie zum Teil in der ekstatischen Beschaffenheit der Schauspielkunst Begründung finden. Und doch kann am Theater die Willkür oder Nachlässigkeit eines Einzelnen die ganze Maschinerie in einer Weise ins Stocken bringen, die überhaupt nicht zu beheben ist: eine einmal zerstörte Wirkung auf der Bühne ist nicht wieder gutzumachen. Dieser Umstand sollte die Darsteller zu einer freiwilligen Unterordnung unter ein Gesetz vermögen, dessen Strafsätze den Charakter einer freiwilligen Sühne für die Fälle gestörter gemeinsamer Arbeit tragen. Doch weder damals noch heute fand diese Auffassung Billigung. Der Sturm gegen das Disziplinalgesetz von 1899 gleicht darum dem von 1845, den Küstners ‚Neue Hausordnung für die königlichen Theater‘ erregte, aufs Haar: die Regisseure, die Vorstände, die Rechtskonsulenten der Bühne und das Ministerium hatten den Entwurf bearbeitet und gutgeheißen — aus den Berliner Zeitungen aber erschallte ein

wütender Proteststraf. Man hatte damals freilich die vormärzliche Stimmung gröblich ignoriert, ja sogar für besonders schwere Fälle der Insubordination Androhung von Arreststrafe beibehalten! Ähnliche Vorgänge spielten sich 1848 am Hamburger Theater, in Wien und überall ab, wo man diese Reform versuchte.

Die Jahrzehnte der Theaterleidenschaft mit ihrem Personenkultus hatten naturgemäß nicht beigetragen, die Darsteller anspruchsloser zu machen und die immer lockere Rechtslage der Anstellungsverträge zu befestigen; es war im Gegenteil an der Tagesordnung, daß Intendanten und Pächter skrupellos ihnen wertvoll scheinende Kräfte durch reichlichere Angebote zum Vertragsbruch verleiteten. Darum versuchte der Ordnung liebende Küstner auch auf diesem Gebiet Wandel zu schaffen. Er griff die Anregung des Münchener Intendanten von Poißl wieder auf: einen Kartellverband der Bühnenleiter zustande zu bringen. In seiner Berliner Stellung gelang es ihm, den Chef des zweitgrößten norddeutschen Theaters, den Dresdner Intendanten von Lüttichau, für seinen Plan zu gewinnen. Baron Gall in Oldenburg entwarf 1845 die Satzungen eines solchen Kartellvereins und 1846 schlossen sich der Bildung zweiunddreißig Bühnen, darunter die wichtigsten Hoftheater an. Bezeichnenderweise hielten sich damals die Wiener Bühnen abseits. Ein Schiedsgericht wurde ins Leben gerufen, das strittige Fälle zwischen den Leitungen regeln sollte; auch die Sorge, Pensionskassen für die Darsteller zu errichten, wurde als Aufgabe des Vereins anerkannt. So entstand Der Deutsche Bühnenverein, der im Jahre 1851 siebenundvierzig Mitglieder, 1903 deren hundert zählte und jetzt ein wohlorganisiertes Schiedsgericht mit vier Senaten, nach Muster der Gewerbegerichte aufweist.

Viele der freien Konkurrenz huldigende Theater der Großstädte, die Mehrzahl der Saison- und Sommerbühnen blieben dem Kartellverband fern: ihnen setzte er nur Schranken und bot ihnen kaum Vorteile. Nach den Satzungen sollte stets der Intendant der Berliner Hoftheater Präsident, der des Münchener Hoftheaters Vizepräsident sein; eine Einrichtung, der nicht gerade werbende Kraft zugesprochen werden kann, wie denn überhaupt das Übergewicht der Hoftheater hemmend wirkte, eine zeitige und breitere Regelung des Verhältnisses zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, worauf doch schließlich auch hier alles ankam, herbeizuführen. Der Verein hat darum immer jegliche demokratische Opposition gegen sich gehabt. Dennoch lag der antisoziale Charakter eines Unternehmerringes ursprünglich seinen Absichten fern; erst das die Oberhand erlangende „Theatermanchestertum“ hat ihm diesen aufgedrängt. Da immer Zweidrittel der deutschen Bühnen außerhalb des Vereines blieben, um freie

Hand für ihre Geschäftspraktiken zu behalten, wurden die Kartellbühnen zu immer schrofferen Maßnahmen, nicht zuletzt auch gegen die Darsteller, gezwungen. Auf eine wirksame, wenn auch nur moralische Unterstützung der Arbeitnehmer konnte darum der Bühnenverein nur selten rechnen.

Bei der beabsichtigten Einrichtung von Theater-Pensionskassen ging Küstner von seiner Leipziger Erfahrung aus; über diese hinaus aber dachte er an eine Allgemeine Theater-Pensionsanstalt, wie sie Ekhof dereinst schon angeregt hatte, für die übrigens in der französischen Association de secours mutuels entre les artistes dramatiques ein Muster vorlag. Zunächst schritt man an den verschiedenen Hoftheatern zur Bildung örtlicher Anstalten. Im Jahre 1851 entstanden solche in München, Dresden, Kassel, Darmstadt, Braunschweig, Oldenburg, Hamburg (wo außerdem aus dem Ertrage eines von Franz Liszt gegebenen Konzertes, 1840, der zur Ergänzung dienende „Lisztfonds“ gegründet worden war), Frankfurt, Prag, Riga, an dem Theater an der Wien, in Leipzig, Mannheim u. a. O. Auch diese Gründungen verloren mit der Zeit die ihnen anfangs entgegengebrachten Sympathien der Bühnengehörigen. Die gezwungen Beisteuernden haben, da ihnen meist keinerlei aus ihren Zahlungen erwachsene Entschädigung zusteht, keinen Vorteil zu ersehen, wenn sie nicht die zur Pensionsfähigkeit vorgeschriebene Zeit im Verband des Theaters bleiben. Das ist ihnen jedoch häufig, auch gegen ihren Willen, verwehrt, denn die durch Ansprüche meist über Vermögen bedrohten Kassen helfen sich durch rechtzeitige Abschiebung anspruchsvoller Einzahler. Und da der Intendant oder Direktor in der Verwaltung gewöhnlich eine maßgebende Rolle spielt, empfand man — und mit Recht — diese aus der Notlage der Kassen entspringenden Härten als besonders unmoralisch. Fast aus all diesen Kassen ziehen nur jene Kräfte Vorteil, deren Wert und Wirken durch längere Dienstzeit nicht wesentlich beeinträchtigt wird; für diese zahlen gewöhnlich die höher gagierten und also auch höher in Anspruch genommenen Solokräfte, die oft doch überhaupt nur einige Jahrzehnte intensiver Gewerbsfähigkeit vor sich haben, die hohen Quoten ihrer Gehälter, ohne in allzuhäufigen Fällen irgendwelchen Vorteil davon zu ernten.

Der gesündere wirtschaftliche Gedanke lag natürlich in der Allgemeinen Versicherungsanstalt gegen Invalidität. Ihn nahm 1854 der inzwischen zum preußischen Hofrat ernannte Louis Schneider wieder auf und gab ihm in der 1857 erstehenden Perseverantia einen hoffnungsvollen praktischen Ausdruck. In seiner begünstigten Stellung war es ihm leicht gefallen, einen Grundstock aus fürstlichen und privaten Stiftungen zusammenzubringen und den Satzungen

die staatliche Anerkennung zu verschaffen. Nach drei Jahren bestand der Fonds schon aus 90000 Talern. Die Anstalt scheiterte jedoch alsbald an der Teilnahmelosigkeit der weiteren Berufskreise und an dem Widerspruch der anfangs Beigetretenen gegen die Satzungen, die erfolgversprechend zu gestalten damals noch alle jene Erfahrungen gefehlt hatten, die heute der inzwischen so hoch entwickelten Versicherungstechnik zu Gebote stehen. Die *Perserverantia* mußte sich auflösen, die Beiträge zurückzahlen und nur ein beträchtliches Kapital an Stiftungen und Geschenken blieb unter Verwaltung der Berliner Intendanz für eine gelegentliche Erneuerung des Unternehmens aufbewahrt. Es bedurfte des Durchdringens der von Schulze-Dehlig in Fluß gebrachten genossenschaftlichen Bewegung, die in den Jahren von 1850 bis 1870 im sozialen Bewußtsein des Volks die Bereitschaft zur Selbsthilfe befestigte, ehe die Absicht von dem damals noch gänzlich unorganisierten Schauspielerstand wieder aufgegriffen werden konnte. Die neubegründete Reichseinheit endlich gab dazu weiteren Anstoß. Im Sommer 1871 wurde von Ludwig Barnay, Ernst Possart, Hugo Müller, Jozza Savits, Bodo Borchers u. a. in Weimar die Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger gegründet, deren Sitz in Berlin ist.

In erster Linie berufen, als Altersversorgungsanstalt zu wirken, hat sie sich erfolgreich bewährt; für alle ihr eingegliederten materiellen Wohlfahrtseinrichtungen haben die Mitglieder — leider etwa nur der sechste Teil aller deutschen Berufsangehörigen — bemerkenswerte Umsicht und Energie bewiesen. Ebenso rasches und wirksames Durchdringen der auf soziale Standesverbesserungen gerichteten aufgewandten Bestrebungen war ihr aus den gleichen Gründen, die dem Bühnenverein die Wirksamkeit erschwerten, verjagt. Bühnenverein und Genossenschaft vertraten durch das Jahrhundert immer nur einen Bruchteil der gesamten Wirtschafts- und Standesinteressen. Das unterband die Wirkungen nach außen hin, wie es wiederum dazu beitrug, daß die zahlreichen Kämpfe, die diese beiden Institutionen untereinander um ihre Interessen geführt haben, immer nur durch Kompromisse beendet wurden.

Eine der bedenklichsten Erscheinungen in der Folge aller Individualwirtschaft ist sicher der zwischen Produzenten und Konsumenten sich eindringende Zwischenhandel, wenn er zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer die Bedingungen ermittelt und im Bühnenwesen als Theateragent auf den Plan tritt. Der Wunsch, Vermittler dieser Art wieder loszuwerden, ist namentlich dann sehr berechtigt, wenn, wie es hier der Fall ist, der Konsument, der Arbeitnehmer, allein die Kosten zu tragen hat und zudem das Bewußtsein, daß diese zur Ernährung eigentlich überflüssiger Parasiten dienen. Zwar sind die

Bewucherungen, die andere künstlerische und geistige Arbeiter, wie Literaten, Dichter, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, durch den Zwischenhandel erfahren, gewöhnlich noch viel krasser, dennoch ist die den Darstellern von den Agenten auferlegte Tributpflichtigkeit immer als ein besonders schamloser Wucher empfunden worden. Das Theatermitglied hatte in der Regel dem ihm seine Stellung vermittelnden Agenten für die Dauer des Vertrags fünf Prozent seines Einkommens zu zahlen; bei einer Verlängerung des Vertrags, auch wenn der Agent dabei nicht mitgewirkt hatte, fernerhin drei Prozent. Häufig ließen sich die Agenten von den im Anfang stehenden Bühnenkünstlern auch einen „Generalrevers“ zeichnen, der sie berechtigte, für die Dauer der ganzen Laufbahn von sämtlichen Einnahmen des Darstellers, auch wenn sie aus Verträgen flossen, die der Agent nicht vermittelt hatte, eine Provision zu ziehen: eine einzigartige wirtschaftliche Ungeheuerlichkeit! Hier hat die nachdrückliche Tätigkeit der Bühnengenossenschaft wenigstens bewirkt, daß sich eine Gerichtspraxis durchsetzte, solche Sklavenbriefe als gegen die gute Sitte verstoßend, rechtlich nicht mehr zu schützen. Doch auch der Theateragent ist nur ein organisch gewachsenes Produkt der wirtschaftsgeschichtlichen Entwicklung, an deren Auswüchsen die Arbeitnehmer eben so viel Schuld wie die Arbeitgeber tragen.

Mit zunehmendem Luxuscharakter des Theaters hatten sich auch die ehemals annähernd gleichen Lohnsätze bedeutend differenziert. Früher hatte ein tüchtiger Sänger oder Schauspieler schlecht und recht sein bescheidenes Auskommen erlangt; die großen Glücksfälle waren nur für die Mitglieder der italienischen Opernbühnen vorhanden gewesen. Das hatte sich nun wesentlich geändert. Der Beruf des Bühnenkünstlers war reicher an Chancen geworden: ein Hazardspiel, bei dem alle Kniffe eines geschickten bookmaker wohl zur Anwendung kommen konnten. Wenn man von hundert Talern Monatsgage plötzlich auf eine solche von tausend kommen konnte, bedeutete es wahrlich nur wenig, wenn man dem Agenten, der den Gewinn vermittelt hatte, die verhältnismäßig bescheidene Provision bezahlte, zumal, wenn nun ein Überangebot an Arbeitsuchenden vorlag. Mochten doch die Enttäuschten, die nicht Erfolgreichen über Korruption und Wucher klagen und in dem Agenten nicht mehr den von ihnen herangezogenen Helfer, sondern den mit den Ausbeutern in den Direktionen verbündeten Schädiger sehen. Denn der Agent war natürlich auch den Direktoren nach und nach eine unentbehrliche Notwendigkeit geworden. Früher hatte man sich über den Wechsel und Austausch von Mitgliedern immer friedlich verständigt, war human genug gewesen, den Darstellern die ihnen gebotenen wirtschaftlichen Vorteile zu gönnen und dem Überbieter nicht allzu-

sehr zu grollen. Davon war im raffinierten Wettkampf der hochentwickelten Theaterwirtschaft nicht mehr die Rede. Da empfanden es die Bühnenleiter als eine Annehmlichkeit, wenn sie die Schärfen, die dieser Kampf erforderte, hinter einem vorgeschobenen Mann verhüllen konnten. Hörte der Intendant X. in München, daß die Solotänzerin Y. in Leipzig sehr gefalle, so kam er seinem Leipziger Kollegen gegenüber in eine unangenehme Lage, wenn er ihr selbst ein Angebot stellte, das sie zum Aufgeben ihres Leipziger Engagements veranlassen möchte; der Agent aber nahm bereitwillig das Odium auf sich, das der Bühnenleiter scheute. Und als es gar zur Regel wurde, daß man jährlich mit neuen Zugkräften aufwarten mußte, weil der Wert eines tüchtigen Ensembles immer mehr hinter die Sucht nach neuen Erscheinungen zurücktrat, konnte der Agent überhaupt nicht mehr ausgeschaltet werden. Bei dieser Entwicklung wäre die Einrichtung einer zentralen Vermittlungsstelle, um beide Seiten vor den Auswüchsen dieses Zwischenhandels zu schützen, der nächstliegende Gedanke gewesen. In der Gesetzlosigkeit der ganzen Zustände konnte er jedoch keine Erfüllung finden. Ein paar Duzend Bureaus überschütteten seitdem Direktoren und Mitglieder mit Angeboten, ohne daß jenen für die offerierte Ware, diesen für die angebotene Stellung auch nur die geringste Garantie gegeben würde. Der Direktor, der nicht in der Lage ist, sich die persönliche Kenntnis von etwa fünfzehn benötigten neuen Mitgliedern zu verschaffen, sucht sich aus den ihm von den Agenten vorgelegten Listen die geeignet Erscheinenden nach äußerlichen Merkmalen der Qualität heraus. Er beschränkt sich dabei aber nicht auf eine Kraft für jedes zu besetzende Fach — dabei würde er die größte Gefahr laufen, sich in seinen Erwartungen getäuscht zu sehen — er engagiert sich vielmehr drei oder vier Vertreter des benötigten Faches und schüttelt die weniger brauchbaren wieder ab, wozu ihm die Bestimmungen der übelstberücktigten Theaterkontrakte die Möglichkeit bieten.

Der Anstellungsvertrag, der Engagementskontrakt wie er theatertechnisch heißt, verpflichtet das Mitglied in der Regel immer nur auf Probezeit: und zwar derart, daß der Direktor den Vertrag nach der Probeleistung wieder lösen kann, dem Mitglied jedoch das gleiche Recht nicht zusteht. Diese zunächst auffallende und in weiteren Formen einseitiger Verlängerungsrechte der Direktion sich noch stärker aussprechende Härte war indes immerhin eine Schutzmaßregel gegen die eingerissene Konkurrenzwirtschaft. Ohne sie konnte eigentlich kein Theater im Anfang einer neuen Spielzeit — oder gar bei einer Neubegründung — seinen Personalbestand behaupten; sie bot die rechtliche Handhabe nach abgelegter Probeleistung, die sowohl die Ansprüche der Leitung als die des Publikums

befriedigte, das Vertragsverhältnis der aufkündbar Angestellten zu einem festen zu gestalten. Für diese Probeleistung gab es zwei Formen: die des Gastspiels und die des Probemonats. Gastierte der neu verpflichtete Darsteller und gefiel dabei nicht, durfte der Vertrag wieder gelöst werden; beide Kontrahenten konnten dann einen neuen Versuch machen. In der Praxis aber führte dieser scheinbar gesunde Modus dadurch wieder zu übeln Verhältnissen, daß sich der Direktor, auch zu Gastspielen, für ein Sach gleich zwei, drei oder mehr Kandidaten verpflichtete, die er — jeden an seiner Verpflichtung haltend — durchprobierte, um sich endlich dann für den einen zu erklären, während die überzählig Gewordenen ihre Freiheit meist erst in einer Zeit wiedererhielten, da gleich gute Chancen sich ihnen nicht mehr boten. Oder die Gastspiele wurden bis in die letzten Wochen der Spielzeit hinausgeschoben, woraus das nämliche Übel für die Engagierten entstand. Oder endlich, der Direktor schüttelte, falls ihm der erste Verpflichtete beim Gastspiel gefiel und alle Erwartungen erfüllte, die den übrigen gegenüber eingegangenen Verpflichtungen mehr oder minder brutal wieder ab.

Der andere Modus, der des Probemonats, war kaum besser. Hier mußte die Bühnenleitung auf dem fast zwingenden Vorrecht bestehen, alle auszuprobierenden Kräfte so lange in ihrer einseitigen Gewalt zu behalten, bis sich ein Ensemble herausgestellt hatte. Und das in einer Zeit, wo alle Bühnen die gleiche Krisis zu bestehen hatten, die Gefahr also vorlag, für ein als ungenügend sich erweisendes Mitglied keinen oder doch einen auch wieder nur zweifelhaften Ersatz zu bekommen. Der Ausweg für die Leitungen war auch hier wieder der, eine größere Anzahl von Darstellern zu beliebiger Auswahl zu verpflichten. An einem großen Stadttheater kam es Ende der neunziger Jahre vor, daß achtzehn für Opernfächer engagierte Mitglieder nach zwei bis drei Wochen Tätigkeit wieder auf die Straße gesetzt wurden; der Direktor hatte vier und fünf Vertreter jedes Saches „kontraktlich“ festgelegt und unter diesen die besten sich ausgesucht.

Dieser sozial ungeheuerliche, rechtlich aber unbeanstandete Geschäftsmodus hat an mindestens Neunzehnteln aller Theater des Jahrhunderts hindurch geherrscht und über die Bühnenkünstler ein Verhängnis gespannt, das sie dauernd die Misere proletarischer Existenz hat kennen lernen und auskosten lassen. Die Versuche des Bühnenvereins und der Bühnengenossenschaft, die perfide Willkür der Direktionen einzuschränken, haben eine merkliche Besserung der Zustände kaum erzielt; es gab immer Praktiken, sich den auferlegten Verpflichtungen zu entziehen und, die Not der Arbeitsucher ausbeutend, den Gesetzen zuwiderzuhandeln. Erst in den letzten Jahren

der betrachteten Zeit sind zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft Vertragsbestimmungen zur Einführung vereinbart worden, die das Recht der Kündigung innerhalb der Probeleistungsfristen beiden Teilen prinzipiell zugestehen.

Daß der Theateragent als Vermittler solcher sozial so rückständigen Verpflichtungen dabei nur in den seltensten Fällen die guten Dienste eines Treuhänders leistete, häufigst aber der weiteren Proletarisierung und der Immoralisierung des Schauspielerstandes allen Vorschub, liegt auf der Hand. Wer zur Klientele einer Agentur gehörte, hatte die Zeitung derselben für einen Preis zu abonnieren, für den er sich eine gediegene literarische Monatschrift hätte halten, oder — was oft nötiger gewesen wäre — sich ein Duzend Hemden hätte kaufen können. In diesem „Theatermoniteur“ wurden wöchentlich die Geschäftsreklamen der Klienten in Form meist selbst geschriebener oder doch überredigierter Rezensionen veröffentlicht; wer häufiger oder kräftiger gelobt sein wollte, konnte das durch besondere Honorare an die Redaktion erzielen . . .

Aber nicht weniger kunstschädigend und viel schamloser war die Abhängigkeit, in die auch die Leitungen zu diesen Zwischenhändlern gerieten. Sehr oft war der Agent auch der Geldvermittler für den unternehmungslustigen Pächter. Dann hatte dieser außer der Schuldverschreibung, die gewöhnlich schon nicht dem landesüblichen Zinsfuß, vorsah, einen „Revers“ zu unterschreiben, der ihn verpflichtete, das gesamte Personal von dem Agenten zu beziehen oder diesem doch für sämtliche, wenn auch nicht durch den Agenten angestellten Mitglieder die Provision von fünf Prozent ihrer Gehälter zu zahlen. In diesen Fällen bestimmte natürlich der Geschmack und der gute Wille des Theateragenten das künstlerische Ensemble der Bühne und nicht die Einsicht des Direktors. Gerade die Verknüpfungen dieser Art von Zwischenhandel und Unternehmertum machten alle Anstrengungen zu schanden, die der Bühnenverein des öftern unternahm, das Agentenwesen auszuschalten. Schon 1858 hatte der Intendant Gall einmal durchgesetzt, daß die Vereinsbühnen die Vermittlung der Agenten abweisen sollten: die Folge war, daß siebenunddreißig Bühnen vom Verein abfielen. Zwei Jahre später einigte man sich auf drei zuverlässig scheinende Agenten, die einzig zu Geschäften mit Vereinsbühnen zugelassen werden sollten, — da schmolz der Bühnenverein auf zehn Mitglieder zusammen. Man hob deshalb schleunigst alle diese Bestimmungen wieder auf und stellte sich lediglich auf die Kartellpraxis. Wenn später auf den Tagungen des Vereins derartige Anträge wiederkehrten, erregten sie nur noch das Lächeln der Auguren: war doch der gefeierte Direktor der Hamburger Bühne, Hofrat Pollini, selbst Geschäftsteilhaber einer Berliner Theater-

agentur. Im Jahre 1898 endlich setzte die Bühnengenossenschaft zu einem scharfen Kampf gegen das Agentenwesen ein, nachdem ein früherer Versuch mit einer eigenen, zu mäßigeren Sätzen arbeitenden Vermittlungsstelle fast ohne Erfolg geblieben war. Sie suchte nun mit Hilfe des Bühnenvereins den Gedanken einer offiziellen Zentralagentur zu verwirklichen, empfing aber nun nicht die Unterstützung der Bühnenleiter. Nur der starke Druck auf die öffentliche Meinung, durch diesen Vorgang bewirkt, gab Anlaß, daß der Deutsche Reichstag einmal auf das Agentenwesen aufmerksam wurde. Und lediglich diesem Drucke weichend, bauten nun die Agenten größeren Gefahren vor, indem auch sie durch eine Art Kartell sich zur Abschaffung der Generalrevertse, der Zeitungen und zur Verminderung der Provisionen, namentlich den gering besoldeten Mitgliedern gegenüber, verpflichteten.

Außer dem Deutschen Bühnenverein, dem Kartell der theatralischen Großindustrie, haben sich, noch gegen das Jahrhundertende hin, auch die Kleinbetriebe in Deutschland und ebenso in Österreich zu verschiedenen Ringen zusammengeschlossen. Der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die fast gleichzeitig mit ihrer Begründung auch eine „Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt“ einrichtete, folgte ferner eine „Sterbekasse“ (auch für Nichtmitglieder offen), folgte der Österreichische Bühnenverein mit ähnlichen Tendenzen. Ferner ist hier zu erwähnen der 1884 gegründete Allgemeine deutsche Chorsänger-Verband, mit Pensions- und Sterbekasse und Verbands-Agentur, sowie die 1871 von Georg Hittl gegründete Kranken-, Sterbe- und Unterstützungskasse Einigkeit und die 1899 zur Beschaffung von Bühnenkostümen errichtete Zentralstelle für die weibliche Bühnenangehörigen Deutschlands, beide in Berlin. Wir sehen also auch das Theater sich nach und nach die Ergebnisse der sozialen Entwicklung aneignen, als Versuche aus der Anarchie der längst historisch gewordenen Wirtschaftslage wenigstens zu humaneren und geordneten Rechtszuständen zu gelangen, die wie man hofft — oder sagt — die Kunst fördern sollen.

* * *

Das Verhältnis der Autoren zum Theater lag, wie die Gesetzgebung zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt, in Deutschland lange im argen. Im Lande der am meisten Zusammenhang aufweisenden Theaterkultur, in Frankreich, war man dieser Frage zuerst nahe getreten. Von alters her vererbt, bestand dort der Brauch, die Bühnenmanuskripte von den Dichtern nach Vereinbarung zu erwerben; so war es auch von den rechtlich und gut gesinnten Prin-

zipalen der älteren deutschen Theater gehalten worden. Sobald aber ein Stück gedruckt und im Buchhandel erschienen war, galt es in beiden Ländern für die Bühnen als Freigut. An der Comédie française hatte, als der erste, Quinault den Dichtern eine Tantieme zugestimmt: wenn nämlich die Einnahmen eine gewisse Höhe — wofür es einen Sommer- und einen Wintertarif gab — überschritten. Der gute Rechner Beaumarchais war es dann gewesen, der die ungeheuren Erfolge seiner beiden Revolutionsprologe des ‚Barbier‘ und der ‚Hochzeit‘, für den Vorteil seines Geldbeutels nicht verpuffen sehen wollte. Als der geschickte aller Journalisten seiner Zeit schlug er Lärm und bewirkte so im Jahre 1780 das erste Gesetz zum Schutz der Autoren. Vier Jahre später erfuhr es schon eine Ergänzung: das Recht der Aufführung jedem gedruckten Stücke gegenüber blieb zwar frei, doch wurden die Theater verpflichtet, auch in diesem Fall ein Honorar zu zahlen. In dieser Regelung kam ein Gedanke zum rechtlichen Ausdruck, der später in Deutschland wieder eine vielumstrittener wurde. Mit seiner Veröffentlichung, nahm man an, gehöre ein literarisches oder künstlerisches Werk der Nation; vorbehaltlich der gesetzlich ihm zu gewährenden oder zu verbürgenden Entschädigung, stünde dem Urheber kein weiteres Recht über sein Werk zu. Diese Entschädigungsverpflichtung mußte sich natürlich überall da illusorisch erweisen, wo die Kontrolle des Urhebers nicht hinreichte. Schon 1791 baute man darum in Frankreich das Gesetz weiter aus und räumte dem Autor das ausschließliche Recht ein, die Aufführung „zu erlauben oder zu verbieten“. Auch noch fünf Jahre nach dem Tode des Autors blieb seinem Rechtsnachfolger das gleiche Recht. Eine Ergänzung von 1793 regelte dann das Dervielfältigungsrecht. In der Hochblüte erst der liberal-bürgerlichen Wirtschaftsform, 1866, wurde in Frankreich das Autorrecht bis auf fünfzig Jahre nach dem Tod des Urhebers ausgedehnt. In England hatten die Autoren das Recht der Ausführungsbestimmung schon 1770 empfangen; das „Sir Edward Bulwer-Law“ von 1833 regelte dann hier endgültig den Autorenrechtsschutz, dem 1842 auch die Musikalien einbezogen wurden.

In Deutschland blieb bis ziemlich weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein das Ausführungsrecht eines Manuskripts an dessen Erwerbung gebunden, während die Aufführung eines gedruckten Stückes jedem freistand. Die Theaterpraxis nahm es wohl mit dem „Erwerben“ der Manuskripte auch nicht allzugenau; kaum daß die vornehmeren Bühnen ein anständiges Honorar zahlten. Im Weimariſchen Theaterarchiv fanden sich zahlreiche Quittungen der Souffleure über Abschreibengebühren Schillerscher und Goethescher Dramen, aus denen hervorgeht, daß das von den Dichtern bezogene Honorar

häufig kaum mehr als eine Entschädigung der Kopierkosten darstellte. Man mochte sich damals noch gar nicht recht in den Standpunkt finden, daß ein Dichter sich „bezahlen“ lassen könne. In Berlin machte Engel seinem Direktionskollegen Ramler einmal den Vorschlag, Kozebue ein Honorar zu verabsolgen: „Wenn Sie gewiß wissen“, schrieb ihm Ramler zurück, „daß dieser Mann von Stand und Vermögen Geld annimmt, und, ob er es gleich nicht fordert, doch auch nicht zurückweist, so halte ich die zwanzig Friedrichsd'or für ein schickliches Douceur“. In Hamburg hatte Friedrich Ludwig Schmidt viele tausend Taler mit dem ‚Freischütz‘ verdient; der bescheidene aber auch sehr bedürftige Weber forderte nun für die Partitur der ‚Curyanthe‘ vierzig Friedrichsd'or: Schmidt bot ihm dreißig, und Weber war stolz genug, den schmutzigen Handel zurückzuweisen und lieber ganz auf die Ehre, in Hamburg gespielt zu werden, zu verzichten. Bauernfeld empfing von Berlin für das ‚Liebesverbot‘, eines der beliebtesten Lustspiele der Zeit, das, namentlich mit Döring, jahrelang die Häuser füllte, fünfzig Taler ein für allemal. Wien kaufte ihm seine Stücke, die oft über hundert Aufführungen erlebten, für zwei-, drei- und später vierhundert Gulden ab. Das sind nur ein paar aus vielen Fällen herausgegriffene Beispiele. Die Überschwemmung der Bühnen mit französischen Stücken, die, mangels einer Literar-Konvention, oft von sechs Übersetzern gleichzeitig ausgedeutet wurden, hielt die Preise für Theaterware außerordentlich niedrig. Dieser ausländische Import erregte darum auch zuerst den Unwillen der deutschen Autoren und ließ sie auf Sicherung ihrer Interessen denken. Man forderte Regelung durch Gesetze, da der Artikel 18 der Bundesakte von 1815 des Gegenstands mit keinem Worte gedachte. Doch erst im Jahre 1835 wurde durch eine Entscheidung des preussischen Obertribunals die Gesetzgebungsmaschine angestoßen. Diese Entscheidung hatte dem Autor eines noch nicht im Druck erschienenen Dramas die Befugnis zugesprochen, jede ohne seine Genehmigung erfolgte Aufführung, unter Geltendmachung eines Entschädigungsanspruchs für die Zuwiderhandlung, zu verhindern. Eine Bundesratskommission sprach sich ein Jahr später in ähnlichem Sinne aus. So kam das Gesetz vom 11. März 1837 zustande, das in Preußen die Aufführung aller nicht durch Druck veröffentlichten dramatischen und musikalischen Werke von der Genehmigung der Urheber abhängig machte und das gleiche Recht deren Rechtsnachfolgern noch zehn Jahre nach dem Tod des Urhebers zusprach. 1841 wurde dieses Gesetz auf das ganze Bundesgebiet ausgedehnt; wobei jedoch, wohlgemerkt, immer noch die Drucklegung eines dramatischen Werks gleichbedeutend der Freiegebung angesehen wurde. Erst 1846 gab Oesterreich eine diesen Widersinn einschränkende Be-

stimmung: durch den aufgedruckten Zusatz „als Manuskript gedruckt“ konnte das im Buchhandel erscheinende Werk den Bühnen gegenüber geschützt werden. Und wiederum schloß sich das Bundesgebiet, aber erst 1857, dieser Bestimmung an. Das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 endlich gab für Deutschland einen ausreichenden Schutz gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung bis dreißig Jahre nach dem Tode der Autoren (in Österreich, das sich im übrigen den deutschen Bestimmungen anschloß, blieb es bei zehn Jahren der Schutzfrist). Die inzwischen geschlossenen Literar-Konventionen mit verschiedenen Staaten sichern dem rechtmäßigen Erwerber, Übersetzer oder Bearbeiter ausländischer Werke den gleichen Schutz; ausländische Werke, die keiner Übertragung bedürfen oder keine erfahren, genießen den Rechtsschutz des Reichs, sofern sie in einem der Konvention angehörigen Lande hergestellt sind und dieses erkenntlich ist.

Die vielempfohlene Idee, nur die Lohnansprüche der Urheber durch das Gesetz sicher zu stellen und zu regeln, das Werk selbst aber, sobald es veröffentlicht vorliegt, als Gemeingut zu betrachten, über das dem Urheber keine Bestimmung mehr zustehe, hat bei der deutschen Gesetzgebung nicht durchdringen können. Diese Auffassung wurde von Alfred de Vigny begründet; in Deutschland redeten ihr Albert Schäffle und Rudolf Klostermann das Wort. Man wollte eine Gesetzlage, wie sie in Sizilien versucht worden war: prinzipielle Freiheit zur Aufführung und durch einheitliches Gesetz geregelte Abgaben an die Urheber. Das italienische Gesetz von 1863 hat die wesentlichen Züge dieses Prinzips in Sicherheit gebracht; ebenso beruhen auf ihm die Aufführungsgesetze in der Schweiz, in Spanien und in Mexiko. Beiläufig sei auch bemerkt, daß Spanien jede Parodie eines Werks verbietet. Die genannten deutschen Volkswirtschaftler bemängelten die Vertragsfreiheit der Autoren; durch übertriebene Forderungen könnten so ganze Distrikte vom „bildenden“ Genuß eines Dramas ausgeschlossen bleiben. Dieser Anschauung liegt ein Idealismus zugrunde, der Lächeln erregt, wenn man die wirklichen Folgen des jetzt geltenden Rechts überschaut: außer im Falle ‚Parsifal‘ ist kein Verbot eines deutschen Dramatikers je bekannt geworden, sein Werk, wo es immer sei, zu spielen, und kaum einer hat je solche Garantien für die künstlerische Behandlung seines Kindes gefordert, durch die Cydtukhnen oder Lindau am Bodensee dessen „bildenden“ Einflusses beraubt worden wäre. Wer Gelegenheit nimmt, an gewissen „Stadttheatern“ sich Vorstellungen, z. B. von Hauptmanns ‚Webern‘ oder Wildenbruchs ‚Heinrich-Dramen‘ anzusehen, wird finden, daß unsere Dramatiker ausschließlich die im Geldwert sich ausdrückende Seite des Gesetzes zu ihren Gunsten auslegen.

„Es ist wohl zu beachten,“ sagt Albert Schäffle, „daß man Patent- und Autorrechte durch Nationalbelohnungen zu ersetzen vorgeschlagen hat, aus keinem anderen Grunde als deshalb, damit die großen Originalschöpfungen rascher Gemeingut werden.“ So hat das Erfinder- und Patentrecht nur kurze Schutzfristen erhalten, weil man den sozialen Wert dieser Produktion und das Mitrecht aller Vorschaffenden und auf anderen Gebieten die Mittel Bereitenden geltend machte. Die dramatischen Dichter, obwohl auch sie wahrlich nicht allzu selten die Früchte der Arbeit ihrer „Vorschaffenden“ verwerten, sind günstiger gestellt worden: die Ausdehnung der Schutzfrist auf dreißig Jahre nach dem Tode trägt ihren persönlichen Interessen mehr Rechnung, als nach obigen Gesichtspunkten der kulturellen Fürsorge billig ist. In Osterreich hat man sich darum auch mit einer Schutzfrist von zehn Jahren, in Schweden gar mit einer solchen von nur fünf Jahren nach dem Tode begnügen müssen. Die Entstehung eines dramatischen Werks und der Tod seines Autors können unter Umständen zeitlich so weit auseinanderliegen oder auch so knapp zusammenfallen, daß die Gesetzesbestimmung in dieser Form nicht glücklich genannt werden kann; richtiger erscheint das in Italien geltende Gesetz, das eine Schutzfrist von achtzig Jahren, vom Tage der ersten Aufführung an gerechnet, gewährt. Das kann als eine rationelle Lösung der Frage gelten.

Das dem modernen Wirtschaftsleben eingeordnete Theater mußte natürlich eine möglichst zeitige und bedingungslose Freigebung der dramatischen Produktion anstreben: es wollte die Bühnenaufführung im rechtlichen Sinne als eine „Neuschöpfung“ betrachtet wissen, zu der der Dramatiker nur einen Bruchteil beitrage, an der er also auch nur einen verhältnismäßigen Rechtsanspruch habe. Dafür führte man sogar Lessing ins Treffen, weil er gelehrt habe, der Schauspieler müsse zuweilen für den Dichter denken. „Jedermann kann es nicht nur empfangend genießen, sondern auch schaffend benutzen“, meint Otto Friedrich Gierke vom gedruckten Bühnenwerk, darum sollte es im Interesse der Volkserziehung den schaffenden Kräften ohne Einschränkung überwiesen werden. Die Theorie der Neuschöpfung des Dramas durch die Bühne läßt sich bis zu diesem Maße freilich nicht verteidigen, noch weniger aber sind zu weitgehende Ansprüche des Dichters auf die Erträgnisse der Aufführung gerechtfertigt. Auf eine stichhaltige Formel wird der beiderseitige Anspruch, der des Autors und der des Theaters, schwer zu bringen sein, da die wirtschaftlichen Faktoren, die beim Zustandekommen einer Bühnendarstellung mitwirken, von Fall zu Fall ungeheuren Schwankungen unterliegen. Das erschwert jede Gesetzgebung. Billigerweise hat der Autor, der das Produktionswerkzeug nicht mitliefert, die Rente, die diesem

notwendig zufallen muß, von seinem Anspruch abzuziehen, ebenso die Arbeitsvergütung an die darstellenden Künstler. Man hat in Anrechnung zu bringen, daß ein großstädtisches Theater zunächst gewöhnlich ein Anlagekapital von zwei bis fünf Millionen Mark zu verzinßen hat. Über alle Billigkeit hinaus hat die Gesetzgebung aber oft den Autorenanteil auffallend niedrig bemessen, zumal wenn sie politische Gründe dabei im Auge hatte. In der Schweiz gewährt sie dem Autor nur zwei Prozent der Bruttoeinnahme vom gedruckten Werk und motiviert das bezeichnenderweise damit, „daß die Schweiz zu wenig einheimische Talente habe“; also — denn so muß man doch lesen — auf möglichst billige Einfuhr vom Ausland angewiesen sei. Einer der Schweizer Kantone lehnte das Konkordat zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt ab mit folgender Motivierung: *que n'ayant jamais eu d'imprimerie et éesperant bien n'en avoir jamais, le concordat proposé ne pourrait pas le concerner.* Auch Rußland hielt sich das ganze Jahrhundert hindurch auf ähnlichem Standpunkt; der Schutz der ausländischen Autorrechte wurde verweigert, weil man im Interesse der Volksbildung die Einfuhr der westeuropäischen Kulturzeugnisse nicht erschweren wollte. Bis vor kurzem gab es für die russischen Bühnen überhaupt keinen Honorierungszwang für deutsche Werke; nur die Hoftheater zahlten anstandshalber drei bis zehn Prozent Tantieme.

So lange an den deutschen Bühnen diese Verhältnisse der privaten Regelung überlassen waren, bildeten sich in den Jahren der Theaterleidenschaft auch einige billige Gewohnheitsrechte heraus: die Zeitungen übten dabei einen Druck, der dem Anstandsgefühl bisweilen ein wenig nachhalf. So setzte sich an den besseren Privattheatern mählich der Brauch fest, dem Autor eines zugkräftigen Werks außer dem einmal gezahlten Honorar die zehnte Vorstellung zum „Benefiz“ zu geben; d. h. der Dichter empfing von der Einnahme dieser Vorstellung die Hälfte, nachdem vorher die Tageskosten in Abzug gebracht waren. (Dies die übliche Form auch der Benefize für die Darsteller, die sie als Gratifikation zu ihren Gehältern empfangen; wobei nur der sehr schwankende Begriff der „Tageskosten“ der Leitung recht oft das Mittel bot, diese Sondervergütungen auf ein Minimum herabzudrücken.) Besonders kulante Direktionen gaben den Dichtern schon die sechste Vorstellung als Benefiz. Am Hamburger Thaliatheater galt von 1843 ab als Regel, daß der Dichter die halbe Einnahme von der achten, der zwanzigsten, der dreißigsten usf. Vorstellung empfing. Da die Hoftheater diesem Brauch gewöhnlich nicht folgten, sondern höchstens von Fall zu Fall sich bewegen sahen, dem Dichter eines besonders erfolgreichen Stückes ein nachträgliches Ehrenhonorar oder „Douceur“, wie Ramler es nannte,

zukommen zu lassen, da ferner dadurch der Almosencharakter, der der ganzen Behandlung dieser Frage anhaftete, noch schroffer hervortrat, wandte sich die öffentliche Stimmung mit weitgehenden Forderungen zunächst an die Hof- und die vom Staat subventionierten Theater.

Berlin bezahlte anfangs der vierziger Jahre für ein den Abend füllendes Stück gemeinhin sechzig Friedrichsd'or ein für allemal; das war auch an den größeren Privatbühnen das durchschnittlich übliche Honorar. Raupach bezog von der Berliner Intendanz ein festes Gehalt als Theaterdichter von 600 Talern und genanntes Honorar für jedes neue Stück. Den Anforderungen der Zeit entgegenzukommen, vereinbarte Küstner 1844 mit dem Burgtheaterdirektor Holbein einen Modus, der den Autoren zunächst die Wahl freistellte, ob sie ein festes Honorar oder Tantiemen beziehen wollten. Man einigte sich dann auf folgende Tantiementabelle für Opern und Schauspiele:

10 Prozent der Bruttoeinnahme für Ganze (den Abend füllende)				
Stücke				
6	"	"	"	" Dreiviertelstücke
3	"	"	"	" Vor- und Nachspiele
4 ¹ / ₂	"	"	"	" Halbe Stücke
3	"	"	"	" Drittelstücke.

Bei Opern fielen die Tantiemen zu zwei Dritteln an den Komponisten, zu einem Drittel an den Textdichter. Dem preussischen Ministerium mißfiel jedoch die zu hohe Honorierung der Opern, die, wie es begründete, an sich schon unverhältnismäßig höheren Aufwand nötig machten, und Küstner mußte drei Jahre später für die Oper eine reduzierte Tabelle aufstellen, die auch von Wien angenommen wurde (ungefähr ein Drittel weniger). Auch fiel die Verteilung der Tantiemen zwischen Komponisten und Textdichter fort; der Komponist galt als der alleinige Urheber und hatte sich mit seinem Librettisten privatim auseinanderzusetzen. Bemerkenswert für die zeitliche Auffassung ist auch, daß für die Aufführungen auf den Schloßtheatern in Potsdam und Charlottenburg keine Tantiemen gezahlt wurden, weil die Stücke dort keine Einnahmen erzielten. Die Autoren hatten keinen Anspruch auf bestimmte Termine der Aufführungen, auf Regelungen der Wiederholungen, auch stand ihnen kein Recht zu, bei der Besetzung Vorschriften zu machen; lauter Dinge, die sie erst viel später sich erkämpften.

Küstner wollte mit seiner Tantiemenordnung auch auf diesem Gebiete der reformierende Wohltäter sein, und auch hier traf ihn das Geschick des Affen in der Sabel, der für andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Robert Prutz flammte im Namen der liberalen

Dramatiker auf: „Wäre der Rechtsinn in Deutschland so ausgebildet, wie er roh ist, man hätte dies Danaergeschenk einer aus Gnade bewilligten Tantieme mit Entrüstung zurückgewiesen, weil hier zwei Hoftheater aus höchst eigener Machtvollkommenheit auf administrativem Wege mit Umgehung, ja Beseitigung aller wesentlichen Instanzen, Gesetzgeber und Vollstrecker in einer Person, kurzweg durch Reglement erledigen, was ein so würdiger wie dringender Gegenstand allgemeiner öffentlicher Gesetzgebung gewesen wäre“. Diese Entrüstung hatte ja die bekannten guten doktrinären Gründe für sich, aber praktisch entsprach Küstners Vorgehen eigentlich aller Billigkeit und stützte sich auf das beste vorhandene Beispiel, auf das Moskauer Dekret Napoleons für das Théâtre français, das bis 1859 in Geltung blieb, von welcher Zeit ab die Comédie dann den Autoren 15 Prozent bewilligte. Küstner kostete seine Reform jährlich tatsächlich an zweitausend Taler mehr. Dennoch folgten nach und nach (zuerst München) alle Hoftheater, und auch die Privattheater mußten wohl oder übel zum Tantiemen-Modus übergehen. Klagten sie zunächst, obwohl der reichen Subventionen der Hoftheater entbehrend, den Dichtern so hohen Tribut zahlen zu müssen, so haben sie dann später, als der Wettbewerb mit den Hoftheatern möglich war, die Tantiementabelle der Kartelle stets nach Kräften überboten.

Andere Stimmen bemängelten Küstners Reform, weil sie nur der Birch-Pfeiffer, Raupach und Genossen zugute käme, ein echtes Kunstwerk aber schlecht dabei fahren müsse. Dagegen war einzuwenden, daß ja der Dichter auch ein festes Honorar fordern konnte. Am köstlichsten aber dementierte Heinrich Laube seinen jungdeutschen Gesinnungsgenossen Prutz, als er, 1877, den schlechten Geschäftsgang des Wiener Stadttheaters der „unglücklichen Literar-Konvention“ in die Schuhe schob, durch die die Ansprüche der Autoren ins Unersehwingliche gewachsen seien. So riß die freie wirtschaftliche Entwicklung das Theater abermals ein Stück weiter mit auf ihre Bahn und erschwerte ihm dadurch seine künstlerischen Aufgaben. Die Dämme, die der Bühnenverein der Preistreiberi von Zeit zu Zeit zu ziehen versuchte, versielen in aller Öffentlichkeit der Ächtung, weil man dadurch den Ertrag der freiesten geistigen Arbeit geschmälert zu sehen meinte oder vorgab. So noch im Jahre 1894, wo eine neue Tantiemen-Tabelle des Bühnenvereins den heftigsten Protest der gesamten deutschen Autorschaft veranlaßte. Und wieder ist es hier der Zwischenhandel der Theateragenturen, der, wo Konkurrenz Bühnen in Frage kommen, durch Ausbeutung der Bedürfnisfrage die Lauterkeit des Autorenstandes erheblich kompromittiert. Der Theaterdichter sollte mit vollem Recht die würdige Belohnung seiner

Arbeit fordern aber doch auch an der Gesundung des Theaterbetriebs in hohem Grade interessiert sein. Die Einmischung des Zwischenhandels trägt ferner die Schuld daran, daß, ähnlich wie der deutsche Bühnenverein und die Bühnengenossenschaft, auch die 1871 gegründete deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten (mit Sitz in Leipzig) immer nur einen kleinen Teil der Schaffenden für sich gewann, während gerade die Großindustriellen der Theaterliteratur sich abseits und bei den vorteilhafter arbeitenden Agenten hielten.

Die Entwicklung der wirtschaftlichen Organisation des Theaters, wie sie hier zu schildern versucht worden ist, zeigt, wie kaum anders zu erwarten war, ein schrittweises Abweichen von den kulturellen Aufgaben, die dereinst dem „Nationaltheater“ zugewiesen worden waren. Was vom Staate fernerhin geschah, hemmend in diesen Prozeß der Entwicklung zur vollen Gewerbefreiheit einzugreifen, trägt mehr oder minder den Charakter verfehlter, weil verspäteter Maßnahmen. Versuchte man, offenbar gewordene Schäden auszubessern, oder den Verwaltungen bestimmtere künstlerische Verpflichtungen aufzuerlegen, so eiferten andererseits die Anhänger des freigewerblichen Prinzips gegen jedes Einmischen solcher Art. Der Widerspruch, der in Deutschland hierbei nicht selten zutage trat, zeigte so recht, wie der Liberalismus wirtschaftliche, politische und kulturelle Ziele durcheinander warf: bald sprach man jeglicher freien wirtschaftlichen Regelung im Theaterleben das Wort, bald forderte die Demokratie wieder die Verstaatlichung der Bühne. Schon, daß diese Forderung von liberaler Seite kam, war für die Regierungen Grund genug, sich ihr zu versagen. Schließlich haben jedoch alle Regierungen den einmal gemachten Fehler, das Theater der freien Wirtschaft preisgegeben zu haben, teuer bezahlen müssen. Abgesehen von den Ansprüchen der Fürstenhöfe auf den gewohnten Glanz theatralischer Unterhaltungen, hat mehr oder minder überall — in Frankreich und Italien ebenso wie in Deutschland — das Interesse für öffentlichen Kunstbetrieb den Regierungen den Zwang auferlegt, wenigstens den Haupttheatern einen gewissen Grad nationaler Würde durch wirtschaftliche Unterstützung zu schaffen. Geld und durch Geld bewirkter Luxus mußte die Folgen des Mangels an Einsicht verdecken, wodurch in entscheidender Stunde dieser Kulturzweig preisgegeben worden war. Nachstehende Tabelle gibt die Subventionsverhältnisse von Deutschland, Frankreich und Italien vom Jahre 1851. Zählt man die Unterstützungssummen der deutschen Hoftheater zusammen, ergibt sich ein für unser Land relativ günstiges Resultat. Deutschlands Dezentralisation gelangte der Bühnenkunst zum Vorteil; die große Anzahl der, äußerlich wenigstens, meist würdig geführten Bühnen fiel dem Be-

sucher unseres Landes auch immer als ein Vorzug auf. Es sei hier an Lewes erinnert, der um dieser vielen guten Mitteltheater willen der deutschen Bühne ein hohes Lob gesungen hat.

Paris empfing für die große Oper, die Comédie française, das Odéon und für die Opéra comique	Mf. 1 008 000
Wien für Oper und Burgtheater	498 000
Berlin für Oper und Schauspielhaus	420 000
Italien zahlte für	
die Oper in Neapel	Mf. 220 000
die Scala in Mailand	80 000
Verona	48 000
Florenz	40 000
München empfing für das Hoftheater	267 420
Dresden " " " "	240 000
Hannover " " " "	220 000
Kassel " " " "	180 000
Karlsruhe " " " "	171 430
Mannheim " " " "	70 000

Troßdem eine große Anzahl deutscher Hoftheater, wie Darmstadt, Weimar, Dessau, Gotha u. a. hier nicht aufgeführt sind, wird man die Subventionssumme der angeführten Bühnen — 2 285 000 Mark — für Deutschland, das 1851 eben erst seine moderne wirtschaftliche Entwicklung antrat, ganz außerordentlich nennen müssen. Unser Land hat also von 1810 ab gerechnet, in 40 Jahren ungefähr hundert Millionen für seine Theaterkultur, zum allergrößten Teile vermöge der Steuerkraft seines Volkes, aufgebracht. Wirft sich da nicht wiederum die Frage, und nun in einer neuen Beleuchtung auf, ob es nicht auch fähig gewesen wäre, eine wirkliche Bühne aus sich selbst heraus auf einer durch gesunde Gesetzgebung festgegründeten Basis zu schaffen?

Doch stellt sich diesen günstigen Schlüssen für die Bereitschaft der Fürsten und Staaten ein einschränkender Umstand entgegen: die hohen Subventionen bedeuteten bei uns keinen Überschuß an künstlerischer Kraft, sie entsprangen eher einem auffälligen Notstand. An den vier Pariser Bühnen beispielsweise flossen zu der Subvention 2 400 000 Mark Einnahmen aus dem Publikum; so hatte man also gesamt 3 400 000 Mark zu verausgaben. An den meisten deutschen Bühnen erreichten um die Mitte des Jahrhunderts die aus dem Publikum fließenden Einnahmen überhaupt sehr selten die Höhe der Subvention und an wenigen nur überstiegen sie sie um ein Geringses. Zieht man dann noch in Rechnung, was in Deutschland an den Hoftheatern der Bureaokratismus verschlang, so bleibt der für rein künst-

lerische Zwecke verfügbare Fonds, an Paris gemessen, doch wieder ein ziemlich mäßiger. Die königlichen Theater in Berlin zählten im Jahre 1851 vom Intendanten abwärts bis zu den Kassen sechsunddreißig Beamte; dann kam das Heer der Billetteure, des technischen Personals, der Arbeiter usw. mit 288 Köpfen — und dann erst das künstlerische Personal.

Die höheren Einnahmen der Pariser Theater hatten natürlich auch weit höhere Eintrittspreise zur Unterlage; das Theater dort hatte schon in weit höherem Grade als bei uns plutokratischen Charakter angenommen. Folgende Tabelle zeigt den Unterschied der üblichen Theaterpreise für annähernd das gleiche Genre der Darbietung. Es kostete 1851:

Ein Parkettstiz in St. Petersburg (Italienische Oper)	Mk. 25,60
" " in der Londoner Italienischen Oper . . .	" 21,60
" " in der Pariser Großen Oper . . .	" 9,60
" " im Theater an der Wien . . .	" 5,20
" " im Wiener Operntheater . . .	" 4,20
" " in der Berliner Oper . . .	" 3,00
" " im Hamburger Stadttheater . . .	" 2,70.

In Deutschland wurden die Preise wohl bei außerordentlichen Gelegenheiten zuweilen einmal auf das Doppelte erhöht; im wesentlichen aber blieben sie auf dem angegebenen Niveau bis etwa zum Ende der in Frage stehenden Periode, also bis nach dem Jahre 1870. Von da ab erst stiegen sie im Durchschnitt ungefähr auf das Doppelte. Als Pollini das Hamburger Stadttheater übernahm, waren die Abonnementspreise gegen das Jahr 1827 vervierfacht. Da nun umgekehrt gerade in diesen vierzig Jahren die soziale Bedeutung des vierten Standes in beständigem Anwachsen war, zeigt sich, daß die Bühne wirtschaftlich ausgesprochen antisozialer Tendenz zuneigte; das prägte sich dann in den Jahrzehnten des wirtschaftlichen Aufschwungs, von Anfang der fünfziger bis Ende der achtziger Jahre, in immer schärferer Form aus.

Wenn das Theater seiner sozialen Bestimmung zuzuführen in diesem Zeitraum irgend etwas geschah, trug der Versuch immer den Charakter eines Almosens, das man dem Volk zu verabreichen für klug hielt. Zwar kam es nicht zu dem von Gottschall vorgeschlagenen wöchentlichen Freitheater, aber die Hof- und größeren Stadttheater gaben allmählich wenigstens von Zeit zu Zeit sogenannte Volksvorstellungen, in der Regel Klassikeraufführungen, zu ermäßigten Preisen. Holbein hatte den Gedanken dazu in Wien schon 1848 angeregt. Unter der Maske sozialer Pflichterfüllung fiel man dann bald, an den Stadttheatern zuerst, auf die sonntäglichen Nachmittags-

vorstellungen, zu denen man wieder, das Volk zu bilden, die Klassiker heranzog. In unsinnigen Kürzungen — wegen der beschränkten Nachmittagsstunden — in liederlichster Vorbereitung, in zweiter Besetzung sind so einige dreißig Jahre hindurch dem Mittelstand und der mündig gewordenen Arbeiterschaft die Kleinodien der Dichtung verhandelt und verschandelt worden. Bei oberflächlichen Volksbeglückern hat diese Einrichtung jedoch immer viel Beifall gefunden, obwohl es kaum ein sichereres Mittel gab, die Dramen der Klassiker als minderwertige Ware in Mißkredit zu bringen und dem Snob das Recht einzuräumen, sie als der misera plebs vorbehalten zu betrachten. Doch auch gebildetem Geschmack mußten sie so verleidet werden: von überbürdeten Darstellern, unter Beschwerden der Verdauung hastig von halb vier bis sechs Uhr heruntergeleiert, stellten sie Karikaturen dar der edelsten Gebilde dramatischer Kunst. Erst in den zwei letzten Dezennien fingen einige Bühnen an, eine Rettungsaktion an den mißhandelten Klassikern einzuleiten; auch in dieser Zeit erst fiel man auf den gesunden Gedanken, besondere Theater auf literarisch gediegener und die wirtschaftlichen Bedingungen berücksichtigender Grundlage für das arbeitende Volk zu organisieren. Wie überhaupt erst gegen Ende des Jahrhunderts die ersten ernstlichen Anläufe unternommen wurden, die durch die Theatergewerbefreiheit eingerissene Anarchie zu bekämpfen.