



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

XI. Kapitel: Heinrich Laube und Franz Dingelstedt

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



XI

Heinrich Laube und Franz Dingelstedt

In zwei außerordentlichen Willensmenschen hat die dramaturgische Begabung des Jahrhunderts einen erschöpfenden Ausdruck gefunden. Freilich liegen die von den beiden angestrebten und erreichten Ziele in extremis und stellen schroffe Gegensätze dar. Wenn als diese beiden Richard Wagner und Heinrich Laube genannt werden, soll darum zunächst nur auf einen gemeinsamen Charakterzug, auf das in ihnen wirkende ungewöhnliche Maß von Energie hingewiesen werden, das sie bei der Verfolgung ihrer künstlerisch-kulturellen Absichten auf der Schaubühne erfolgreich in die Tat umsetzten. Dieses Gemeinsame ist bei den Urhebern starker Wirkungen auf irgend einem Kulturgebiet nie zu verkennen und in einer, wenn auch eingeschränkten Bedeutung immer zur Anerkennung zwingend: es ist die außerordentliche Vitalität in solchen Männern. Sie gibt ihren Schöpfungen das Gepräge von Werten, die für eine mehr oder minder lange Zeitstrecke als vollgültig angesehen werden.

Was durch hundert Jahre nicht hatte gelingen wollen und angesichts der um die Mitte des Jahrhunderts erreichten Entwicklung des Theaters für die Zukunft vollends als bare Unmöglichkeit angesehen werden mußte, das zwang die Genialität und Fähigkeit des künstlerischen Machtmenschen Richard Wagner endlich doch in die Erscheinung. Das Musikdrama im Bayreuther Festspielhaus ist als ein in der gesamten modernen Kulturwelt einzig dastehendes Ereignis zu betrachten, dem in seiner Eigenart bei anderen Nationen nichts ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Hier wurde einmal das theatralische Kunstwerk lebendig, wie die Idee, an den größten Mustern der Geschichte sich begeisternd, es vorgezeichnet hatte; die künstlerische Tat, von keinerlei Zugeständnissen an die Trivialität eingeengt und entstellt, vielmehr auf den höchsterreich-

baren Ausdruck von Inhalt und Form — natürlich innerhalb der Grenzen der Subjektivität Wagners — gebracht, ist hier geleistet und damit sogar mehr als das dramaturgische Ideal der deutschen Renaissance, wie es das achtzehnte Jahrhundert aufgestellt hatte, erfüllt worden.

In ganz anderer Weise, auf anderen Wegen und nach einem anderen Ziel hin, setzte Heinrich Laube seine gestraffte Energie ein, das dramaturgische Mustertheater zu schaffen. Ihm kam es darauf an, die anarchisch verzettelten Anläufe zusammenzufassen, eine Schauspielbühne herzustellen, die in Dichtung und Darstellung die vorhandenen Kräfte zur wirksamsten Entfaltung bringen sollte. Zur wirksamsten Entfaltung, das heißt: Laube erachtete von vornherein keineswegs, wie es Wagner in ausgesprochenem Maße getan, eine Entwicklung über das Vorhandene hinaus notwendig; er suchte nur die zerstreut umherliegenden Bausteine, gleich einem tüchtigen Polier, zusammenzubringen, um sie seinem verständigen Aufriß gemäß zu justieren, zuzuhauen und in sorgsamer Arbeit dann mit Winkelmaß, Kelle und Hammer einen festen, dauerhaften Bau damit aufzuführen. Ein Haus, in dem Apollon Musagetes zwar und seine neun Huldinnen vom Parnas sich nie recht wohl fühlen und nie das Frösteln ganz verlernen konnten, in dem aber der Genius des breiten deutschen Lebens und die derbe Muse des Bürgertums sich erfreuen, der wädere gesunde Menschenverstand sein Kunstbedürfnis wohl befriedigen mochte.

Fünf Jahre hatte er sich, wie wir gesehen haben, in Wien für diesen Bau Strif gefehzt; und als das Haus nach dieser Zeit vollendet da stand, war alle Welt darüber einig, daß es jedenfalls den schönsten Luftschlössern vorzuziehen sei, die seit Lessings Tagen von den schwärmerischen Reformatoren entworfen worden waren. Es ließ sich darin wohnen, und die Leute, die in ihm die Tafel der Kunstgenüsse zu bescheiden hatten, beherrschten ihr Metier. Im Werkstattjargon des Theaters heißt es zwar: es werde überall mit Wasser gekocht; aber es bleibt darum doch im Leben wie am Theater ein weiter Spielraum zwischen Küche und Küche, den jenes triviale Wort nicht verwischt. Wasser hat man freilich überall zur Verfügung, aber Zutaten und Zubereitung entscheiden. Und wir wissen ja, was den Menus, die das deutsche Theater bisher geboten hatte, immer gefehlt hatte: sie waren planlos, kunstlos, ungesund, die Speisen bald überpfeffert, bald versäuert oder versalzen. Zu allermeist aber gab es doch nur die bekannte breite Bettelsuppe, bei der man immer ein großes Publikum hat. Laube erst zeigte sich als einen tüchtigen Baumeister und Wirt zugleich und festigte mit außerordentlichem Geschick seinen Ruf, das beste bürgerliche dramatische

Speisehaus in Deutschland errichtet zu haben und zu leiten. Er gab einfache, verdauliche Gerichte mit guten Zutaten und in gewissenhafter Zubereitung. Das war — um nicht länger im schon zu breit getretenen Vergleich zu sprechen — nach dem Tohuwaboju von Virtuositum, Vaudeville-Tanz- und Jongleurdramatik, das dreißig Jahre lang auf den deutschen Brettern geherrscht hatte, eine Wohltat, die den ihr gewordenen Beifall voll verdiente.

Von allen Jungdeutschen hatte sich Heinrich Laube von der romantischen Verfräntelung am fernsten gehalten; seine robuste Empfindung hatte das phantastische Element und den künstlerischen Spieltrieb der Romantik von Haus aus abgelehnt. Diese breite Gesundheit wäre ihm und dem Theater auch nur von Nutzen gewesen, wenn ihm nicht auch die poetische Entfaltung des Psychologischen und des Individuellen, das von Goethe übernommene Erbteil der Romantik, fremd und wesenswidrig gewesen wäre. Wo die Dichtung nach einer dieser Seiten hinneigte, war sie Laube unbequem, galt sie ihm für undramatisch schlechtweg. Der „dramatische Zusammenstoß“ der äußeren Handlung war ihm das wichtigste an der Bühnendichtung. Darauf kommt er in seinen dramaturgischen Testamenten immer wieder zurück; und immer wieder zu der beweglichen Klage: daß im ‚Egmont‘ eigentlich nur die Alba-Szene jene unerläßliche Bedingung erfülle, daß ‚Casso‘ aus dem nämlichen Grunde durchaus undramatisch sei — wie er denn überhaupt Goethe, der „mit seinem Talent dem eigentlichen Theater nie nahe gewesen“ sei, am liebsten bei der Entwicklung der deutschen Bühne ganz aus dem Spiel gesehen hätte. Schält man die nackte Meinung der Laubeschen Dramaturgie aus der immer sehr überredenden Einleitung der Begründungen und Verteidigungen heraus, so wird man keiner Gattung, keinem Dichter gegenüber je einen anderen Standpunkt als den der äußerlichen theatralischen Gerechtigkeit angewendet finden.

Das „Theaterstück“ will Laube zu Ehren bringen — im Guten und im Schlimmen. „Wirksamkeit“ heißt die hellsehende Obermuse, der er Melpomene und Thalia zur Erziehung übergibt, damit diesen phantasiereichen Zöglingen alle anderen nicht zur Sache gehörigen Neigungen und die Lust zu Seitensprüngen ausgetrieben werde. Das Mandat aber zu dieser Erziehung empfängt sie nach dem Willen Laubes ausschließlich vom Publikum. Mit unumwundener Offenheit geht er daran, den verhängnisvollen Dualismus von „Kunst“ und „Theater“ in seinem Hause aus der Welt zu schaffen. Zeigt sich das Tor zu niedrig oder zu schmal, ein altes oder ein neues Kunstwerk in die Halle zu schaffen, es auf die Szene zu stellen, so kommt ihm nicht entfernt der Gedanke, daß man etwa das Tor höher

oder breiter bauen, die Szene entsprechend reicher gestalten könne: das Kunstwerk wird einfach auf das Maß des Baues zugeschnitten. Wie weiland König Prokrustes mit seinen Gästen, verfährt Laube mit den Dramen, die er in seinem Theaterbett beherbergen soll oder will; er schneidet oben oder unten, hüben oder drüben so viel weg, bis das ungefüge Werk in die Form des allgemeinen Geschmacks paßt, bis es richtig im Fokus der Wirkung steht. Und wo es nicht zulangt, nicht genug füllt, wird angefügt und ausgestopft, werden die Glieder gedehnt. Auch tüchtige Chirurgen sollen zuweilen einem Operationswahn verfallen, sich nicht versagen können, zu schneiden, wo die Natur höchst wahrscheinlich sich selber helfen würde. Laube litt an diesem Operationswahn; und dieser wurde so stark in ihm, daß ihm schließlich überhaupt kein Stück, so wie es gewachsen war, brauchbar schien. Wirksamkeit erlangte es erst durch eine Laubesche Kur. Und da er in jeder Hinsicht Schule gemacht hat, wurde auch dieses „Zurechtmachen“ der Stücke ein Hauptgesetz der dramaturgischen Weisheit für die nun kommende Theaterperiode.

Auch als Herrscher am Theater konnte Heinrich Laube den Inhalt seines Lebens füglich nicht verleugnen: er mußte konstitutionell regieren; und daß er's tat, das schaffte ihm in erster Linie seinen außerordentlichen Erfolg. „Ein Theaterdirektor muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respektieren“, meinte er. Er traf es glücklich, daß er gerade in dem Jahrzehnt der siegreichen bürgerlich-demokratischen Emanzipation in einem nationalen Zentrum, in einer Großstadt dazu, ein Theater umzubilden berufen war; sogar mit dem der Ängstlichkeit abgerungenen Auftrag, dieses Theater zum Ausdruck seiner Zeit zu machen, es in Harmonie mit der Empfindung und dem Geschmack der Majorität zu setzen. Das war bisher immer verfehlt worden. Immer wollten die Reformatoren ein Theater außerhalb der Zeit; wollten heroisch oder tragisch oder romantisch sein, das Gewissen der Menschheit einschläfern oder aufrütteln; — und es handelt sich doch am Theater nur darum, an die Tugend dieses Gewissens zu appellieren, ihm über kleine Schwächen hinwegzuhelfen. Laube erkannte es endlich als leitendes Gesetz, daß kein Theater bestehen kann, „wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit“. Doch fügt er einschränkend hinzu, er sei eben so fest davon durchdrungen, „daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinn geopfert werden dürfen“. Man wird jedoch gerechterweise betonen müssen, daß er in der Praxis nie versucht hat, diese weiteren Gesichtspunkte gegen den herrschenden Geschmack durchzukämpfen. Gerade die Beispiele, die er von seinem Fechtermut für solche Überzeugung anführt, beweisen das Gegenteil dessen, was er erhärten

will. Laubes dramaturgischer Tapferkeit bestes Teil war immer, ganz im Sinne Gallstoffs, Vorsicht. „Wandlungen des Lebens“, sagt er, „welche erst im Zuge begriffen sind, haben auf der Bühne einen schweren Stand, denn das Publikum spaltet sich in Parteien für das erst werdende“: das war gewiß ganz richtig beobachtet; Laube hat aber dabei immer nur politische Wandlungen im Sinn. Und ist er da dem Widerspruch gegenüber schon nachgiebig und klug lavierend, so ist er leider ganz gleichgültig, wo es sich um künstlerische Wandlungen, um Neuland der Seele, um höhere Entwicklung der Form handelt.

Diese Urteile klingen hart und werden zu erweisen sein; nötig aber sind sie, um eine Legende zu zerstören, die Laube selbst mit einer nicht anders als zudringlich zu nennenden Dialektik geschaffen hat. In seinen Theaterbüchern, die seine drei Theaterleitungen beschreiben, hat er in so frivoler Weise die unbeholfene Ohnmacht seiner dramaturgischen Vorgänger — wie Goethe und Immermann — darzulegen sich bemüht, die Lehre und die Geschichte der praktischen Dramaturgie so eitel an seine Person geknüpft, daß, da tatsächlich diese Bücher Katechismen der modernen Bühnenkunst geworden sind, hier das laute Selbstlob gründlich nachgeprüft werden muß.

Im Stile eines Frankfurter Parlamentsbeschlusses, der ein deutsches Kaisertum proklamiert, gibt Laube das Programm seiner Regenschaft, verkündet er, was das Fundament seines Spielplans bilden soll: „alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, von Shakespeare ferner alle, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besaßen und unter uns noch wirklich Anteil finden können; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigentümlichkeiten für uns sind, wie Phädra z. B., wie Donna Diana und Das Leben, ein Traum; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Konversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen“. Ins praktische Theaterdeutsch übersetzt, heißt dieses Programm eben doch nichts anderes als: alle zuverlässigen Theaterstücke, die meinem Publikum gefallen und — nebenbei — auch Kasse machen.

Unter den Dramen deutscher Klassiker gab es, nach Ansicht Laubes, viele, die sich nicht „bewährt“ hatten, und die er insofern vermied, wo es anging. Bei anderen tat er nicht nur nichts, sie lebendig werden zu lassen, er beraubte sie auch noch der vermittelnden Hilfen, die der Dichter oder die Tradition geschaffen hatten. Zu ‚Egmont‘ gehört uns heute, von einer würdigen Darstellung untrennbar, die Musik Beethovens; für Laube war sie ein die

Theaterwirkung zerstörendes Element, das ihn „belästigte“. Er ist stolz darauf, daß ‚Faust‘ am Burgtheater weitergegeben wurde, „wie es für die Komtessen brauchbar“ ist: in usum delphini. An den zweiten Teil der Weltichtung und damit an die endliche geistige Eroberung des wertvollsten Vermächtnisses des Dichters an sein Volk hat dieser Napoleon des Theaters nie gedacht. Regierte er doch eine Bühne, die sich nicht, wie die von Weimar oder Düsseldorf, an „dilettantische“ Experimente verzetteln durfte, da auf ihre „lebensvolle Tätigkeit“, wie er stolz schreibt, „eine ganze Nation angewiesen ist“. So tolerierte er, um zuerst Goethes Theater zu betrachten, von diesem bühnenungewandten Dichter nur die Dramen, die seit achtzig Jahren jedes Theater selbstverständlich gab: Clavigo, Götz, Egmont und — wenn sich einmal eine geeignete Darstellerin fand — Iphigenie.

Laubes dramaturgische Stellung zu Shakespeare ist unter dem Mittelmaß der Anschauungen, die von dem großen Schöpfer des modernen Dramas jedem Gebildeten jener Zeit geläufig waren. ‚Julius Cäsar‘ hält er für ein unwirksames Stück; „es leidet doch in unserem heutigen Theater und für unseren heutigen Geschmack an manchem Übel“. Wenn es trotzdem in Wien eine der ersten Regietaten Laubes war und einen starken Erfolg beim Publikum hatte, so konnte nach Laubes Logik natürlich nur die dramaturgische Beihilfe, die er dem Briten gewährt hatte, das Unerwartete — eigentlich Unerlaubte — zuwege gebracht haben. Auch ‚Richard III.‘ wurde erst durch die Zutaten des Laubeschen Genius theatermöglich: „Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes müßigen Worts dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richards, auf dem Fuße folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturm Einhalt“. Laube meint das kaum in einer anderen Tragödie zu einer so schneidend scharfen Spitze getriebene Moment der Umkehr, das eintritt, als Richard eben triumphierend auf seine Blutbahn Rückschau hält:

„Den Sohn des Clarence hab ich eingesperrt,
Die Tochter in geringem Stand verehlicht;
Im Schoß des Abraham ruhn Eduards Söhne,
Und Anna sagte gute Nacht der Welt.
Nun weiß ich, der Bretagner Richmond trachtet
Nach meiner jungen Nicht', Elisabeth,
Und blickt, stolz auf dies Band, zur Kron' empor;
Drum will ich zu ihr, als ein muntreter Greier.“ (IV, 3.)

Also hier, meint Laube, hätte der Sturm des Unwillens im Publikum losbrechen müssen, wenn nicht er dafür gesorgt hätte, daß der

moralische Rückschlag „sofort“ eintrete. Wieso brauchte Laube dafür zu sorgen, fragen wir erstaunt; denn unmittelbar nach der angeführten Rede Glosters läßt Shakespeare den Catesby als den ersten Unglücksboten auftreten, wieder mittelbar darauf, als Richard zu den Waffen eilt, erwartet ihn schon in der nächsten Szene das unheimliche Parzentrío der ihn um Gatten- und Kindermord anklagenden Frauen; und ehe er noch wieder Atem schöpft, bringt Stanley die Schreckensbotschaft, daß Richmond auf der See. Kataraktartig prasseln dann die Nachrichten von Abfall und Verrat weiter auf Gloster nieder: die wilde Jagd der Erinnyen braust grauenerregend über die Szene. Was hätte Laube ihr an Schrecken hinzufügen können? Aber er kann sich gar nicht darüber beruhigen, daß in diesem Drama die Hoffnung fehle, dem Bösewicht den Widerstand erstehen und ihn die Strafe ereilen zu sehen; daß es ein Kunstwerk nicht vertrage, nur Schatten und kein Licht darzubieten; daß es nicht genüge, wenn der mörderische Kronräuber am Ende erschlagen werde. Laube will dies „kommen sehen“; dieses Kommensehen ist für ihn die Lozung zur Teilnahme: „ohne diese Zutat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk“. Eine banalere Dramaturgie, das wird zugegeben werden müssen, ist kaum auszudenken.

Den Romeo Shakespeares gelegentlich auch einmal von einem Weib gespielt zu sehen, würde ihm, meint Laube, nicht unsympathisch sein, denn „Romeo ist nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers“; „es fehlt der Figur das Knochengerüst, sie hat zuviel bloße Gallert“. Im ‚Kaufmann von Venedig‘ hängt er den letzten Akt als Szene an den vierten, an den Gerichtsakt, an. Die poetische Welt des Shakespeare-Lustspiels existiert für ihn nicht; wenn nur der dramatische Zusammenstoß mit allem Effekt erfolgt: darum weg mit den aufhaltenden poetischen und lyrischen Schwänzen des Dramas. Im Laube-Deutsch hieß das: „ein Stück auf seinen kürzesten Ausdruck bringen“. Einmal konnte er sich auch ein Verdienst um Shakespeare ins Guthaben schreiben: endlich, 1851, durfte ‚König Lear‘ auch in Wien sterben; wir wissen schon, daß, den gemütsweichen Donau-Phäaken und dem Respekt vor den Kronenträgern zuliebe, der wahnsinnige König am Burgtheater am Leben bleiben mußte. Jedoch auch Cordelia sterben zu lassen, brachte Laube nicht übers Herz, — da sie ja keine „Schuld“ auf sich geladen habe. Gegen die ‚Historien‘ des Briten hatte er einen tiefen Widerwillen; sie schienen ihm so gar nicht als Theaterstücke; und die „Berufung auf Literaturgeschichte hilft da nichts; man will Leben, das sich selbst erklärt und hinreichend anzieht“. Die Falstaff-Szenen theatralisch auszubeuten, wurden, wie früher schon öfter geschehen,

die beiden Teile des ‚König Heinrich IV.‘ in ein Stück zusammengezogen gegeben. ‚König Richard II.‘ mißfiel den Wienern und wurde darum von Laube leichtthin wieder beiseite gestellt; ebenso ‚Antonius und Kleopatra‘ und ‚König Johann‘. Das Zustandekommen des österreichischen Konkordats, meint Laube, habe das letztgenannte Drama zu Fall gebracht. Als König Johann aber, 1868, ein Jahr nach Laubes Rücktritt, wieder in den Spielplan aufgenommen wird und nun einen großen Erfolg hat, kann sich das Laube nicht anders als durch einen rapiden Verfall des guten Geschmacks erklären. Er resümiert wirklich so: ein einziges Jahr fehlt dem Burgtheater seine — Laubes — Leitung, und „die Unklarheit ist eingetreten, das Publikum erscheint inkompetent“. In ganz Deutschland wird der ‚Sommernachtstraum‘ mit Mendelssohns Musik ein populäres Schauspiel und rettet der Bühne ein ewigfrisches Stück Poesie; Laube aber findet, daß es in Wien nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstücks erreichte und eifert gegen diese Mischmaschstücke, die Musik und Dekorationswesen brauchen, um überhaupt zu bestehen.

Einen ganz besonderen Wert legte er auf den dritten Punkt seines Programms, auf die Pflege des modernen französischen Dramas. Hier ist er in der Zeit seines Wirkens am nachhaltigsten angegriffen worden und zwar um so heftiger, je mehr diese neue nationalistische Note: über den Verfall des deutschen Theaters zu klagen, weil die Franzosen auf ihm die Herrschaft hätten, beliebt wurde. Laube fühlte sich dadurch nur um so mehr als Held und Märtyrer der guten Sache. Doch war es auch um dieses Helden- und Märtyrertum dürftig bestellt und der anrühige Ruhm wohlfeil erworben. Jungdeutschland hatte sich immer etwas darauf zugute gehalten, daß es die Hand am Puls des Pariser Leben habe, daß es scharfsichtig beobachte, wie dort die Umbildung der europäischen Gesellschaft vor sich gehe. Laube voran war der Entwicklung der Dinge mit Aufmerksamkeit gefolgt und hatte sich gern von den französischen Dramatikern anregen lassen. Sein ‚Monaldeschi‘ ist noch ein Stiefkind der Muse Viktor Hugos; später folgte er den Dramatikern, die die Hugolatrie bekämpften und, zwischen 1840 und 1850, die Kritik der modernen Gesellschaft neben einer wieder strafferen Architektur im Drama anstrebten. Das war ganz im Sinne Laubes; und Augier wäre sein natürlicher Partisan gewesen. Da aber kommt bei Laube das Eselsohr unter der umgehängten Löwenhaut zum Vorschein: es gehörte wirklich wenig Kühnheit dazu, zum ersten Sturm gegen die vorurteilsvolle Gesellschaft Wiens des konzilianten Sandeau ‚Mademoiselle de Seiglière‘ auszuwählen. Zumal Laube selbst hier noch vorsichtig genug war, den Schluß des Stücks dem

weicheren Gemütsbedürfnis seines Publikums entsprechend zu fälschen.

Die Wiener aber wollten unerhörterweise auch von dem so besonnen, so romantisch zurechtgestutzten Theaterpüppchen nichts wissen. Der erste Versuch mit den „modernen Franzosen“ gab eine Niederlage. Nun mußte Laube doch wohl die Löwenklaue zeigen und den gefestigten Mut eines zielbewußten Dramaturgen: „ich setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwachbesetztem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnädig wiederkam, sammelte sich allmählich ein Publikum für dasselbe und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgeweht“. Laube hat offenbar, auch später noch, gar kein Gefühl für die unfreiwillige Komik in dieser Selbstverherrlichung seines Verhaltens, sonst hätte er es nicht in dieser Form der Radotage geschichtlich festgelegt. Wie das ‚Fräulein von Seiglière‘ wurde auch die ‚Lady Tartuffe‘ der Madame de Girardin durchgedrückt. Dann folgte ‚Le gendre de M. Poirier‘ von Augier und Sandeau als ‚Birnbäum und Sohn‘ in Laubes Übersetzung und Bearbeitung. Die Hauptschlacht aber sollte er mit Scribes ‚Seenhänden‘ zu schlagen haben. Wunderlicherweise hatte dieses zahme Stück in Paris einen kleinen Theaterstandal veranlaßt: Scribe, der alte Taschenspieler der Szene, hatte da auch plötzlich sein soziales Gewissen entdeckt und die märchenhafte Posse der zur Nähterin umgewandelten Herzogin als Opfergabe für den Befreiungskrieg der Gesellschaft dargebracht. Daß die Pariser sich das von Scribe nicht weismachen lassen wollten, war eigentlich der ganze Anlaß ihres Unwillens gewesen. Für Laube aber waren diese Seenhände, mit Hamlet zu reden, der große Gegenstand, um den es sich zu regen lohnte; hier stand für den Wiener Dramaturgen die ganze Ehre des Theaters auf dem Spiel. Auch dem österreichischen Adel mußte gezeigt werden, daß ehrliche Arbeit der Hände den Menschen nicht im Rang heruntersetzt, daß wahrhaftige Vornehmheit zu stolz ist, von den Almosen hochmütiger Verwandten zu vegetieren. Freilich, eine Herzogin, wie in Paris, durfte es in Wien nicht sein; das wagte selbst Laubes Demokratenmut nicht. Er machte aus der Herzogin Helene also ein einfaches adeliges Fräulein und durch diese dramaturgische Heldentat gestaltete sich die Aufführung der Seenhände, im Jahre 1859, zu einem Sieg des französischen „Reformdramas“ auf der deutschen Bühne. Nun warf Laube sich in die Pose des Siegers: mit dem Fräulein von Seiglière und den Seenhänden hatte er seiner Meinung nach dem deutschen Theater endlich das freie Drama erkämpft.

Und wirklich war man damals und später so töricht, Laube darum heftig anzufeinden, ihm den Nimbus geradezu aufzudrängen,

er habe für das Thesenstück der Franzosen, das man in Deutschland gemeinhin Sittenstück nannte — womit man „Unsittenstück“ sagen wollte — die Bahn gebrochen. Zu einer ‚Kameliendame‘, zu ‚Demi-monde‘, zu ‚Olympias Hochzeit‘ oder zur ‚Abenteurerin‘ hat Laube keineswegs den Mut gehabt. Am weitesten ging er in dieser Richtung noch, als er, 1862, ‚Les Effrontés‘ von Augier unter dem unbeholfenen Titel ‚Die öffentliche Meinung‘ aufführte und, 1865, desselben Dichters ‚Le Fils de Giboyer‘ unter dem glücklicher gewählten ‚Der Pelikan‘. Beide, wie auch die weitergenannten Stücke, in eigener Übersetzung und Bearbeitung. Erst die Muse Sardous aber gewann Laubes Herz ganz, das so gewissenhaft im Schlage mit dem des Publikums Takt hielt: ‚Die guten Freunde‘ (Nos Intimes), ‚Der letzte Brief‘ (Pattes de mouche), ‚Die Hagestolzen‘ (Les vieux Garçons), ‚Die Familie nach der Mode‘ (Famille Benoiton); dazu die rührsamten Dramen Feuilletts ‚Der verarmte Edelmann‘ und ‚Vornehme Ehe‘ (La Tentation), allenfalls noch ‚Vater und Sohn‘ vom jüngeren Dumas (Le Père prodigue) — damit ist das Gebiet bezeichnet, das Laube dem Burgtheater und der deutschen Bühne von den Franzosen eroberte. War dieser dramaturgische Feldzug also eigentlich ein Froschmäusekrieg, so hatte er nach einer anderen Seite hin allerdings unleugbare Bedeutung: die technische Reife dieser französischen Stücke bot Laube willkommenen Anlaß, seine Schauspieler zu einem präzisen und lebendigen Stil des Zusammenspiels der hier vorausgesetzt war, anzuhalten. Und hierin findet seine Neigung zu den Franzosen in der Tat ihre Rechtfertigung.

Doch bleiben wir vorerst noch bei der literarischen Dramaturgie. Wenn die um das Junge Deutschland herum und im vormärzlichen liberalen Lager groß gewordenen Dramatiker mit dem Antritt der Bühnenherrschaft Laubes ihre Stunde gekommen wähnten, so erlebten sie bald eine große, wenn zumeist auch gerechtfertigte Enttäuschung. Der Burgtheaterdirektor war scharfsichtig genug und auch gerecht genug, das, was er von einem Shakespeare, Goethe oder Kleist als Bühnenhinderlich ausschaltete, auch modernem Dichterüberschwang nicht unbesehen zuzubilligen. Er bestand auch da auf seinem Schein: es muß ein „Theaterstück“ sein. Darum war ihm Otto Ludwig eben so sympathisch, wie Hebbel ihm unausstehlich blieb. Man darf die Äußerungen großer Empfindlichkeit bei Hebbel über die durch Laube erfahrene Zurücksetzung in einer nach Objektivität strebenden Darstellung freilich nur vorsichtig verwerten, weil zwischen beiden Männern zu der künstlerischen Antipodenschaft noch ein persönliches Moment kam. Hebbel macht in seinen Briefen und Tagebüchern kein Hehl daraus, daß er sich für einen besseren Anwärter auf den Posten eines Burgtheaterdirektors gehalten habe

und erspart Laube den Vorwurf nicht, es sei die Angst vor diesem Anspruch gewesen, die ihn, Laube, Hebbels Erfolge, wo es nur immer möglich gewesen sei, habe unterdrücken lassen. Laube tut dieses Umstands in seinen dramaturgischen Schriften nie Erwähnung. Um so rückhaltsloser — und diese Sorsichheit des Urteil ist ja so kennzeichnend für unsern Bühnendiktator — bekennt er sein künstlerisches Verhältnis zu Hebbel: „Es war ein Akt der Selbstverleugnung und der Billigkeit, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte. Ich habe weder damals, noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten“. Sein schon erwähntes Urteil über ‚Maria Magdalena‘ ergänzte er durch folgendes Bekenntnis: „wir gingen von dannen, wie von einer Hinrichtung. Das zweite Haus war so erschreckend leer gewesen, daß man mit Schrot hätte in den Saal schießen können, ohne jemand zu treffen“. Er habe ‚Judith‘ aber in Wien, trotz stets schwacher Häuser, nicht aufgegeben, bis ihn seine Behörde darum gescholten habe. Auch ‚Maria Magdalena‘ hielt diese Behörde für einen „Greuel“; und „so fand ich in mir selbst keine Veranlassung, gegen eine uneinnehmbare Festung zu stürmen“. Er meint, daß Hebbels Stücke überhaupt „aus einem tiefen Grund der Szene fremd sind, daß er (Hebbel) gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er beim Empfangen und Niederschreiben dieser Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht gesehen hat in seiner Einbildungskraft“; sie scheinen ihm „zusammengedacht, von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist . . . daß er von der Schönheit nur mitunter vereinzelte Strahlen gefunden, daß er aber im ganzen von der Schönheit verlassen war . . . daß man den letzten und höchsten Schmuß der Poesie vergeblich in ihm sucht: das Wohltuende, Ver söhnende, das Tröstende, das Erhebende“. Bei diesen Urteilen ging Laube nicht etwa die Kenntnis des ‚Gyges‘, der ‚Nibelungen‘ und des ‚Demetrius‘ ab; er überschaut das ganze Werk Hebbels, aber er findet auch in den Stücken der zweiten Periode den „Glanz eines Theaterstücks nur in kleinen Partien“. „Welch ein Publikum“, ruft er angesichts der Nibelungen, „kann dies Sagengemisch verstehen! Und wie kann Unverstandenes auf der Szene wirken!“ Erst der große Beifall, den maßgebende Kritiker den Nibelungen zollten, erst Dingelstedts Vorgehen, der der Dichtung in Weimar einen glänzenden Erfolg bereitete, bestimmte Laube, das schlechte Theaterstück am 19. Februar 1863 auf das Burgtheater zu bringen.

Seiner Art getreu, setzte Laube die erfahrene große Wirkung der Nibelungen wieder auf sein dramaturgisches Konto: er habe den ungefügigen letzten Akt von Kriemhilds Rache — der aber doch in Weimar schon bezwungen worden war — erst bühnenmöglich ge-

macht. Trotz des Erfolgs zeigte Laube hier nun nichts von jenem konsequenten Eifer, einen dramatischen Wert, der der Bühne zu gefallen, auszumünzen: was einem Gräulein von Seiglière und der Lady Tartuffe recht war, das war einer Dichtung, wie die Nibelungen, durchaus nicht billig. Die Vorstellungen wurden hintangehalten und als infolge davon der Besuch sich nicht auf einer „ausgezeichneten Höhe“ hielt und „das bürgerliche Publikum ausblieb“, war Laube schnell bei der Hand, das Drama aufzugeben und Hebbels Abfall — der guten Erinnerung an Raupachs ‚Nibelungenhort‘ zuzuschreiben: „dieser (Raupachs) Nibelungenhort hatte das große Publikum gehabt durch seine ersten drei Akte und besonders durch die Szenen zwischen Siegfried und Kriemhilde, Liebeszenen, welche mit unzweifelhaft starkem theatralischen Talent behandelt sind und welche eine allgemeine günstige Wirkung gemacht hatten“. Den Dank an Raupach trug er dann durch eine Neueinstudierung der ‚Schleichhändler‘ ab. Wenn man schon ernst auf den Brettern des Burgtheaters sein wollte, so mochten Mosenthals Melodramen, wie ‚Deborah‘, ‚Ein deutsches Dichterleben‘ (worin Bürger und Molly die Helden abgeben), ‚Die deutschen Komödianten‘, als Zeugnisse reifer Dichtergröße den Platz ausfüllen, den Goethe, Kleist, Hebbel mit so unzulänglichen Darbietungen beanspruchten, die außerdem immer ohne dauernden Kassenerfolg blieben.

Der tiefgrollende Hebbel selbst stellt jedoch Laube das Zeugnis aus, daß dieser sich mit den Nibelungen auf den Proben die denkbarste Mühe gegeben und manche Änderung getroffen habe, die er, Hebbel, nicht nur aus Höflichkeit gebilligt hätte: die Schauspieler hätten Ursache gehabt, Laube für seine Winke dankbar zu sein. „Ich habe jetzt den Schlüssel zu seiner Natur“; sagt Hebbel abschließend, „der Theaterdirektor verwertet den Poeten.“ In diesen Worten liegt die gerechteste Anerkennung von Laubes eigentlichem Verdienst: sein nie zu ästhetischer und poetischer Freiheit gelangendes gestalten des Talent leistete durch das Medium der Schauspielkunst wirklich Wertvolles. Was er für die Erweiterung des poetischen, des literarischen Geschmacks getan hat, ist herzlich wenig: hier bog er, wie gezeigt wurde, den Nacken immer willig unter das Joch des bildungsbaren Publikums geschmacks. Nur dieser war ihm Gesetz; und in Wort und Schrift gab er deutlich zu verstehen, daß die ideale Forderung: eine nationale Schaubühne nach künstlerischen Normen aufzurichten, vor dem Anspruch der Zeit liquidieren müsse. Von dieser Einsicht durchdrungen, räumte er energisch und erfolgreich alle schwankenden Halbheiten der seitherigen Theaterwirtschaft beiseite. Eine athenische Kultur war für die deutsche Bühne eine Illusion: spartanischer Rationalismus war ihr einstweilen gewiß ein besserer

Zuchtmeister. Und so mag Laube den Ruhm, ein Lyfurg des modernen Theaters geworden zu sein, der durch Jahrzehnte unangetastet blieb, mit Recht genießen. Sicherlich hätte auch das Burgtheater noch weniger als irgendein anderes deutsches Hoftheater eine weitergehende Reform vertragen. In Wien war das Koteriewesen im Publikum mit dem Machtdünkel der Schauspieler längst zu einer nicht mehr zu brechenden Macht verbunden, gegen die ein dramaturgischer Idealist sicherlich unterlegen wäre. Gegen dieses „Theatergewissen“ der öffentlichen Meinung hätte ein universellerer Standpunkt der Leitung nichts ausrichten können. Kompromisse und dilatorisches Verfahren — darauf war dort am Ende jeder Theaterdirektor, wenn er, wie Laube, vor allem sich selbst durchsetzen wollte — angewiesen. Darin war Laube dem großen Schröder, auf den er so gern sich berief, von dessen Berufstüchtigkeit er sich auch viel erworben hatte, so unähnlich wie nur möglich. Schröder war es wirklich darum zu tun, das — von ihm — als gut Erkannte auch gegen den Geschmack der Menge durchzusetzen.

Recht ergötzlich schildert Laube, welchen Kampf er gegen eine „schwarze Liste“ seines Intendanten zu führen hatte, auf der alle unliebsamen Stücke mit Kreuzen versehen waren, und wie es ihm gelungen sei, wenigstens einige dieser mit dem Begräbniszeichen versehenen Werke zu retten. Als er im Jahre 1850 endlich ‚Die Räuber‘ auf das Burgtheater brachte, erhob ein Mitglied seiner vorgesetzten Behörde Bedenken, „daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden“. Er erhielt Drohbriefe, als er in seinem Lustspiel ‚Kofoko‘ den Abbé und in ‚Wallensteins Lager‘ den Kapuziner auf die Szene gebracht hatte; und die Schauspieler des Burgtheaters, die sich seit altersher als gehorsame Diener der obersten Behörde und der öffentlichen Meinung bewährt hatten, boten ihm in solchen Schwierigkeiten keine Stütze. Sie lehnten zum Beispiel von vornherein ab, in einer dramaturgischen Begutachtungskommission mitzuwirken, und Laube versichert, daß niemand vom älteren Personal des Theaters ihm zugestimmt habe, als er für Freytags ‚Journalisten‘, als für ein wertvolles Stück, das guten Erfolg haben müsse, eingetreten sei. Im selben Maße, als dann die Errungenschaften des Revolutionsjahres wieder rückwärts geregelt wurden, verlor darum Laube auch auf seinem eigensten Gebiete, dem des politischen Tendenzdramas, Terrain. Im Jahre 1859, während der Kämpfe um das Konkordat, gab es, gelegentlich der Aufführung von ‚Montrose‘, noch einmal eine heftige Theaterdemonstration, die ihm verderblich werden sollte. Bei den Worten:

„Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben
 „Zum Richter macht in weltlichem Verhältnis,
 „Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
 Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
 Des Kaisers —“

sprang man lärmend von den Sitzen unter den wütenden Rufen: Konfordat! Konfordat! Trotzdem drang Schritt für Schritt der reaktionäre Geist vor, und unter der Intendanz des Oberstkämmerers Fürst Auersperg begann Laubes Stern zu sinken. Auerspergs Nachfolger, der Oberhofmeister Fürst Konstantin von Hohenlohe, wollte mit dem Demokraten Laube überhaupt nichts mehr zu tun haben. Es sollte eine Zwischeninstanz, also eine eigentliche Theaterintendanz, eingerichtet werden. Das widersprach den Laube gegebenen Vollmachten; darum sah der Burgtheaterdirektor in dieser Absicht auch das Zeichen zum Rückzug: 1867 trat er in Pension. „Es mußte ein Ende gemacht werden damit, daß der artistische Direktor das Burgtheater zu liberalen politischen Stücken mißbrauchte, wie ‚Statthalter von Bengalen‘ und ‚Aus der Gesellschaft‘“, soll berichtet Laube, Fürst Hohenlohe einer Mittelsperson gesagt haben.

Die beiden anderen Direktionsperioden Laubes standen von vornherein unter dem Gestirn des Unheils. In Leipzig, wo er im Februar 1869 das Stadttheater übernahm, stieß sein autokratischer Wille mit der dünkeln Theaterkommission des Magistrats sofort hart zusammen. Rudolf Gottschall, ehemals mit Laube in Reih und Glied der liberalen Streiter, befehdete ihn in dem mächtigen ‚Leipziger Tageblatt‘ mit der ganzen Bitterkeit eines durch den Theaterdirektor Laube zurückgesetzten Dramatikers. Die Schauspieler, denen er in Alexander Strafosch einen als überflüssigen Korporal empfundenen „Vortragsmeister“ vorgesezt hatte, revoltierten, und ein häßlicher Theaterskandal setzte dem Wirken des noch Schaffensdurstigen in Leipzig ein jähes Ende.

Mit großem Anlauf betrieb Laube hierauf die Gründung des Wiener Stadttheaters. Eine Bühne in der Theater-Großstadt Wien zu schaffen, die, durch keine Rücksichten nach oben hin eingeschränkt, sich frei auf das Bedürfnis des gebildeten Bürgerstands und auf dessen wachsende Wohlhabenheit stützen und so sich selbst erhalten konnte, dünkte ihm die würdige Krönung seiner dramaturgischen Laufbahn. Wien schien groß genug geworden zu sein, um zwei ernsthafte Schauspielbühnen unterhalten zu können; und fest vertraute er auf seine Geldherrntüchtigkeit. Unglücklicherweise aber brach kaum ein Jahr nach der Eröffnung des Stadttheaters der Wirtschaftskrach von 1873 herein, von dem sich Wien nur langsam wieder erholen sollte. Die Zeit von 1873 bis 1879 am Stadttheater stellte

schlimme Kampffahre dar. Laube erfuhr nun alle Bitternisse der Abhängigkeit von einer Publikumsmajorität, der er vordem so entschieden das Wort geredet hatte, und am abschreckendsten machte sie sich ihm und dem Theater in dem Direktionsauschuß der Gründer verkörpert fühlbar. Eine wilde Jagd brach los nach zugkräftigen Stücken, nach dem Publikum genehmen Schauspielern, und riß den zähen Direktor, jeden Widerstand brechend, mit sich fort. In jeder Woche mußte ein neues Stück geliefert werden, und oft war auch Laube, dem verzweifelnden Gloster ähnlich, bereit, das Königreich seiner dramaturgischen Weisheit für ein „Theaterstück“, das ihn hätte retten können, hinzugeben. Die mißachtetsten Phantasten wurden nun zu Hilfe gerufen; sogar die ‚Antigone‘ des Sophokles kam jetzt zu Ehren und Racines ‚Athalie‘. Jene brachte es gar auf siebenundzwanzig, diese immerhin auf zwölf Vorstellungen. Und doch hatte Laube nur drei Jahre vorher, rückblickend auf seine Erfahrungen in Leipzig, im ‚Norddeutschen Theater‘ diese einst in Berlin gemachten Experimente grimmig gescholten: nur die geistige Störung Friedrich Wilhelms IV. hatte ihm die Verirrung, solche toten Götter wieder auszugraben, verständlich machen können. Die Not endlich machte Laube nun auch den Franzosen gegenüber mutig: ‚Die Kameliendame‘, ‚Demimonde‘, ‚Ferreol‘, ‚Die Sourdambault‘, ‚Der natürliche Sohn‘ hielten jetzt die Führung. Auch die Klassiker jeder Observanz und Shakespeares wurden herangeholt. Es ist ein buntestes Quodlibet, dieses Laube-Repertoire des Stadttheaters; und nur eine erstaunliche Arbeitskraft konnte in solchem Tempo, von Niederlagen zu Siegen und wieder von Siegen zu Niederlagen schreitend, diese Masse bewältigen. Aus dem Wust von Eintagswerken aber heben sich doch einige Spitzen von erfreulicher Bedeutung: Wilbrandts Kulturkampf-drama ‚Graf Hammerstein‘ und Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld‘, Björnsons ‚Fallissement‘ und Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft‘ kamen als Zeichen einer neuen Zeit; aber auch Lindau trat mit vierzig Aufführungen seiner ‚Maria und Magdalena‘ in den Kreis der modernen Dramatiker. Trotzdem fraß die wirtschaftliche Not weiter. Laube trat zurück und blieb an fünf Jahre untätig. Er wartete auf seine Stunde, die doch noch einmal wiederkommen würde. Als jedoch das Institut sich endlich, dank der steigenden wirtschaftlichen Konjunktur, wieder zu befestigen schien, brannte, am 16. Mai 1884, das Theater an der Seilerstätte nieder. Dem Alten blieb nichts mehr zu tun, als über seinen dritten Theaterfeldzug, der ihm Krone und Leben kostete, abermals ein Buch zu schreiben, denn nur zehn Wochen nach dem Theaterbrand brachte der Tod den Nimmerruhenden zur Ruhe.

Dreißig Jahre hat Laube an weithin sichtbarer Stelle der theatra-

liſchen Kultur in Deutſchland Geſtalt und Farbe gegeben. Und wirklicher Förderer war er als Erzieher der Schauſpielkunſt ſeiner und der nachfolgenden Generation. Natürlich konnte er auch hier nicht über die Grenzen ſeiner Natur hinweg; aber innerhalb derſelben hat er doch mehr erreicht als fünfzig Jahre vor ihm irgendein anderer deutſcher Bühnenmann. Er erfaßte dieſe Aufgabe des Theaterleiters zunächſt doch wieder einmal mit dem nötigen Ernſt und griff die vernünftigſte Tradition der Schröder und Iffland wieder auf: „Ein Theater — das erkannte ich in den erſten Wochen — iſt heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigſte Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden.“ Unter der Anarchie, die, ſeit 1815 etwa bis zu Laubes Antritt, am Burgtheater und an den deutſchen Bühnen geherrscht hatte, war nachgerade jeder feſte Stil verſchlüchtigt. Die Schrödersche Schule hatte an der Goetheschen abgefärbt; und umgekehrt. Die Regiſſeure waren nie etwas anderes als Routiniere geweſen, ohne Können und ohne Einfluß; die Dramaturgen hatten faſt alle verſagt: die Schauſpielkunſt — das kurze Intermezzo Immermanns und Schreyvogels verſtändige Bemühungen abgerechnet — war fünfunddreißig Jahre lang ſo gut wie führerlos geweſen. Wer in dieſe anarchiſche Zerrüttung wieder ein Geſetz brachte — und wenn es auch kein rein künſtleriſches war —, erwies ſich als Retter dieſer Kunſt. Und das iſt das, trotz aller Einſchränkungen, die hier gezogen werden mußten, unleugbare Verdienſt, das Laube ſich um das deutſche Theater erworben hat.

Wenn ſeine Abneigung gegen die formalistiſche Schule Goethes auch gehäßig und übertrieben ſcheint, ſo wird er doch nicht ganz unrecht gehabt haben, wenn er meinte: „es wurde gleichſam im Bogen geſchoſſen! und der Gedanke kam immer nur auf ſchönem Umwege zum Zuhörer“, denn man kann ſich vergegenwärtigen, daß, ſeit der Schwulſt des Schickſalsdramas und der ſentimental-romantiſchen Dichtung den Stil des höheren Dramas beeinflusst hatte, von der edlen Einfachheit der klaſſiſchen Schule wenig mehr übrig geblieben ſein mochte. Anderſeits war durch den überhandnehmenden Geſchmack für das Vaudeville auch der Konverſationston verloren gegangen; die komödiantische Willkür, die Sucht nach Nuancen hatten alle Präzision untergraben. Die Straffheit und Einheit der Kompoſition, die gerade Linie der dramatiſchen Wirkung, das ſachgemäße Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen wiederherzuſtellen, war Laubes zunächſt ins Auge gefaßte Fürſorge. Er ſuchte dieſem Ziel durch Wiedereinführung gründlicher Leſeproben nahezu kommen. Hier ſchon begann die doppelte Arbeit: das Weſentliche herauszuſchälen und zu verſtärken, das Nebensächliche unterzuordnen und zu beſchneiden. Da er immer nur das Theaterſtück im Auge hatte,

konnte es dabei nicht ausbleiben, daß mit allem überflüssigen Ornamentalen auch manches an koloristischer und lyrischer Stimmung von vornherein geopfert wurde. Geradeaus — nicht im Bogen! war nun einmal sein Schlagwort. Nach demselben Grundsatz verfuhr er dann auch bei den Arrangierproben. Auch hier wurde zunächst nur das Gerüst der Handlung aufgebaut und justiert, damit der Schauspieler die theatralische Situation als Grundlage für die Ausarbeitung der Rolle gewinne. Ging es irgend an, so ließ Laube dann einige Tage bis zu den weiteren Proben verstreichen; nun sollten das Schema der Handlung in natürlichen Fluß gebracht, die Figuren in lebendige Charaktere umgewandelt, das Knochengelüst sollte mit Fleisch umkleidet und der organische Blutlauf erweckt werden. Eine solche Art zu arbeiten, unter stetiger Mitwirkung des dramaturgischen Leiters als Regisseur, erzielte mit Sicherheit immer die möglichste theatralische Wirkung. Was Laube, seiner trockenen, nüchternen Natur gemäß, so zustande brachte, war vielleicht im poetischen Sinne oft hart und reizlos, aber im technischen Sinne doch von der möglichsten Richtigkeit wie ein unerbittlich mit derben Strichen korrigierter Akt des Zeichners. Es „saß“, wie Laube zu sagen pflegte, und brachte das Drama „auf seinen kürzesten und schärfsten Ausdruck“.

Kam das klassische, das ältere Drama dieser Art zu bilden, entgegen, so schätzte Laube es; genehmer aber waren ihm für diesen erzieherischen Zweck die modernen Werke. Auf dem Umweg erst über diese wollte er dann wieder zu einem Stil für das klassische Drama kommen. So hatte auch Schröder gearbeitet: aus dem englischen Prosadrama hatte er Shakespeare rekonstruiert. „Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt“, meinte Laube „dadurch nötigt es seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publikum zur Würdigung wahrhaftigen Spiels.“ Daraus erklärt sich zur Genüge schon seine Vorliebe für die modernen Franzosen, die beide geforderten Vorzüge, Lebendigkeit und Straffheit der Komposition, gewöhnlich vereinigten, während die deutsche Produktion noch immer zerfahren und unbeholfen war. Namentlich das deutsche Konversationsstück tappte unsicher zwischen novellistischer und farcenhafter Behandlung hin und her und blieb im technischen Sinne fast immer unreif. Die Franzosen dagegen stellten den Schauspielern scharfumrissene Aufgaben; sie ermöglichten die von Laube gewünschte Zuspitzung auf die dramatische Situation, auf den „Zusammenstoß“, und gaben im Dialog die Sprache der Gegenwart in epigrammatischer Gedrungenheit, ohne daß doch das Wort allein genügt hätte, den Schauspieler zu tragen, der in erster Linie immer auf ein plastisches Herausarbeiten der Figur angewiesen

ist. Laube meint, die Schauspieler wären nach dieser Schulung auch an das historische Stück dann einfach und ehrlich herantreten: „da ist ein verbildetes Pathos, ein verkünstelter Stil nicht mehr möglich, da erfolgt die notwendige Steigerung des Vortrags und Stiles in organischer Weise, sie erfolgt unserem Bildungsstande angemessen und das ganze Theater bewahrt sich den Ton der Wahrhaftigkeit, mit diesem Tone aber die einzig treffende und dauernde Macht.“

Laube beschäftigte seine Schauspieler, wo es nur irgend anging, durchaus nicht nach dem Fach, wofür sie angestellt waren, sondern nach ihrer Individualität; das war — am Burgtheater, wie wir wissen, schon durch Schreyvogel angebahnt — ein wichtiger Bruch mit einer Schablone, die ein gutes Teil albernen Konventionalismus auf der deutschen Bühne zu verewigen drohte. Er hielt die Darsteller dadurch an, auf das Charakteristische hinzuarbeiten, wofür er, im realistischen Genre wenigstens, wirksame Anleitung zu geben imstande war. Er war, wie Tieck und Immermann, ein vorzüglicher Vorleser auf der Leseprobe; und wenn er auch nicht das reiche Kolorit Tiecks erreichte, so stellte er doch die dramatischen Gestalten in kräftigen Holzschnittzeichnungen sicher vor die Sinne des Hörers. Damit sie dann richtig belebt und farbig würden, suchte er eben von vornherein die geeignete Individualität heraus und bewährte hierin meist scharfen und glücklichen Blick. Bei der Beobachtung des Schauspielers lenkte ihn in erster Linie die Frage: ist hier eine Natur, eine Persönlichkeit vorhanden, die, richtig verwendet und entwickelt, intensiv zu wirken vermag? Die Aufgabe für eine solche Persönlichkeit stellte sich dann schon ein, oder Laube suchte sie.

Durch dieses Betonen des individuellen Charakters hat er namentlich Grillparzer theaterfähig gemacht. Mag die Liebe Laubes zu Grillparzer auch zum Teil von der Politik der Klugheit, zum Teil sogar von der Abneigung gegen den anderen in Wien lebenden Dramatiker, gegen Hebbel, diktiert gewesen sein, es bleibt immer bestehen, daß Grillparzer eigentlich der einzige wirkliche Dichter war, für den sich Laube mit Wärme einsetzte. Als er nach Wien kam, schien ihm Grillparzer wie ein Kadaver, „der nur noch so auf den Wellen mit fortgeschoben werde, — eine hohle Nachgeburt der Romantik“. Der Theatermann Laube aber erkannte doch bald, daß bei allen früheren Bühnenversuchen mit Grillparzers Dichtungen aus der zweiten Periode schwere Fehler gemacht worden waren, und sein Bekanntwerden mit dem Naturell des Österreichers, des Wienerers, erschloß ihm das Geheimnis der Poesie Grillparzers. Er sah und lernte aus der Beschäftigung auf der Bühne und aus dem Geschmaç der Wiener, wie sehr die Gestalten dieses Dichters, um einen Lieblingsausdruck von Laube selbst zu brauchen, „die Bedingungen der

Erscheinungswelt erfüllten", wenn sie richtig behandelt wurden, nicht als „romantische Kadaver“, sondern als frische, köstliche Naturkinder. Man hatte 1831 Julie Gley Liebenswürdigkeit und Naivität in der Rolle der Hero (Des Meeres und der Liebe Wellen) nachgerühmt, und das Drama selbst wurde für hohl und nichtig, für eine Marotte des Dichters gehalten. Als Laube Julie Gley, jetzt Julie Rettich, kennen lernte, sagte er sich, daß diese treffliche Künstlerin doch unmöglich je die Grundbedingungen für die Hero habe erfüllen können. Er brachte darum das Stück 1851 neu mit Frau Bayer-Bürck heraus, und es fand nun erst den ihm gebührenden Beifall. Ebenso bekam ‚König Ottokars Glück und Ende‘ ein anderes Gesicht, als statt des polternden Löwe der weiche, reflektierende Joseph Wagner den Ottokar spielte. ‚Der Traum, ein Leben‘ wurde aufgefrischt; das Fragment ‚Esther‘ zu einer vollen Wirkung auf der Bühne gebracht. Dagegen blieb Laube wunderlicherweise für das reiche Leben in Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt‘ blind: er hielt es wohl „für eine geistvolle literarische Arbeit, aber nicht für ein wirksames Theaterstück“. Auf die Höhe künstlerischer Harmonie brachte Laube die Dichtung Grillparzers, als er mit Charlotte Wolter die ‚Sappho‘ neu zum Leben erweckte: hier wurden selbst die Schwächen des Dichters zu Schönheiten und Tugenden. Der Mangel, der diesem Trauerspiel immer anhaften mußte, so lange es in dem streng-tragischen Stil der Sophie Schröder gehalten wurde, ward erst nicht mehr fühlbar, als die Wolter die modern empfundene Antike Grillparzers in die sinnfällig berücksichtigende Erscheinung kleidete.

Die Rekrutierung frischer Talente besorgte Laube unabhängig von der gewöhnlichen Routine; er wagte gern und oft Experimente mit noch gänzlich unbekanntem und ungeschnittenen Darstellern, die sich ihm darboten oder die er auf seinen Entdeckungsreisen fand. Seine Erwerbungen für das Burgtheater waren — dank seinem sicheren Blick — fast immer glückliche, und wenn sie sich nicht gleich wertvoll zeigten, so wurden sie es, weil Laube die Talente zu entwickeln verstand. Es ist eine Reihe glänzender Namen, die die Burgtheater-Periode Laubes bezeichnen: Adolph Sonnenthal, August Förster, Karl Meixner, Ludwig Gabillon, Zerline Gabillon, geb. Würzburg, Josef Lewinsky, Auguste Baudius, Friederike Bogner, Charlotte Wolter, Hermann Schöne, Ernst Hartmann, Helene Schneeberger (spätere Frau Hartmann), Fritz Kraftel.

Wie seinerzeit der Stil Goethes jedoch in hohle Äußerlichkeit und leere Manier entartete, erging es auch dem Laubes. Wir sahen, daß sein Prinzip schon eine große Gefahr in sich trug: das Zuspielen auf theatralische und rhetorische Wirkung wurde bei mittelmäßigen Talenten ebenso unerträgliche Manier, wie früher die Deklamation

der Goethe-Schule und wie die Nachahmung virtuoser Nuancen bei den Romantikern der Schauspielkunst. Namentlich als Laube älter wurde, am Stadttheater, von kaum mehr zu bewältigender Arbeit gedrängt, veräußerlichte sich seine Schule mehr und mehr. Die Abrihtung der jüngeren Schauspieler überließ er seinem Vortragsmeister Alexander Straßosch. Nun wurde nach summarischem Rezept verfahren und was am Burgtheater lebendige Entwicklung war, wurde nun Dressur. Nach feststehender Schablone wurde die Rede gegliedert, allmählich gesteigert, bis sie, mit einem unfehlbaren Knalleffekt gekrönt, abschloß. Nur wenige der Laubeschen Schauspieler aus dem letzten Jahrzehnt seines Wirkens entwandten sich glücklich wieder dieser Routine, die sich als Stil an den meisten deutschen Theatern festgesetzt und durch zwei Jahrzehnte etwa siegreich behauptet hat. Wie der trodene Rationalismus Laubes dem eigentlichen poetischen Drama nie gerecht werden konnte, so versagte der von ihm gepflegte Stil im selben Grade, als das psychologische Drama in Deutschland sich Boden eroberte.

Einen sehr geringen Wert legte der Regisseur Laube der Entwicklung der szenischen Künste bei. Für das Bild der Bühne, sofern es durch Dekorationen und Stimmungsmittel gehoben werden kann, hatte er überhaupt keinen Sinn; all dies vernachlässigte er sogar absichtlich. Gegenüber dem Zuviel, das später dem Milieu der Szene zugewendet wurde, bedeutete Laubes Entsaung jedoch ein unterschiedenes Zuwenig. Das Drama nach Shakespeares ist nun einmal aus dem angeschauten und anschaulichen szenischen Bild heraus komponiert und läßt sich ohne Abbruch an Wirkung nicht wieder in abstrakte Rhetorik umsetzen. Als typisches Beispiel der Laubeschen Vereinfachung der Szene braucht man bloß seinen ersten Akt vom Grafen Essex zu betrachten: wie ganz unmöglich wirkt es, wenn sich die Lauffzenen in der weiten Bogenhalle abgespielt haben, daß hier in diesem selben, fast öffentlichen Raum nun sogleich ein geheimer Ministerrat stattfindet, zu dem aus dem Nebenzimmer ein großer Tisch, der vor dem Souffleurkasten seinen Platz erhält, von den Pagen herbeigeschleppt werden muß. Laube haßte mit Recht den Verwandlungsvorhang, der die organischen Glieder der Akte entzweihaßt; darum, um offene und schnelle Verwandlungen zu erzielen, vereinfachte er die szenische Ausstattung bis auf das Unerläßlichste. Sein ästhetisches Spartanertum mochte übrigens den Bildungs- und Empfindungskreis einer Bourgeoisie angepaßt sein, die noch in demokratischen Idealen lebte; als dieses Publikum plutokratisch wurde, als die Kunst in den Dienst des Luxus trat, die Renaissance der Dekadence eines Makart den Wiener Geschmack umzubestimmen begann, als das Musikdrama Wagners mit seiner ingenieusen Zu-

sammenfassung aller künstlerischen Mittel sich sieghaft entfaltete und die Meininger ihre kulturhistorisch-dramatischen Ausstellungen durch Europa führten, wurde der Stil Laubes als unzeitgemäß überwunden.

* * *

Der andere aus der Reihe der vormärzlichen Dichterjournalisten hervorgegangene Bühnenleiter von Bedeutung, der bildenden Einfluß auf das zeitgenössische Theater gewonnen hat, ist Franz Dingelstedt. Dieser ehemalige hessische Schulmeister war, mit Laube verglichen, unstreitig die bedeutendere, die poetischere Natur, besaß aber, wie im Leben so auch auf dem Theaterthron, weit weniger Konsequenz als sein gesinnungsverwandter Rivale. Wäre dem freieren Blick, den glücklicheren Anlagen für den lyrischen, musikalischen und bildnerischen Charakter des Kunstwerks, dem literarischen Wagemut Dingelstedts ein Stück der Laubeschen Energie, ein wenig von dessen Zuchtmeistergeist zugemessen gewesen, er wäre vielleicht der vollkommenste Bühnenleiter geworden. Doch gerade von Laubes starkem organisatorischen Ehrgeiz besaß er zu wenig; auch kaum etwas von dessen zäher Ausdauer am Werke. Er war von allen Jungdeutschen immer der biegsamste gewesen aber auch der mit der meisten Ironie über den Dingen stehende. Auf dem Gebiet der Politik hatte er darum bald seinen Kompromiß geschlossen; er war Legationsrat in Stuttgart geworden, bereit in irgend-einem literarischen oder künstlerischen Kreise, unter der Ägide eines ihm wohlwollenden Fürsten, zu wirken und sich so vor allem eine angenehme und womöglich Ansehen bewirkende Stellung zu sichern. Mit einer gefeierten Bühnensängerin, Jenny Luher, verheiratet, durfte er sich halb und halb zum Theater rechnen, an dem er auch als Dramatiker mit seinem ‚Haus Barneveldt‘ debütiert hatte. Trotzdem hatte er nicht auf eine eigentliche Theaterkarriere hingearbeitet: höchstens dachte er, daß ihm in Stuttgart eines Tages die Intendanz in den Schoß fallen könne. So traf ihn, wie schon erwähnt, der Ruf in die neue Laufbahn durch König Max in München ziemlich überraschend. Unter den nach Isarathen Neuberufenen hatte Dingelstedt einige Freunde; besonders aber wirkte der Redakteur der ‚Augsburger Allgemeinen Zeitung‘, Gustav Kolb für ihn, dessen Mitarbeiter er seit manchem Jahr war. Kolb trat eifrig dafür ein, wie wünschenswert es wäre, wenn auch das Hoftheater, wie andere wissenschaftliche und künstlerische Institute, eine Reform erführe und nannte Dingelstedt als den geeignetsten Mann für diese Mission. Der König ließ sich durch seinen Kabinetschef Dönniges, den Vertrauten und Helfer seiner Pläne, den ihm persönlich Unbekannten gern empfehlen,

für den es sprach, daß er in Stuttgart eine halboffizielle Hofstellung bereits bekleidete. Und da der König von raschen Entschlüssen war, konnte der politische Nachtwächter von ehemals schon im Januar 1851 in das Intendantzbureau des königlich bayrischen Hof- und Nationaltheaters einziehen.

Wie jedoch alle nach München Berufenen wurde auch Dingelstedt mit Mißtrauen, ja sogar mit unzweideutiger Ironie empfangen: Wieder ein Preuß und ein Keßer und ein Revolutionär dazu — schimpfte und drückte man. Es kam zu einer regelrechten Verschwörung: Der neue Bühnenherrscher sollte am ersten Abend, wo er sich im Theater zeigen würde, ausgepöcht werden. Der König aber durchkreuzte den drohenden Skandal: Er nahm seinen neuen Intendanten einfach zwischen sich und der Königin mit in die Hofloge und zeigte ihn so zum ersten Male dem Publikum, das sich nun natürlich still verhielt. Die Einführung war glänzend gelungen und Dingelstedt erfüllte zunächst auch vollauf die in ihn gesetzten Erwartungen.

München war eine künstlerische Obligarchie schon unter Ludwig I. gewohnt gewesen; zu den bereits eingewessenen Malern und Bildhauern, die nach den königlichen Intentionen der Stadt ihren neuen künstlerischen Charakter geschaffen hatten, kam nun unter König Max die Aristokratie der Wissenschaft und der Literatur. In Wilhelm Kaulbach und Justus von Liebig fanden die beiden Richtungen ihre Spitzen; Dönniges war der zwischen dem König und der künstlerisch-wissenschaftlichen Pairskammer vermittelnde Minister. Es war eine glänzende Suite von Geistern in diesem Areopag moderner Kultur: Karl von Pfeufer, Heinrich Sybel, Friedrich Bodenstedt, Graf Adolf Schack, Emanuel Geibel, Hermann Lingg, Julius Große, Franz von Kobell (der einzige Altbayer in diesem Kreis), Jolly, Siebold, Bischof, Riehl, Löher, Bluntschli, Carrière, Windscheid, Thiersch. Gegen sich hatten diese Pioniere des modernen Geistes freilich die geschlossene Phalanx des altbayrischen Philistertums, zu der der Adel und das eingewessene Beamtentum die Streiter stellten; dann die Partei der Ultramontanen, die Presse und Landtag beherrschte. Trotzdem konnte Dingelstedt sein Programm als Theaterleiter, unbekümmert um diese Widerstände, bilden; er hatte den König hinter sich, die bildenden Künstler, die Universität, die Literaten und — er hatte keine Konkurrenz. Das königliche Theater konnte das weite Gebiet von der großen Oper bis zum Volksstück und zur Posse kultivieren und so den Ansprüchen aller Schichten der Gesellschaft Rechnung tragen. Das verfolgte Dingelstedt auch mit weitgehendem Geschick. Seine literarische Initiative war geschmackvoll und mutig, so daß er eigentlich nur die Ultramontanen unversöhnlich fand, die ja

folgerichtig das Theater um so heftiger anfeinden müssen, je mehr es seine Aufgabe, für neue sittliche Werte einzutreten, erfüllt. Von dieser Seite her erfolgten denn auch die ersten und die konsequentesten Angriffe, die die Position des Intendanten jedoch nicht gefährdeten, solange der König ihn hielt.

Die nächsten Jahre von Dingelstedts Tätigkeit standen unter dem Zeichen der Zurüstung für die erste, auf 1854 geplante Allgemeine Münchner Ausstellung, die eine neue kultur- und wirtschaftsgeschichtliche Ära in Deutschland einleiten sollte. Vor allen deutschen Städten wollte München dem Geist der neuen Zeit ein würdiges Fest bereiten, und Wissenschaft, Industrie und Kunst im Bunde sollten dabei im weitesten Umfange als die beherrschenden Mächte des Tages glänzen. Da auch die bildenden Künste hierbei zum ersten Male zu einem breiteren Wettbewerb zusammenkamen, lag der Gedanke nahe, ebenso eine Ausstellung der besten Schauspieler Deutschlands zu arrangieren. Dingelstedt faßte die Idee jedoch weiter: Diese Gesamtgastspiele sollten zugleich Mustervorstellungen in Hinsicht auf Auswahl und Inszenierung werden. Nur klassische Dramen nahm er in Aussicht und erließ an dreißig der hervorragendsten Schauspieler, an die besten von jedem wichtigeren Theater, Einladungen. Nur zwölf der Aufgeforderten sagten zu oder konnten zusagen, und Dingelstedt sollte alsbald merken, daß die deutschen Intendanten seinem Plane durchaus nicht hold waren und ihn durch Urlaubsverweigerungen zu durchkreuzen suchten. Als künstlerischen Adjutanten hatte er sich Emil Devrient ausersehen, der, als der erfahrenste Gastspielritter Deutschlands, auch wirklich gute Dienste tat und, gegen seine sonstigen Gepflogenheiten, sich einmal willig in den Dienst eines Ganzen stellte. Ein Ganzes aber aus einem Geiste herzustellen, waren für jene Zeit ungewöhnliche, für die meisten Schauspieler unerhörte Bedingungen festgesetzt worden: Die Mitwirkenden sollten sich den dramaturgischen Ansichten Dingelstedts und seiner Regieführung unter Verzicht auf Gewohnheiten und eigene Wünsche unterordnen und sich sogar vertraglich dazu verpflichten! Dennoch gelang es.

Die zwölf Gäste der ersten deutschen „Mustervorstellungen“, wie die Gesamtgastspiele von der Öffentlichkeit getauft wurden, waren: Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Amalie Haizinger, Hermann Hendrichs, Friedrich Kaiser, Karl Laroche, Theodor Liedtke, Luise Neumann, Julie Kettich, Heinrich Schneider und Marie Seebach. Von den einheimischen Darstellern der Münchner Bühne wirkten an erster Stelle mit: Adolf Christen, Friedrich Dahn, Constanze Dahn, Marie Dahn-Hausmann, Marie Damboeck, die Denker, Friedrich Haase, Friedrich Jost, der Komiker Ferdinand Lang und

Julius Strahmann. Zur Darstellung kamen: Die Braut von Messina, Minna von Barnhelm, Nathan der Weise, Faust I. Teil, Emilia Galotti, Egmont, Maria Stuart, Kabale und Liebe, Clavigo und Der zerbrochne Krug.

Die Gelegenheit, in dieser Weise einmal das Theater in seiner bis dahin höchsterreichten Entfaltung zu zeigen, war die denkbar günstigste. München war in jenem Sommer der Mittelpunkt des deutschen Lebens: Fast alle Bundesfürsten stellten sich ein; die Aristokratie des Geldes und die des Geistes. Alle angezogen von dem Wunder der neuen Zeit, das München dem Beispiele Londons folgend, in seinem Glaspalast, weithin ragend und lochend, errichtet hatte. Leo Klenze, der Schöpfer der Glyptothek, des Königsbaues, der Walhalla, der Wiedererwecker griechischer Schönheit im rauhen Hochland der Bajuwaren, ging zwar, wie Dingelstedt erzählt, nie an dem großen „Dogelbauer“ vorbei, ohne auszuspucken, aber ganz Deutschland war doch stolz darauf und freute sich des großen Basars, der mächtig auf die Entwicklung von Gewerbe, Industrie und Kunst zu wirken versprach.

Was Dingelstedt selbst von seiner Regiearbeit, namentlich an der ‚Braut von Messina‘, erzählt, zeigt ihn uns, im Gegensatz zu Heinrich Laube, als phantasiereichen Theatermann. Er schuf aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus der Gesamtstimmung, und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Szene breiten Raum. Empfindung für die lyrischen und musikalischen Elemente im Drama ging Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische. Man kann Dingelstedt mit Berlioz vergleichen: Wie dieser das Orchester für die moderne Musik durch eine Erweiterung der Instrumentation reformierte, so bereicherte er die dramaturgische Technik der Inszenierung durch neue Mittel, die er den Schwesterkünsten entlehnte.

Noch mehr für seine Befähigung als Regisseur sprach, daß die zusammengerufenen Darsteller bereitwillig auf seine Anregungen eingingen; sie empfanden dankbar den Reiz, der in einem solchen Zusammenschaffen lag und freuten sich des festlichen Charakters, den ihre Kunst hier empfing. „Es schien wirklich,“ sagt Dingelstedt, „daß einmal unwiderleglich und schlagend der Beweis geführt worden war, es sei möglich, aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine Deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vortheil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtungen durch klassische Darsteller.“

Natürlich ist es schwer, das objektive künstlerische Resultat dieses außerordentlichen Ereignisses authentisch festzustellen. Die einheimischen Urteile, die uns vorliegen, scheinen allzu getrübt durch die theoretisierende Stellungnahme zu dem Wert oder Unwert solcher Veranstaltungen überhaupt. Um so höher darf man daher wohl das Urteil eines Mannes einschätzen, der als Franzose in den Anschauungen einer ungleich reiferen Theaterkultur aufgewachsen war und in Paris zu den einflußreichsten Vorkämpfern für alle modernen Kunstregungen gehörte: Théophile Gautier. Er wohnte den Münchner Vorstellungen bei und sprach sich mit Bewunderung über das Geleistete aus. Dingelstedt selbst beschreibt die Weihe der Stimmung, die sich über der Braut von Messina breitete, von ihr selbst überwältigt, höchst anschaulich und spricht von der hinreißenden Gewalt des Sinala vom zweiten Akt in *Kabale und Liebe*. Tatsächlich hat sich ein neues Interesse des gebildeten Publikums und der Dramaturgie für die Stilfrage des Theaters an diese Vorstellungen geknüpft. Man kann ihrem Urheber darin recht geben, daß „diese Gesamtgastspiele neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters austreuten und die ersten Regungen des Assoziationstriebes in der Körperschaft der dramatischen Künstler“. Bis diese letzteren Regungen freilich Gestalt empfangen, sollten noch Jahrzehnte vergehen, und das deutsche Nationaltheater gar blieb nach wie vor ein Traum. Auch auf die unmittelbare Entwicklung der theatralischen Verhältnisse blieb Dingelstedts Vorgehen ein-
weilen ohne Einfluß.

Vielleicht wäre bei baldigen und regelmäßig wiederkehrenden Wiederholungen der Mustervorstellungen ein solcher Einfluß möglich gewesen; nur hätte das vor allem ein längeres Wirken Dingelstedts in München vorausgesetzt und überhaupt eine längere Dauer der dort mit so viel frischem Zug ins Leben gerufenen geistigen Kultur. Indes sollte Dingelstedt gerade als eines der ersten Opfer des reaktionären Gegenstroms und der Mißgunst des Geschicks fallen. Unmittelbar nach Schluß der Mustergastspiele brach die Choleraepidemie in furchtbarer Stärke in München aus; eine ungeheure Panik beendete den Festjubiläum dieses Jahrs, und die schlimme wirtschaftliche Depression, die dem großen Aufschwung in der Stadt folgte, traf am fühlbarsten das Theater. Statt mit einem stattlichen Überschuß, wie Dingelstedt gehofft hatte, schloß die bedeutungsvolle Spielzeit mit einem erheblichen Defizit. Das war natürlich Wasser auf die Mühlen der ultramontanen und altbayrischen Feindschaft; hier zeigte sich eine Bresche in dem neuen System, wo der Ansturm erfolgreich einsetzen konnte. Und als Dingelstedt nun gar im nächsten Jahre Wagners *„Cannhäuser“* zur Aufführung brachte, schäumte die Wut der baju-

varischen Philisterei in hohen Wogen auf: „Ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er (der Revolutionär Wagner), nicht ins Münchner Opernhaus“, deklamierte die Lokalpresse. Kurz darauf beging Dingelstedt die Unvorsichtigkeit, durch ein Gastspiel der Tänzerin Pepita de Oliva die Erinnerung an die schlimmen Tage der Lola Montez aufzufrischen; und endlich kam im Frühjahr 1856 der „Bacherl-Skandal“, der ihm den Hals brach. Die Tragikomödie dieses Plagiatsschwindels darf hier als ein Zeichen der Zeit und der Theaterkultur nicht übergangen werden.

Da Friedrich Halm, der Freiherr Münch von Bellinghausen, fürchtete, durch die Tendenz des Dramas ‚Der Sechter von Ravenna‘ seine Stellung als österreichischer Aristokrat und Katholik zu kompromittieren, hatte er sein Stück im Oktober 1854 in Wien und später auch an anderen Bühnen anonym spielen lassen. Durch den Nimbus dieses Geheimnisses noch gehoben, fand das theatralisch wirkfame Schauspiel überall stürmischen Beifall. Doch das Geheimnis blieb natürlich nicht gewahrt; erst riet man und dann nannte man den beliebten österreichischen Dichter-Aristokraten als den Verfasser. Da meldete sich nach einigen Monaten ein bayrischer Dorfschulmeister, Franz Bacherl, wohnhaft in Pfaffenhausen, und erhob gegen Halm den Vorwurf des Plagiats: Er, Bacherl, wollte bei einem Wiener Preisauschreiben den Sechter von Ravenna eingesandt haben, wobei Halm, als einer der Preisrichter, sein Stück kennen gelernt und ihm geraubt habe. Das Manuskript Bacherls, das dieser vor Jahren schon von Wien zurückempfangen hatte, wurde ans Licht gezogen und ohne sich in eine Prüfung der Frage einzulassen, ob Bacherl nicht am Ende die Ähnlichkeiten erst, als das Halmsche Stück erschienen war, nachträglich in das seine hineingebracht habe — wie es sehr wahrscheinlich ist — machte eine demokratische Hezpartei in den Blättern die Sache des halb troddeligen, halb wahnsinnigen Schulmeisters zu der ihrigen. Das spielte, mit alberner Überreiztheit, in Wien, aber in noch ekelhafterer Weise in München, wo man in dem beraubten armen Dichter — und von einem Vollblutaristokraten beraubt! — den Landsmann sah und den weitschichtigen Vetter des Erzbischofs von München-Greysing. Auch damals kochte die bayrische Volksseele, wie man heute sagen würde. Halm litt unter den ungeheuerlichsten Angriffen; nur sein ausdrückliches Bekenntnis zu dem Stück hatte er entgegenzusetzen und tat dies denn. Es erschien 1856 gedruckt mit dem Autornamen Halms. Dingelstedt wollte nicht zögern, denselben Mut zu beweisen und nannte auf dem Zettel der am 15. April stattfindenden Vorstellung des bisher auch in München anonym gegebenen Stückes Friedrich Halm als Dichter. Die Freunde warnten Dingelstedt wohl; aber Emanuel

Geibel gab ihm recht: „Als Intendant sollte er's vielleicht nicht tun, denn es schadet ihm; als Freund Münchs braucht er's auch nicht zu tun, denn es nützt ihm nichts; aber als Dichter muß er's tun. Wir sind solidarisch miteinander verbunden, wir von Gottes Gnaden, gegen die durch Pöbels Gunst. Also vorwärts, langer Franz!“ — So Geibel.

Ein ungeheurerer Theaterkandal am Schluß der Vorstellung, in die man Bacherl geschleppt hatte, um ihn unter Johlen und Pfeifen der Menge im Triumph durchs Parterre und auf die Bühne zu tragen, zeigte denen „von Gottes Gnaden“, daß sie schlecht gewaffnet waren gegen die „von Pöbels Gunst“. Dingelstedt machte, nachdem er ihm eine Viertelstunde standgehalten, dem Hexensabbat ein Ende und ließ das Gas im Hause löschen. Doch noch auf die Straße setzte sich der Lärm fort; dem Wagen des heimfahrenden Intendanten flogen Steine, Knüppel und Flüche nach. Sein Haus mußte während der Nacht von Militärpatrouillen bewacht werden. Das war zwar auf Order des Königs geschehen — aber mit der Intendantenherrlichkeit war es aus: König Max konnte den langen Fortschrittsfranz in München nicht halten. Er hatte sein Hoftheater, das Königlich bayrische Hof- und Nationaltheater, kompromittiert! Und schwerlich geht man fehl, wenn man annimmt, daß diese Katastrophe nur einer lange Zeit schon betriebenen Minierarbeit, die auch den König schon wankend gemacht hatte, den ausschlaggebenden Erfolg schaffte. Denn Dingelstedt war immer noch mehr eitel als vorsichtig; er brachte es schwer über sich, einen Witz zu unterdrücken und seine Ironie schonte wie seine besten Freunde auch seinen königlichen Wohltäter nicht, dessen dilettantische Schwächen ja reichen Stoff zu Anekdoten gaben. So hatte er ein Spottgedicht auf den König für die Kneiptafel der Freunde gestiftet, das der König, der sich wohl einmal auch diesen jovialen Unterhaltungen anschloß, kennen gelernt und übel vermerkt haben soll . . .

So glänzend Dingelstedts Eingang gewesen war, so schmähtlich war sein Sturz. Die ultramontane Presse verkündete: „er habe die Theaterkasse betrogen und bestohlen und sei entlassen worden, weil man haarsträubende Unterschleife und Schulden entdeckt habe“. Nicht lange jedoch blieb er eine gestürzte Größe: Im Januar 1857 hatte er sein Entlassungsdekret erhalten und schon nach wenigen Wochen wurde er für die kommende Spielzeit zum Generalintendanten des Weimariischen Hoftheaters ernannt.

Weimar hatte in jenem Jahrzehnt seinen alten Ruhm wieder aufgefrischt: Franz Liszt erfocht, als Beherrscher der Oper dort, für Richard Wagner die ersten entscheidenden Siege und sammelte um seine Person einen neuen Musenhof. Dazu gehörte auch ein

literarischer Führer, als den er Dingelstedt sich auserjah. Die Blicke Deutschlands waren wieder einmal auf die kleine Stadt der großen Zeit gerichtet, und es erschien dem Enkel Karl Augusts, dem Großherzog Karl Alexander, erwünscht, neben der Musik auch das alte klassische Theater wieder einer bedeutenden Epoche zuzuführen. Im kleineren Maßstab sollte auch dort, wie in München, ein Zentrum neuer Kunstkultur geschaffen werden. So weit das unter den veränderten Verhältnissen und bei dem Mangel einer zeitgenössischen großen Dichtung, ferner mit den nun dem wirtschaftlichen Wettbewerb der auswärtigen Bühnen noch weniger gewachsenen kleinen Mitteln geschehen konnte, mochte Dingelstedt dafür der geeignetste Mann sein.

Dramaturgisch bedeutsam wurde seine Weimar-Epoche durch die Aufführung der Shakespeareschen Historien. Nach dem gelungenen Vorgang mit dem ‚Sommernachtstraum‘ hatte sich der Ehrgeiz der Shakespeare-Dramaturgen mit Eifer auf die Zwischengattung von Tragödie und Komödie, auf die phantastischen Schauspiele geworfen. So hatte Dingelstedt in München schon den ‚Sturm‘ für die Bühne eingerichtet; eine Arbeit, mit der er selbst später nicht recht zufrieden war, weil er zu viel opernhafte Elemente beigemischt habe. Da ziemlich zweifellos feststeht, daß dieser phantastisch-poetische Epilog des großen Welt dichters nicht auf der öffentlichen Bühne seiner Zeit, sondern vor einem engeren Zirkel gespielt worden ist, hätte man der Dichtung vielleicht nicht eine weniger, aber eine besser gestaltete opernhafte Umkleidung wünschen können. Das, was in dem Werk persönlich-symbolisches Bekenntnis des Dichters ist, wird ja dem Verständnis immer in dem Grade näher oder ferner gerückt sein, als es gelingt, aus Shakespeares Leben selbst das Verständnis der psychologischen Einheit abzuleiten, wovon wir heute — trotz des Versuchs dazu von Georg Brandes — noch ebenso fern sein dürften als vor fünfzig Jahren. Eine einfachere Aufgabe stellte das von Dingelstedt für München eingerichtete ‚Wintermärchen‘; doch wiesen seine Änderungen hier in der Tat oft einen üblen theatralischen Geschmack auf. Immerhin überwiegt auch in diesen beiden Bearbeitungen das dramaturgische Verdienst Dingelstedts seine Verfehlungen erheblich. Konnte der ‚Sturm‘ seines symbolischen Inhalts wegen nie populär werden, so ist es das Wintermärchen in hohem Grade geworden und damit eine wirkliche Bereicherung aus dem Schatz des Dichters für unser Theater. Vollends verdienstvoll war Dingelstedts Bearbeitung von ‚Antonius und Kleopatra‘. Die wertvollste Erweiterung aber schuf er dem Shakespeare-Repertoire des deutschen Theaters und der Schauspielkunst durch die Bearbeitung und Inszenierung der ‚Historien‘, der ‚Königsdramen‘, wie wir diese

Reihe der dramatisierten Geschichtsbilder seitdem zu nennen uns gewöhnt haben.

Auch hier kann von der nachträglichen Kritik, die banale Vergewaltigungen des Textes, Zusammenlegungen, Versezungen und Tilgungen von Personen und Szenen mit Recht getadelt hat, abgesehen werden. Sinden wir doch heute noch schwer einen Standpunkt, von dem aus sich eine sichere ästhetische Verpflichtung diesen Stücken gegenüber entwickeln ließe. Oder es sollte, da man die verschiedensten Standpunkte wählen kann, wirklich nur der des Theaters ausschlaggebend sein, wenn es sich um die szenische Wirkung handelt. Die ästhetischen Verpflichtungen setzte ersichtlich schon Shakespeare beiseite, als er in den Rahmen eines dramatischen Vorgangs hineinzwängte, was zu seiner Zeit aus dem vorzeitlichen geschichtlichen Geschehen volkstümliche Überlieferung war. Shakespeare fand diese ‚Histories‘ als eine beliebte theatralische Gattung der englischen Bühne schon vor; er hat bei seiner Arbeit nicht verschmäht, eine ganze Reihe fertiger Klischees herüberzunehmen und das geschichtlich Anekdotische als etwas Selbstverständliches, oft ohne es tiefer zu motivieren oder es auch nur zwingend mit der Linie der Handlung zu verknüpfen, behandelt. Ein Dramaturg, der auf eine geschlossene Wirkung der Historien für das Verständnis eines Publikums von heute hinarbeiten wollte, würde überhaupt nicht vereinfachen dürfen, wie es jede Rücksicht auf die heutige Bühne doch gebietet, er müßte vielmehr weitläufig ergänzen: das Fragmentarische ausfüllen, das Anekdotische der Handlung und der Psychologie der Charaktere noch erweitern. Damit würde er aber szenische Ungeheuer schaffen. Dingelstedt hielt sich mit bewußter Beschränkung an das uns heute noch Wertvollste, an die genialen Figuren, die Shakespeare in grandiosem Fresko in das alte wirre Gemälde hineingezeichnet hat, die in farbiger Frische aus den zum guten Teil uninteressant gewordenen Szenenreihen hervorleuchten. Bei dieser Arbeit hat Dingelstedt den dichterischen Zug, vor allem den tragischen, immer noch weit respektvoller herausgehoben, als vor ihm zahlreiche Dramaturgen, selbst bei viel einfacher zu übersehenden Kompositionen, es ihrer Einsicht nach vermochten. Wir sahen ja, wie sie, selbst den geschlossenen tragischen Kompositionen gegenüber, oft die Absicht, die Idee des Dichters, trotzdem sie klar zutage lag, ins Gegenteil verkehrten. Dingelstedts Tat war eine dramaturgische Kühnheit, wie sie vor ihm nie gewagt worden war. Das sollte nie vergessen werden. Aber freilich auch nie die Verpflichtung, die sein mutiges Vorgehen uns auferlegt: mit jedem Schritt, der weiter auf diesem Gebiete getan wird, ein Stück neuer Schönheit, Klarheit und Größe dazu zu erobern.

Der Eindruck von der modernen Bühne herab, den diese gewaltige Dramatisierung einer Tragödie ganzer Geschlechter und einer von wilden Leidenschaften bewegten Zeit, mit ihrer Atmosphäre von Qualm und Schlachtendampf, mit ihren leuchtend aufsteigenden Zeugnenschaften großer Menschheit und mit ihren Greueln tiefster Verworfenheit, ausübte, ging weit über den eines bloß literarischen Experiments hinaus, als welches Laube die Tat seines Freundes bezeichnete. Das Verständnis des Publikums für die Welt Shakespeares ist durch die Königsdramen in ganz besonderem Maße erweitert und die Schauspielkunst durch die ihr hier erschlossenen Aufgaben zu dem Dichter in ein engeres Verhältnis gebracht worden.

Einen zweiten wichtigen dramaturgischen Vorstoß unternahm Dingelstedt in Weimar für den Dramatiker, dem er schon in München, als einzige Ausnahme unter den Theaterleitern, mit erfreulicher Wärme das Feld bereitet hatte: für Hebbel. In München war ‚Agnes Bernauer‘ zur ersten Aufführung gekommen; in Weimar versuchte Dingelstedt nun zunächst ‚Genoveva‘ und mit gutem Erfolg. Zu einem Ereignis aber gestaltete sich die erste Aufführung der ‚Nibelungen‘, deren erster Abend am 31. Januar, deren beide Teile am 16. und 18. Mai 1861 in Szene gingen. Dingelstedt brach für diese an anderer Stelle gewürdigte Dichtung die Bahn auf die Bretter.

Die Münchener Kämpfe, die für Dingelstedt, dank seinem guten Stern, so glücklich ausliefen, — König Max schickte ihm ein Jahr nach seinem Weggang den Stern des Kronenordens, in Anerkennung seiner Verdienste um das Münchener Theater — hatten inzwischen den so trefflich beanlagten Dramaturgen nicht eben vorsichtiger und bescheidener gemacht. Der leicht frivole Zug seiner Ironie verstärkte sich in Weimar, wo die den verschiedensten Richtungen nachstrebenden Geister eng aufeinander gerückt leben mußten. Er vertrug es schwer, irgendwo den Zweiten spielen zu müssen. Der Kultus um die Person Franz Liszts erregte darum bald seinen Spott, und obwohl er persönlich dem Musiker eng befreundet blieb, verletzte doch mancherlei Überschwang der musikalischen Gemeinde seine Literateneitelkeit. Er sah es darum nicht ohne Genugtuung, wenn irgend einer der kühnen Versuche Liszts am konventionellen Geschmaç des Theaterpublikums scheiterte. Das war in eklatanter Weise der Fall, als Liszt die feine komische Oper von Peter Cornelius ‚Der Barbier von Bagdad‘, zur Aufführung brachte (1858), und diese vom Publikum niedergezischt wurde. Ob Liszt, das Genie der Liebenswürdigkeit und des Tactes, mit Recht argwöhnte, daß Dingelstedt dem Skandal absichtlich nicht vorgebeugt habe, ob dieser es nicht vermocht hätte, Liszts Verstimmung zu beschwichtigen, läßt sich nicht klar er-

kennen: genug, Eisz räumte dem ehrgeizigen Intendanten das Feld und überließ ihm die Alleinherrschaft.

Dingelstedt hatte an den Höfen und am Theater rasch gelernt, und mehr und mehr wuchs er in die Rolle eines von oben herab schaltenden Intendanten der alten Schablone hinein. Wo seine persönliche Neigung für eine Sache nicht ins Spiel kam, behandelte er die künstlerischen Angelegenheiten gern en bagatelle. Ein intimes belehrendes Verhältnis zu den Darstellern, wie es Laube hergestellt hatte und unterhielt, besaß für ihn auf die Dauer keinen Reiz. Er wurde Hofmann, wurde launisch, parteiisch und unzuverlässig, selbst da, wo er früher Wärme weiter fühlte, gab diese sich nun als Gnade. Immer aber, wenn er einmal wieder selbst Hand anlegte zu einer neuen Eroberung, einer wichtigen Inszenierung, bewährte sich sein rascher, scharfer Blick, sein intensives Erfassen des Gegenstands, seine Fähigkeit, den poetischen Gehalt leuchtend herauszuheben, das Bildliche lebendig, farbig und plastisch zu gestalten. Seine Phantasie folgte feinsühlend dabei der Entwicklung der Schwesterkünste: in seinen Inszenierungen der Nibelungen, der Genoveva, der Königsdramen war das bildliche Element in enger Fühlung mit den damaligen deutschen Meistern. Der Stil Cornelius' und Kaulbachs aber auch die Lyrik Schwinds war in seinen Bühnenbildern bemerkbar. Und das bedeutete, gegenüber dem sträflichen Schlendrian des Theaters, das zu jener Zeit noch immer nach schlechtesten romantischer Schablone verfuhr, sehr viel.

Wie so oft bei der Betrachtung zeitlich zusammenwirkender und in ihren Individualitäten begrenzter Männer, hätte man bei Laube und Dingelstedt wünschen mögen, daß die Natur aus ihnen einen Mann gebildet hätte. Die vereinigten Vorzüge beider hätten vielleicht den besten Theaterleiter des Jahrhunderts zustande gebracht.

Im Jahre 1867 wurde Dingelstedt zum Direktor der Wiener Hofoper berufen, zu einer Stellung, die ihm wohl nur um der Anwartschaft willen auf die Burgtheaterleitung angenehm war. An die Stelle Laubes, der diese eben aufgegeben hatte, war August Wolff, der Oberregisseur der Mannheimer Bühne, gekommen; er füllte jedoch nur die beschränkte Stellung aus, die Laube abgelehnt hatte: nämlich unter der Oberleitung des Generalintendanten, zu welchem Amte nun, da es wieder bedeutsamer geworden war, der Freiherr Münch von Bellinghausen (Friedrich Halm) sich bereitfinden ließ. Die erhoffte Frucht wurde denn auch schon vier Jahre später für Dingelstedt reif: von 1871 bis 1881 war er Direktor des Burgtheaters.

Der Zuwachs an künstlerischen Kräften, den er dem Institut gewann, war nicht wesentlich; er folgte Laubes Spuren, was die Rekrutierung neuer Darsteller, deren Heranbildung und Durchsetzung

an dem nun schon mit einer mystischen Ehrfurcht behandelten Theater, die immer eine große Energie der Leitung verlangte, anbetraf, nur lässig. Das köstlichste Talent der Zeit fiel ihm in die Hände: Friedrich Mitterwurzer; aber er wußte ihm nicht das Feld zu bereiten, auf dem diese starke, jedoch bizarre und darum schwer zu leitende Persönlichkeit sich harmonisch hätte entwickeln können. Mitterwurzer entlief ihm ans Stadttheater, wo Heinrich Laube unangeseht die Werbetrommel rührte, woraus denn für die ehemaligen Genossen, die jetzt in einer Stadt als rivalisierende Theaterfeldherren wirkten, manche Schärfe erwuchs. Dingelstedt gewann dem Burgtheater Antonie Janisch, Wilhelmine Mitterwurzer, Hugo Thimig, Stella Hohenfels und Johanna Buska. Der Bedeutung nach wenig im Vergleich mit Laube; dafür war nach wie vor seine literarische Initiative mutig und geschmackvoll. Er brachte Grillparzer mit dem ‚Bruderzwist im Hause Habsburg‘, mit der ‚Jüdin von Toledo‘ und mit ‚Libussa‘ zu weiteren Ehren. Er führte Wilbrandt mit ‚Gajus Gracchus‘, ‚Arria und Messalina‘ und mit ‚Nero‘ ein. ‚Göz von Berlichingen‘ und ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ waren hohe Anerkennung werbende Neuinszenierungen voll Kraft, Glanz und Stimmung. Und im Frühjahr 1875 leitete er nun auch über die Wiener Szene die Shakespeareschen Königsdramen, die hier nun erst mit dem vollen Reichtum der Mittel, mit vorzüglich gewählten Darstellern für jede, auch noch die kleinste Rolle ihre ganze Macht entfalteten. Die Wiener Bühnengeschichte registrierte eine neue und glänzende Reihe von Typen starker Schauspielkunst: Hartmanns Heinrich V., Krastels Percy Heißsporn, Baumeisters Salstaff, Lewinskys Richard Gloster, Sonnenthals Zweiter Richard, Schönes Pistol leben als unverwischbare Gestalten im Gedächtnis der Zeit. Die Dekorationen von Burghart und die Kostüme von Gaul bezeichneten abermals einen Zuwachs an Stil.

Für den Verbrauch des Alltags dagegen ließ auch Dingelstedt die Dinge kommen und gehen, wie sie der Zufall brachte. Neue Dichter zu entdecken, entwickelte er wenig Eifer mehr; und wie Laube seine große Sünde gegen Hebbel nicht verziehen werden kann, ist es Dingelstedt nie zu verzeihen, daß er den Genius in Anzengruber nicht respektvoller grüßte, ja nicht erkannte. Freilich, das Demokratische war diesem immer aristokratischer werdenden Gourmet des Theaters zuwider: die Vergangenheit des politischen Nachtwächters, der die Philister für freies Menschentum aus dem Schlummer geblasen hatte, war für ihn tot. Der ehemalige Revolutionär war wirklicher „Freiherr“ geworden und hatte aller eitelen Ehren Sterne längst auf seine Brust geheftet. Das Theater war nicht einmal mehr eine Passion — nur noch sein Sport.

Als 1876 im Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth die Rheintöchter, aus den Wellen des schwellenden Stromes auftauchend, den leuchtenden Ring aus dem Hort der Nibelungen als Brünhildens Erlösungsgabe für die leidenden Götter und die in Schuld verstrickte Menschheit, zurückempfangen hatten, als Walhall mit den schlafenden Asen fern in Wolken aufdämmerte und ein Sturmwind starken Glaubens und heller Begeisterung durch die deutschen Lande zog, weil hier nun doch einmal eine echt nationale Kunst auf einer freien, von Mode und Tageslärm geschiedenen Szene, vor einer hochgestimmten Zuschauerschar aus allen Gauen des Vaterlands zur Tat geworden war — da erwachte auch in Dingelstedt wieder das in München geträumte Bild vom Deutschen Nationaltheater. Er traf vollauf Wagners weitausgreifenden Sinn, als er in einem dramaturgisch sehr wertvollen Essay die Verpflanzung des Goetheschen ‚Faust‘ auf das Bayreuther Festspieltheater befürwortete: in Form einer Triologie sollte das große Gedicht der Deutschen neben den Nibelungen Wagners, auch unter Zuhilfenahme aller unterstützenden Kunstmittel, der von Wagner geschaffenen Stätte künstlerischer Kultur die noch breitere nationale Weihe geben. Wagner schien damals die Stunde für diese von ihm selbst geplante Ausdehnung seines Werkes noch nicht gekommen. „Was, mächtig der Furcht, mein Mut mir erfand, wenn siegend es lebt — leg’ es den Sinn dir dar!“ Wie von der Götterburg gelten diese Worte Wotans auch von dem Hause bei Bayreuth: immer noch ist der Weg da, daß es siegend lebe und dereinst den Sinn seines Schöpfers den Deutschen ganz enthülle.

Franz Dingelstedt starb 1881, als er eben zum Generaldirektor beider Wiener Hofbühnen ernannt worden war. Fast gleichzeitig waren die beiden, Dingelstedt und Laube, als verheißungsvolle Führer von der deutschen Bühne begrüßt worden, fast gleichzeitig beschlossen sie ihr bedeutsames Wirken.

