



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Hauptbühnen der Periode: Das Wiener Burgtheater. Die Kavaliersdirektion. Verpachtung des Operntheaters. Das Hof- und Nationaltheater im München. Das Stuttgarter Hoftheater. Hoftheater in Darmstadt ...

---

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

häufig genug gezeigt, daß die Entwicklung zum Rechtsstaat und das Streben nach künstlerischer Kultur an ihr spurlos vorübergeschritten sind. In der Begründung des Verbots von Paul Heyses ‚Maria von Magdala‘ nannte, 1903, das preußische Oberverwaltungsgericht die in dem Drama verwendeten erotischen Motive „die niedrigsten, verwerflichsten menschlichen Triebe“ . . .

Unter den reaktionären Maßnahmen hatte die josephinische Schöpfung des Wiener Nationaltheaters mehr und mehr von ihren idealen Zielen sich entfernt. Aber auch die wirtschaftliche Frage war hier allmählich ausschlaggebend geworden. Als Joseph das Ballett aus dem Nationaltheater verbannte, glaubte weiser Rat warnen zu sollen, da das Publikum doch zu sehr an diese „Zerstreuung“ gewöhnt sei; Joseph aber hatte geantwortet: „Nur so zu, sie werden schon kommen“. Sie waren aber nicht gekommen, und das Defizit war von Jahr zu Jahr gewachsen. Unter des Reformkaisers Nachfolger zeigten sich die inneren Verhältnisse des Theaters derart zerüttet, daß dem Hof die Lust verging, sich direkt weiter mit der deutschen Nationalbühne zu befassen. Jahrelang allerdings schwankte man, die moralische Erbschaft Josephs durch entstellende Maßnahmen zu gefährden, aber endlich, im Jahre 1794, verpachtete man doch das Theater an den Hofbankier und K. K. Truchseß Freiherrn von Braun. Dieser hob die Josephinische Verfassung auf, stellte feste Regisseure an und berief August von Kozebue zum Dramaturgen. Der vielgewandte Kozebue räumte jedoch, von den Schauspielern in einem Kesseltreiben zur Strecke gebracht, schnell wieder das Feld, worauf Braun die Dramaturgenstelle an den Mann vergab, der im weiteren Verlauf der größte Wohltäter und der eigentliche Begründer des Burgtheaters in seiner heutigen Bedeutung werden sollte, an Joseph Schreyvogel, der sich als Bearbeiter dramatischer Werke West nannte. Vorläufig freilich mußte auch Schreyvogel nochmals zurücktreten, als Braun selbst, im Jahre 1807, die Direktion niederlegte und ein Konsortium adeliger Herren an seine Stelle trat. Die Spitze dieser „Kavaliersdirektion“ bildete der Fürst von Eszterhazy, Fürst Lobkowitz als Leiter der Oper und Graf von Palfy als der des Schauspiels. Brodmann, Koch und Lange waren die Regisseure. Natürlich zeigten die hohen Herren wenig Ausdauer; bald blieb von ihnen nur Graf Palfy am Steuer, der zum Burg- und Kärnthnerthortheater auch das Theater an der Wien übernahm und so, von 1814 ab, die drei Haupttheater Wiens unter seinem Szepter vereinigte.

Palfy berief Schreyvogel aufs neue als artistischen Sekretär und Dramaturgen in seine fruchtbare Tätigkeit. Schon 1817 indes unterlag auch diese Direktion den Schwierigkeiten einer Dreitheaterwirtschaft. Das Burgtheater und das Kärnthnerthortheater mußten

wieder auf den Hofhalt übernommen werden und empfangen nun die endgültige Organisation — namentlich das Burgtheater — die diesen Instituten im wesentlichen heute noch eignet: der Oberstkammerherr von Wrba wurde oberster Direktor, ein Hofrat Süljod amtierender, d. h. technischer Direktor und Schreyvogel behielt als Sekretär und Dramaturg die Führung der künstlerischen Geschäfte. Ein Unheil, das über die deutsche Oper in Wien hereinbrach, sollte dann dem Burgtheater vollends zum Segen werden: als im Jahre 1820 das Defizit wieder bedenklich angewachsen war, hielt der Kaiser, Franz I., „in Zeiten, wo die Untertanen unter dem Druck der Steuern seufzen“, es nicht mehr für angemessen, die notwendigen Zuschüsse aus Staatsmitteln zu zahlen und entschloß sich, das Operntheater dem Italiener Dominik Barbeja zu verpachten, der gleichzeitig mehrere italienische Opernunternehmen — und auch eine blühende Spielbank in seiner Heimat unterhielt; also einem Mann von vielen Graden. Die Entwicklung der deutschen Musikpflege ohne Zweifel schwer erschütternd, war diese Abtrennung des Operntheaters vom Nationaltheater für dieses doch von unschätzbarem Vorteil; nur so kam das Burgtheater endlich zu wirtschaftlicher und künstlerischer Selbständigkeit. Eduard Devrient sagt von diesem kulturgeschichtlich bedeutsamen Vorgang: „Zum erstenmal war es damit in Deutschland erreicht, eine Bühne ganz dem Kern der Dramatik — der Kunst: Menschen und menschliche Taten und Schicksale dem Geiste und der Wahrheit nach darzustellen — angewiesen zu sehen“. Die Verwaltung konnte ihre Kräfte nun auf das eine Gebiet konzentrieren; die nur zweifelhaften Vorteile bietende Doppeltätigkeit der Künstler als Schauspieler und Opersänger hörte auf. Vor allem aber nahmen hier nun einmal die Reibungen ein Ende, die an fast allen anderen Hoftheatern durch das Zusammenkoppeln von Oper und Schauspiel, bis in die Gegenwart, die Zustände verwirrten.

In München, wohin der Kurfürst Karl Theodor, bei seiner Übersiedlung vom Neckar an die Isar, etwas von dem hochgemuteten Theatergeist der Mannheimer Schule verpflanzt hatte, war 1797 der Dichter des ‚Otto von Wittelbach‘, Freiherr von Babo, Intendant geworden und hatte sich den Mannheimer Heinrich Beck als Direktor an die Seite berufen. Als dieser nach einem Jahre schon starb, trat der Regisseur Heigel an seine Stelle, der das Theater zu anerkannter Tüchtigkeit emporarbeitete. Babos Nachfolger wurde von La Motte, ein Intendant, wie er selten zu finden ist; denn von ihm wird gerühmt, „daß er jede bedeutende Vorstellung von Anfang bis zu Ende selbst angeordnet und ein glückliches Erfindungstalent für phantastische Aufgaben der Bühnenkunst besessen“ habe. Von 1824 bis 1833 stand Freiherr von Poßl an dieser Stelle, wieder ein künstlerisch begabter

Edelmann, der fleißig Opern komponierte. Von ihm ist die früheste Idee des nachmaligen „Deutschen Bühnenvereins“ ausgegangen: die Vorstände der deutschen Theater sollten sich vereinigen, jährlich sechs Opern bei geeigneten Komponisten fest zu bestellen, um so der deutschen Musik aufzuhelfen. Der Verdacht liegt freilich nicht fern, daß der Intendant da ein bißchen mit der Seele des Monsieur Joffe bei Molière dachte — nämlich an seine eigenen Opern.

Auch in Stuttgart war 1801, unter Herzog Friedrich, das Theater als Hoftheater mit Intendantzleitung wiederhergestellt worden. Als der Herzog die Königswürde empfing, wünschte er seiner Bühne einen diesem Rang entsprechenden Aufschwung, den der neue Intendant, Baron von Wächter, herbeiführen sollte. Den lockten die Lorbeern Dalbergs und er begründete eine ganz absonderliche Theaterschule: aus dem Landeswaisenhaus entnahm er summarisch fünfzig bis sechzig Waisenkinder, die er zu Sängern und Schauspielern ausbilden ließ. Kein Geringerer als Eclair wurde zum Leiter dieser „Akademie“ berufen, die natürlich als ein echter Schwabenstreich scheiterte. Immerhin dauerte es sechs Jahre, bis man im Geburtslande Schillers zu der Einsicht kam, daß zwischen Melpomenes Tempeldienst und einer Zuchtanstalt für Musterrindvieh dennoch gewisse Unterschiede obwalten.

Das günstigste, was unter der Hoftheater-Ägide die deutsche Kunst sich zu erobern vermochte, war fast immer nur ein reicheres sonntägliches Gewand für das Aschenbrödel des deutschen Dramas. So statete auch in Darmstadt der Großherzog 1809 sein Theater auf das glänzendste aus und nahm, namentlich der großen Oper zuneigend, persönlich intimen Anteil an dessen Leitung. In Kassel war unter „König Lustig“ das deutsche Schauspiel aufgehoben worden und dafür eine glänzende französische Oper und ein ebensolches Schauspiel, nebst einem verschwenderischen Ballett eingerichtet worden. Die Verhältnisse hatten das erlaubt. Nach der Heimkehr des Kurfürsten aber formierte man aus den beaux restes ein Hoftheater nach der üblich gewordenen Schablone. Zu einer gewissen Bedeutung gelangte das Kasseler Theater, als 1821, unter der Intendantz des Oberpolizeidirektors Manger, Ludwig Spohr als Direktor der Oper berufen wurde.

Verhältnismäßig spät kam die alte Theaterstadt Dresden zu einem deutschen Hoftheater. Mit dem Jahre 1816 hörten die Wanderfahrten der sächsischen Hofkomödianten nach Leipzig auf, da dort ein eigenes Theater begründet worden war; von da ab befestigte sich in Dresden die Organisation, die das deutsche Schauspiel mit der Kapelle und der italienischen Oper unter eine königliche Direktion vereinigte. Die deutschen Darsteller hatten von nun an auch

für deutsche Opern zu sorgen; diese neben den italienischen emporzubringen, wurde von Prag Karl Maria von Weber berufen, der seine Mission, obwohl unter hemmenden Einflüssen, in kurzen Jahren doch so erfolgreich durchführte, daß von ihm und von Dresden aus die deutsche Opernkunst ihre neue Entwicklung nahm. Der erste Generaldirektor des Dresdener Hoftheaters war Graf Dietrich von Eckstädt; der dramaturgische Herrscher aber der früher schon erwähnte Theaterssekretär Winkler, genannt Theodor Hell. Dietrich wurde 1819 durch den Kammerherrn von Könnert abgelöst, der vom Grafen Brühl in Berlin die bureaukratische Theaterverwaltung abgesehen hatte und nun nachahmte; seine Erbschaft wußte dann der 1824 ans Ruder gelangende Hofmarschall von Lüttichau würdig zu wahren. Lüttichau war vorher Oberforstmeister gewesen; doch mochte ihm auf der Jagd in der sächsischen Schweiz dramatisches Hochwild selten vor die Büchse gekommen sein. Er glaubte daher gut zu fahren, wenn er sich die anerkannteste Autorität der Zeit als dramaturgischen Beirat wählte: Ludwig Tieck. Tiecks praktische Wirksamkeit war in Dresden selbst nur gering; doch lag das weniger an seinem romantischen Eigensinn als vielmehr daran, daß unter jeglicher Hoftheaterorganisation nach preußischem Muster für das Wirken eines Dramaturgen überhaupt kein Raum ist. Das Elend war ja eben, daß sich nie und nirgends am deutschen Theater ein künstlerischer Geist selbständig mit den öffentlichen Zuständen auseinandersetzen und an ihnen seine Theorie berichtigen konnte. Zudem beging Tieck, wie nach ihm noch manche seiner Kollegen, wie vor ihm schon Lessing, den naiven Fehler, das öffentlich kritisieren zu wollen, was er selbst zu gestalten berufen war. Das gab natürlich Anlaß zu zerstörenden Reibungen zwischen allen Faktoren.

Unter den ständischen und städtischen Instituten, die sich zu jener Zeit befestigten, steht das Prager Deutsche Landestheater oben an. Der tüchtige Regisseur Johann Karl Liebich bekam dort die Leitung im Jahre 1798 und hob die Bühne zu „epochemachender“ Bedeutung, als er, 1806, die italienische Oper auflöste und an ihre Stelle die deutsche setzte, die erste in größerem Stil. Auf gesicherter wirtschaftlicher Grundlage entwickelte sich in Prag noch einmal ein patriarchalisches Künstlerverhältnis von liebenswürdigem, gesundem Geist. Die deutsche Bevölkerung der Stadt hielt das Theater wert als einen der wichtigsten Dämme gegen das Vordringen der tschechischen Nationalität. Nach Liebichs Tod jedoch stellte sich sofort ein Rückschritt ein. Seine Witwe war in die Pacht eingetreten und 1825 schon konnte auf der Prager Bühne, die bahnbrechend für deutsche klassische Kunst vorangegangen war, die Familie Ravel in Pantomimen und „Tänzen auf dem gespannten Seil“ bewundert werden.

So hat man bei der Betrachtung des deutschen Theaters, unter welcher Form der Administration man es auch antrefse, recht oft Gelegenheit, sich der Richtigkeit des Canning'schen Wortes zu erinnern: men, not measures — in das er kühn das immer gebräuchliche und immer lieber geglaubte: measures, not men umwandelte.

In Breslau war 1797 ein Nationaltheater auf Aktien gegründet und einem Komitee die Leitung übertragen worden. Professor Rhode und später Regierungsrat Streit erhoben das Institut zu literarischer Bedeutung; der Historiker Raumer nahm Anteil an ihm und in dem Lebenskünstler Karl Schall besaß es einen geschickten Hausdichter, wenn auch nicht gerade einen von vornehmem Geschmaç. Dort entwickelte sich der genialste Schauspieler dieser Periode, Ludwig Devrient. Wirtschaftliche Schwierigkeiten suchte man 1813 durch Aufhebung der Oper zu bewältigen, ohne daß es gelingen wollte. Immerhin behauptete das Theater sich gegen den stets oberflächlicher werdenden Geist des Publikums auf einer achtbaren künstlerischen Stufe, bis man, der Mode der Zeit folgend, ihm in dem Baron von Fostade einen wirklichen, cavalieren Intendanten fand. Von da ab ging es in rapidem Tempo abwärts. Zum Verfall des Breslauer Nationaltheaters trug ein Mann wesentlich bei, der sonst dem deutschen Theater auch manche Förderung gebracht hat, der, einer der anregendsten Geister der Zeit, noch heute vom bunten Schimmer seines reichen Lebens verklärt erscheint: Karl von Holtei. Dieser lebenswürdige Literaturvagabund war ein rhapsodisches Genie ersten Ranges, eine Romantikererscheinung von fesselndem Reiz, Poet, Romandichter, Vorleser, Schauspieler und Lebenskünstler in einer Person und immer gleich erfolgreich in allen diesen Rollen. Nur der ernsthaften Maschinerie eines Theaters durfte er nicht zu nahe kommen; dann gab es fast regelmäßig ein Unglück. Als Theaterleiter fehlte ihm Ernst und Ausdauer; auch als Regisseur und Dramaturg lebte er nur von bestechenden Improvisationen. In Breslau wurde ihm eine der Episoden der in seinen ‚Dierzig Jahren‘ so lebendig beschriebenen „Theaterromantik“ verhängnisvoll. Er unterhielt mit der Gattin eines Kunstreiters, Tournière, ein zärtliches Verhältnis, und um sich dem Manne, dem er so viel verdankte, erkenntlich zu zeigen, plante er eine große equilibristische Pantomime der Kunstreitergesellschaft auf dem Breslauer Stadttheater, in der auch das gesamte Personal der Bühne mitwirken sollte. Selbst seine Frau, die schöne und hochbegabte Luise Roger, wollte er neben seiner Geliebten, der Madame Tournière, der der Triumph galt, glänzen lassen. Das Breslauer Kunstpersonal widersetzte sich dieser Zumutung und es gab einen heftigen Theaterskandal, in dem Holtei eine recht traurige Rolle spielte. Von diesem Vorfall ab gewannen die bis dahin

leidlich im Zaum gehaltenen Pöbelemente der Stadt die Oberhand; die Offiziere der Garnison, die Studenten führten wüste Exzesse aus, die nicht nur den leider zu phantasievollen Dramaturgen stürzten, sondern auch den Boden der Theater Einrichtung so vollständig unterwühlten, daß nach kurzer Zeit das ganze Gebäude zusammenbrach. Von 1824 ab begann für Breslau die Ära der Verpachtungen, die das Theatertreiben der zweitgrößten Stadt der preussischen Monarchie bis zu den jüngsten Tagen so traurig kennzeichnet: ein fortwährender Wechsel von Ausbeutung und Bankrott. Diese Episode ist hier nicht ohne Absicht neben die trüben Bilder der Hoftheatermisere gestellt; sie zeigt, wie auch ein Künstlergeist der romantischen Schule am Steuer eines Theaters sich gänzlich unfähig bewies.

Auf ähnlicher Grundlage wie das Breslauer wurde das Braunschweigische Theater von August Klingemann reorganisiert, von ihm auch in künstlerischem Geist geleitet, bis es, 1826, unter Herrn von Oyenhausen zum Hoftheater avancierte. Umgekehrt übernahm 1839 die Stadt Mannheim die Verwaltung des bis dahin immer noch unter einem Hofbeamten stehenden altehrwürdigen Hof- und Nationaltheaters in eigene Regie. Es behielt eine kleine Staatssubvention; für den weitaus größeren Zuschuß aber sorgte die Stadt und in dieser Form war ihm, wie an früherer Stelle schon erwähnt, eine dauernde Wohlfahrt beschieden.

Die Schicksale der Stadttheater unter Privatpächtern können nur an ein paar typischen Beispielen betrachtet werden. Leipzig verdankt sein eigenes Theater dem zähen Eifer eines Privatmanns, dessen Laufbahn in mancher Hinsicht bezeichnend für das Theaterleben bis zur Mitte des Jahrhunderts ist, dem Dr. jur. Theodor Küstner. Dieser Sohn der Stadt setzte, von einigen angesehenen Bürgern unterstützt, den Umbau des alten Komödienhauses durch, verschaffte sich — „ein Titel muß sie erst vertraulich machen“ — den Koburgischen Hofrat und wurde des Leipziger Stadttheaters erster Direktor. Er sah in der Theateradministration seinen Beruf, in dem er ein reiches Genügen und schließlich auch die höchste Befriedigung des Ehrgeizes fand, da er seine Laufbahn als Generalintendant der preussischen königlichen Schauspiele beschloß. Sein Bericht über die vierunddreißig Jahre seiner Theaterleitung ist eines der wichtigsten Dokumente für die Theatergeschichte und zugleich für die Psychologie des Theatervorstands, wie jene Zeit ihn verlangte. Küstner war unter den vielen einer der ersten, die ihren Beruf richtig begriffen: rückhaltlose Verehrer und stets gelehrige Schüler des Erfolgs zu sein. Beides war er bis zur Gewissenhaftigkeit, bis zum Pedantismus; und darin lag ein Fortschritt gegen den Leichtsinn, der die meisten seiner Fach-

genossen an ihren Aufgaben scheitern ließ. Seiner gänzlich neutralen Seele war alles, was nur auf das Publikum Eindruck machte, wichtig, wert und Achtung gebietend; in allem entdeckte er eine würdige Seite: im Schillerschen Drama wie im Ballettvaudeville mit getanzten Gedanken. Er anerkannte die Vorzüge eines guten Ensembles, fand aber auch in der Arroganz eines Operntenors eine Art sittlicher Notwendigkeit. Er schätzte es sich als Tugend, keinerlei Vorliebe zu haben und seinen Geschmack und seine Überzeugungen stets mit dem Wechsel der öffentlichen Neigungen im Einklang halten zu können. Nur Ordnung mußte in seinem Theaterbetrieb herrschen; Ordnung aber hieß für ihn, wenn im Hauptbuch günstige Zahlen des Abschlusses für die Richtigkeit der getroffenen Maßnahmen sprachen.

In Leipzig, wo die Nähe Weimars und Jenas, die Gastspiele des Goethe-Theaters klassische und romantische Stimmung aufrecht erhielten, waren Schiller und die Spanier die Lieblinge Küstners, denn ihre Dramen brachten gute Einnahmen; in München dann bevorzugte er Raupach und Kobergauer als Hauspoeten. Er rühmt sich dreißig Raupachstücken zuerst auf seinen Bühnen aufgeführt und vierundvierzig Stücke Kobergauer zur Läuterung des öffentlichen Geschmacks der Szene erhalten zu haben. In Berlin setzte er den Genius der Charlotte Birch-Pfeiffer auf den theatralischen Thron und sorgte dafür, der Kultur der Meyerbeerschen Opern den fruchtbarsten Boden zu bereiten. Er war der Musterintendant an sich — auch darin, daß er unverständliche Neuerungen, die querköpfige Literaten, wie zum Beispiel Hebbel, auf die Bühne bringen wollten, keineswegs rundweg abwies, sondern ihnen gern die Ehre einer Versuchsaufführung gönnte. Nur daß sie dann, wenn die Einnahmeziffern die runde Ordnung im Hauptbuch zu stören drohten, schleunigst als abgetane Experimente in das Archiv wanderten. Als ein Talent der Organisation aber steht er fast unerreicht da. Schon in Leipzig bewährte er sich so mit bestem Erfolg und in vornehmer Uneigennützigkeit für den eigenen finanziellen Vorteil. Der Magistrat dieser Stadt hatte, von der ersten Stunde des Bestehens seines Stadttheaters an, dem weisen Grundsatz gehuldigt, daß dieses Institut den städtischen Säckel zu spiden habe und diesen keineswegs etwas kosten dürfe: Küstner mußte 2500 Taler Pacht zahlen und außerdem noch 500 Taler für die jährliche Erneuerung der Konzession. Von dieser Gepflogenheit ist die Leipziger Stadtverwaltung auch nie abgegangen: sie hat, bis über das Jahrhundertende hinaus, ihr Theater, das unter Umständen ja wirklich eine gut milchende Kuh ist, stets für hohes Geld verpachtet und stoisch die öffentliche Meinung sich entrüsten lassen, wenn die Direktoren, unter Berufung auf die ihnen auferlegten Lasten, zumeist in erbärmliche Kunstkrämerei verfielen.



Als Küstner der nicht unbeträchtlichen Opfer für Leipzig müde wurde, ließ man ihn gehen und zog es vor, sich wieder von dem sächsischen Hoftheater gastweise bedienen zu lassen. Erst als die Leipziger Filiale der Dresdner Hoftheaterkasse keinen Vorteil mehr brachte und die Intendanz das Verhältnis löste, suchte man wieder neue Pächter. Verdienstvoll stellte sich Küstner noch während seiner Leipziger Zeit an die Seite des großen Schröder, indem auch er eine Pensionsanstalt ins Leben rief, wie Schröder sie für das Hamburger Theater geschaffen hatte. An beiden Bühnen hat diese wohlthätige Einrichtung, trotz aller Mißstände des Pacht-systems, doch immer noch eine gewisse Stetigkeit im Bestande der künstlerischen Kräfte bewirkt.

In Hamburg suchte noch einmal, ehe auch dieses erste deutsche Nationaltheater völlig dem Spekulations-system anheimfiel, Schröder das alte Ansehen an seine Fahne zu heften; aber diese, seine dritte Direktionsperiode war der Versuch eines querköpfig gewordenen Alten. Er wollte, als er 1811 das unfähige Direktorenkollegium abgelöst hatte, das Publikum mit Gewalt wieder zu einfacher Diät zwingen und bearbeitete, zwecks dieser Kur, nicht weniger als vierundsechzig englische Stücke aus der guten alten Zeit. „Wenn er sie uns vorlas“, sagte der Schauspieler Jacobi, „waren sie alle gut, aber in unserer Mache gingen sie alle zum Teufel“. Ob aber gut oder schlecht, sie langweilten das Publikum, das ohnehin durch die französische Obrigkeit während der Zeit der Okkupation zu dramatischen Wassersuppen angehalten worden war. Denn in Hamburg hatten die französischen Machthaber die Zügel, die man andernorts, was Vergnügungen anbetraf, gern locker ließ, fest anziehen müssen. Ein Konflikt mit dem Marschall Davoust, in den wegen einer Capalie Schröder selbst verwickelt und infolgedessen er sogar verhaftet wurde, brach endlich die unverwüßliche Energie des Meisters. Zu Ostern 1812 legte er die Direktion nieder und zog sich aufs wohlverdiente Altenteil zurück. Er starb am 2. September 1816. Sein Nachfolger in der Theaterleitung war Jakob Herzfeld, der schon zu Schröder in einem Teilhaberverhältnis gestanden hatte und dann nach drei Jahren wiederum einen Mitdirektor in dem gewissenhaften aber pedantischen Friedrich Ludwig Schmidt annahm.

In Frankfurt am Main war das von 1789 bis 1792 bestehende und mit Mainz verbundene Kurfürstliche Nationaltheater durch Cusine aufgelöst worden. Ein Aktientheater trat an seine Stelle, das von angestellten Direktoren geleitet wurde.

\* \* \*

Die Betrachtung der inneren Schicksale der deutschen Bühnen, ferner der einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten, ist in gewissem