



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Zunehmende Systemlosigkeit. Varietékünste. Karl Immermann in Düsseldorf. Der Theaterverein. Die Mustervorstellungen. Gründe des Scheiterns. Immermanns Spielplan. Seine Dramaturgie. Die Schule der ...

---

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



## IX

### Entwicklung des modernen Theaterbetriebs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

\* \* \*

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