



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Der Dramaturg. "Der Bühnenvorstand" von Ferdinand von Gall. Ludwig Tieck in Dresden. Karl Gutzkow in Dresden. Deinhardstein in Wien. Das Burgtheater unter Dzernin und Fürstenberg. Franz von Holbein. ...

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Unter Ludwig I. hatte das Münchener Hoftheater nicht zu den Anstalten gehört, für die dieser Kunsterneruerer seinen Mediceer-Ehrgeiz einsetzte; als ihm daher von seinem Minister von Schenk, der als dramatischer Dichter von lange her freundschaftliche Beziehungen mit Theodor Küstner pflegte, geraten wurde, diesen als Intendanten nach München zu berufen, erhoffte er von dem ordnungsliebenden Theatermann, daß er das an einem dauernden Defizit krankende Hoftheater vor allem wirtschaftlich gesund machen werde. Küstner, der nicht ohne Anfeindung in München eintrat — die Regisseure der Bühne, Eclair, Vespermann und Urban protestierten beim Minister gegen seine Anstellung, indem sie das Privatleben ihres neuen Chefs einer gehässigen Kritik unterzogen — löste die gestellte Aufgabe mit der schon betonten Geschicklichkeit. Bei einer Subvention von 78 000 Gulden für das Theater und von 76 000 Gulden für die Kapelle waren jährlich noch Zuschüsse, zwischen 20 000 und 40 000 Gulden schwankend, notwendig geworden; darüber hinaus fand Küstner noch eine gebuchte Schuld von 45 000 Gulden beim Amtsantritt vor. Sein Triumph war, daß er nicht nur mit dem ordentlichen Zuschuß auskam, sondern in kurzer Frist auch jene Schuld zu tilgen vermochte.

Ein so „klingendes“ Resultat war keine geringe Empfehlung. Als Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron bestieg, nicht verbergend, daß er das künstlerische Schwergewicht Deutschlands von München weg nach Berlin verlegen möchte, glaubte er weise zu handeln, wenn er, wie in Schelling den Neuerwecker der preußischen Philosophie, den des preußischen Hoftheaters auch unter den Größen der bayrischen Residenz suchte und so auf Küstner fiel. Auch die Berliner Bühnenverhältnisse verlangten dringlich eine gründliche Neuordnung. Seit dem Bestehen der Königstädter Bühne hatten die königlichen Institute finanziell schwere Einbuße erlitten; die Jahreseinnahmen hatten sich, seit 1824, von ehemals 200 000 Talern andauernd um 30 000 bis 40 000 Talern vermindert und sich bis 1842 nie wieder zur alten Höhe gehoben. Zwischen dem Intendanten Graf Redern und dem maßlos eitelen Generalmusik-