



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Küstner in München und Berlin. Graf Redern und Spontini. Anstellung Meyerbeers. Neubau des Opernhauses. Küstners Geschäftsführung. Künstlerischer Character unter Küstner. Die Regie an den Kgl. ...

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

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-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein trostloses Bild bietet die Weiterentwicklung des merkantilen

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

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