



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Privat- und Stadttheater. Schröders Nachfolger in Hamburg. Jakob Herzfeld und Friedrich Ludwig Schmidt. Karl Lebrun. Spielplan und Schauspieler. Direktion Mühling und Dornet. Théri Maurice in ...

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

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 Pachtshachers mit den Kunstanstalten darstellt. Statt wenigstens diese geringfügige Kapitalanlage auf den städtischen oder den Gesellschaftsfüßel 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-

wart strebe, nachgerade anfangen müsse unheimlich zu werden". Nur zuweilen unterbrach wenigstens eine komische Episode, aus der Heuchelstimmung einer unklaren Kultur herauswachsend, das Theaterjahrmarktsgetöse dieser Stadt. So 1829, als die Sängerin Kraus-Dranikfy sich weigerte, in Spohrs Faust-Oper die Kunigunde zu singen, „weil sie dafür zu sittenrein und keusch sei“: natürlich Theaterstandal und gezwungener Abgang der Diva. Oder die Schneider Hamburgs veranlaßten eine Revolte und bestürmten den Senat, die Aufführung des ‚Schneider Kafadu‘ zu verbieten, weil sie ihren ehrsamem Stand dadurch von der Bühne herab verhöhnt sähen. Auch blieb es an der Tagesordnung, wenn irgend ein sogenannter Liebling des Publikums mit Hilfe der zweiunddreißig Zeitungen für seine bedrohten künstlerischen Rechte an die Öffentlichkeit appelliert hatte, die Direktoren vor die schnaubende Menge auf die Bühne zu fordern und sie Besserung geloben zu lassen. Dennoch gestehen geschmackvolle Theaterkenner noch Mitte der dreißiger Jahre dem Hamburger Theater das ungeminderte Verdienst zu, das beste Ensemble in Deutschland für das Konversationsstück bewahrt zu haben. Auch die volkstümliche Kunst Raimunds war in Hamburg besonders beliebt und der melancholische Komiker dort ein oft und gern gesehener Gast. Und wie fast immer, war auch in dieser Zeit die Hamburger Bühne reich an Talenten, an dort sich einfindenden oder entfaltenden: Heinrich Marr ging von dort aus, der Charakteristiker Johann Karl Friedrich Jost, Friedrich Dahn und Constanze Gay, seine spätere Gattin, Julie Gley (Kettich), Therese Peché, Christine Enghaus, Friedrich Hebbels spätere Frau, der Virtuos der romantischen Schauspielkunst: Emil Devrient, ferner Ernst Baison und Theodor Doering, — um einige nur zu nennen. Sophie Schroeder kam zu regelmäßigen Gastspielen, wie wohl überhaupt alle „Sterne“ der deutschen Bühne herangezogen wurden, das Geschäft zu beleben. 1833 gastierten Charles Kean und Ellen Tree in der englischen Gesellschaft des Kapitän Borham-Livius; auch französische Gesellschaften sah man häufiger. Hamburg war wirklich eine „Theaterstadt“ im damals — und auch heute noch — bräuchlichen, umfangreichen Sinne des ominösen Wortes: man begeisterte sich heuer (1844) an der Sophokleischen ‚Antigone‘ und entzückte sich im nächsten Jahre an ‚Abraham‘ von Castelli, einem wundervollen Stück, worin große Schlachten zu Pferde geliefert wurden und jeden Abend ein „lebendiges Kamel“ den Jubel des Hauses neu erweckte.

Die Choleraepidemie von 1831 veranlaßte die genannten Direktoren, die Geschäfte niederzulegen; sie überließen es den Schauspielern, auf eigene Rechnung weiterzuspielen, sich selbst und das

Institut über die schwere Zeit hinwegzubringen. Im Jahre 1836 trat dann Lebrun zurück und an seine Stelle, als Kompagnon des alten Schmidt, rückte der jüdische Geschäftsmann Julius Mühling. Der künstlerische Charakter kam immer mehr ins Wanken; namentlich waren die Aufführungen der klassischen Stücke „so elend, als schleiche statt lebenskräftiger Gestalten jedesmal nur eine Art unterirdischer Schlangengebilde über die Bretter“. Als der Pflegesohn der Stadt, Friedrich Hebbel, 1840 mit seiner ‚Judith‘ debütierte, war Hamburg zwar nicht wenig stolz; die Vorstellung aber wurde so „elend“ genannt, „daß man das Original nicht wiedererkenne“. Endlich, 1841, legte der brave Veteran Schmidt das ihm recht mühselig gewordene Szepter nieder und sich selbst drei Wochen später auf den Totenschragen. Sein Nachfolger wurde der Tenorist des Stadttheaters, Julius Cornet. Er war es, der nun die Überwucherung des Opern- und Ausstattungswesens in die Wege leitete. Im übrigen blieb die Novitätenhege sonder Wahl und Bedacht herrschendes System, wie bald an allen Stadttheatern.

Hamburg hat sehr früh auch den Konkurrenzkampf in der Theaterwirtschaft kennen gelernt. Im Jahre 1824 war Charles Schwarzenberger, genannt Chéri Maurice, mit seinem Vater aus Frankreich in Hamburg eingewandert, wo er, drei Jahre später, das Tivoli, ein Etablissement mit Rutschbahn, Karussell und Sommerbühne, pachtete. Die Theaterkonzession für diese Anstalt war auf Possen und kleine Lustspiele beschränkt. Trotzdem vermochte Maurice, sich hervorzutun; nach vier Jahren schon übertrug die Witwe Handje, dem geschickten Regisseur, als welchen er sich bewährt hatte, ihr Theater in der Steinstraße: und nach dem Hamburger Brande hatte der junge Direktor schon so viel Kredit, daß er mit Hilfe eines Aktienunternehmens ein größeres eigenes Theater bauen konnte: das Hamburger Thaliatheater, das nun eine gute Zeitstrecke tröstlich in die Trübe des deutschen Theaterlebens hineinleuchtet. Der Wettkampf mit dem Stadttheater und die durch die Konzessionsbeschränkung veranlaßten Scherereien schienen die Talente des französischen Juden nur noch zu schärfen; es steckte in ihm neben zäher geschäftlicher Vitalität ein gutes Stück Tradition französischer Theaterkultur. Und Maurice hat es nicht leicht gehabt: 1845 bestanden neben dem Stadt- und Thaliatheater noch das Aktientheater, das Hammoniatheater, das Elysiumtheater in St. Pauli und das Theater der Vorstadt St. Georg. Da galt es findig sein und zugreifen, Stücke und Darsteller zu erhaschen. Maurice aber verstand noch besseres: er wußte seine Künstler ihrem Wert nach richtig zu erkennen und sie an seine Fahnen zu fesseln. Literarische Prüderie kannte man weder am Dammtor noch am Pferdemarkt. Gesiel dort

Pyats ‚Lumpensammler‘ mit Baison, so ließ sich Maurice schnell eine zweite Übersetzung desselben Stückes anfertigen, die er mit Dawison spielte; und umgekehrt besorgte sich Baison schnell ein ‚Stadt und Dorf‘, als der Birch-Pfeiffer ‚Dorf und Stadt‘ — beides Dramatisierungen des Auerbachschen Romans — im Thaliatheater große Zugkraft übte. In so scharfem Wettkampf ging es natürlich den Stadttheaterpächtern, die mit dem großen Apparat für Oper und Ballett arbeiten mußten, oft übel genug, so daß sie, da ihnen die Aktiengesellschaft versprochene Erleichterungen nicht gewährt hatte, ihren Pacht auf das Jahr 1847 aufkündigten.

In dem Ausschreiben, welches das Komitee der Aktionäre nun erließ, war ausdrücklich betont, daß „die Konkurrenz keineswegs auf Männer vom Fach und Künstler beschränkt“ sei. Damit war endlich einmal das offizielle Schammäntelchen abgeworfen: das Theater gab sich, wie eine Dirne, jedem, der dem Bordellbesitzer den Nutzungspreis bezahlt. Maurice glaubte sich stark genug und sah Vorteil darin, die beiden Haupttheater unter seine Leitung zu bringen; mit Louis Schneider erhielt er denn auch die Stadttheaterpacht. An Stelle Schneiders trat dann bald wieder Baison. Die Vereinigung der beiden Bühnen schlug, wie sich das häufiger dann auch anderwärts erwies, jedoch nicht zum Vorteil aus, da die Direktoren sich nun selbst in ihren eigenen Theatern überbieten mußten. War im Thaliatheater eine begehrte Novität, so spielte man im Stadttheater eine Monstrevorstellung als Trumpf aus: ein vieraktiges Schauspiel als lever de rideau vor einer großen Oper; dann einmal wieder umgekehrt, ließ man im Thalia alle Minen springen, um neben einer Erstaufführung im Stadttheater noch ein gutes Haus zu erzielen. Maurice war glücklich, schon 1847 dem schlimmen Verhältnis wieder entchlüpfen und sich auf sein Thaliatheater zurückziehen zu können. Nur als Baison starb, nötigte ihn sein Vertrag, sich nochmals mit dem für ihn in die Stadttheaterdirektion eingetretenen Wurda zu verbinden, wodurch er beinahe ruiniert wurde. Schließlich aber machte er das Thalia 1855 doch wieder flott; und von da ab — namentlich als 1857 Heinrich Marr, vielleicht der geist- und temperamentvollste Regiekünstler der älteren deutschen Bühne, zurückkehrte — entwickelte sich dieses Theater für konversationelles Schau- und Lustspiel zu einem Musterinstitut. Ein Hauptumstand war dabei freilich, daß sich die Beschränkung der Konzession mehr und mehr lockerte und 1869 dann, mit der Reichsgewerbeordnung, ganz fiel. An Stelle Marrs, der 1872 starb, trat Karl August Görner, der die Schöpfung Maurices noch lange auf der Höhe zu erhalten verstand. Das Hamburger Thaliatheater, eine Kreuzung der realistischen deutschen Schule mit französischer Bühnenkultur, hat

einzig Hamburg die ihm von Friedrich Ludwig Schröder geschaffene Theaterlehre, nach und neben ihren entstellenden Schändungen, gewahrt. Dennoch gibt es zu denken, daß die Jahre der Teilhaberschaft Maurices am Stadttheater die an künstlerischen Unwürdigkeiten reichsten waren! Unter Maurice spielte der Affenschauspieler Karl Klitschnigg Nestroys „Affe und Bräutigam“, erschienen auf beiden Bühnen vom April bis zum November 1849 achtundsechzig Gaste usw. In einem durch und durch ungesunden System kann auch ein künstlerisch und moralisch starker Wille sich nicht rein erhalten.

Auch stellte die kunstwidrige Hamburger Stadttheaterwirtschaft unter Maurice noch nicht den Gipfel des Möglichen dar. Von 1856 bis 1858 herrschte dort der spätere Theateragent Sachse als Pascha und kopierte die Dingelstedtischen Münchener Mustervorstellungen mit der Hamburger Oper. Dann kam in A. E. Wollheim ein Literat an die Reihe, der gleichwohl mit Kunsttreitergesellschaften, neunaktigen Monstrevorstellungen und Parodien arbeitete. Die Tannhäuser-Parodie wurde damals friedlich abwechselnd neben der Originaloper gegeben und Offenbach unter Wollheim der Genius der Bühne. Die Nachmittagsvorstellungen wurden eingeführt und die Gastspiele in Altona, ja selbst zu den Bierkonzerten in Wörmers Konventgarten wurden die Mitglieder des Stadttheaters von ihrem Direktor vermietet. Von 1862 bis 1866 führte B. A. Hermann Direktion; das heißt, die Direktion führten die Geldleiher, Makler und Seidenhändler, die im Theatergeschäft einige Prozent mehr zu „machen“ hofften. Dann folgte der äußerste Tiefstand der Bühne unter J. C. Reichardt von 1866 bis 1869; ein kleiner Aufstieg wieder unter Moritz Ernsts zweijähriger Leitung, bis dann von 1871 bis 1873 Hermann die Direktion des dramatischen Zirkus zum zweiten Male an sich brachte. Blickt man auf Hamburg, muß das Wort, das im norddeutschen Reichstag bei der Beratung der Theater-Gewerbefreiheit fiel, als unumstößliche geschichtliche Wahrheit anerkannt werden: „Die Theaterunternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbebetriebs gestellt: geben wir denselben die gesetzliche Unterlage“.

* * *

Bevor nun aber das Theater durch die Beschlüsse des erwähnten Reichstags von 1869 die Gewerbefreiheit erhielt, hatte der Staat, sich mit den Theaterdingen zu befassen, doch schon einige Anläufe genommen, die hier im geschichtlichen Interesse samt ihren Anlässen aufzuzeichnen sind. So in Österreich und in den kleineren deutschen Staaten die zumeist durch den Druck der Volksstimmung veranlaßten Reformen, die auf mildere Auslegung und Anwendung der Zensur-