



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Laubes Verwaltungsgrundsätze. Gegensatz zu den Klassikern und zur Romantik. Das Theaterstück. Der Spielplan. Die Schule des bon sens. Das Fräulein von Seiglière. Lady Tartuffe. Scribes Feenhände. ...

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



XI

Heinrich Laube und Franz Dingelstedt

In zwei außerordentlichen Willensmenschen hat die dramaturgische Begabung des Jahrhunderts einen erschöpfenden Ausdruck gefunden. Freilich liegen die von den beiden angestrebten und erreichten Ziele in extremis und stellen schroffe Gegensätze dar. Wenn als diese beiden Richard Wagner und Heinrich Laube genannt werden, soll darum zunächst nur auf einen gemeinsamen Charakterzug, auf das in ihnen wirkende ungewöhnliche Maß von Energie hingewiesen werden, das sie bei der Verfolgung ihrer künstlerisch-kulturellen Absichten auf der Schaubühne erfolgreich in die Tat umsetzten. Dieses Gemeinsame ist bei den Urhebern starker Wirkungen auf irgend einem Kulturgebiet nie zu verkennen und in einer, wenn auch eingeschränkten Bedeutung immer zur Anerkennung zwingend: es ist die außerordentliche Vitalität in solchen Männern. Sie gibt ihren Schöpfungen das Gepräge von Werten, die für eine mehr oder minder lange Zeitstrecke als vollgültig angesehen werden.

Was durch hundert Jahre nicht hatte gelingen wollen und angesichts der um die Mitte des Jahrhunderts erreichten Entwicklung des Theaters für die Zukunft vollends als bare Unmöglichkeit angesehen werden mußte, das zwang die Genialität und Fähigkeit des künstlerischen Machtmenschen Richard Wagner endlich doch in die Erscheinung. Das Musikdrama im Bayreuther Festspielhaus ist als ein in der gesamten modernen Kulturwelt einzig dastehendes Ereignis zu betrachten, dem in seiner Eigenart bei anderen Nationen nichts ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Hier wurde einmal das theatralische Kunstwerk lebendig, wie die Idee, an den größten Mustern der Geschichte sich begeisternd, es vorgezeichnet hatte; die künstlerische Tat, von keinerlei Zugeständnissen an die Trivialität eingeengt und entstellt, vielmehr auf den höchsterreich-

baren Ausdruck von Inhalt und Form — natürlich innerhalb der Grenzen der Subjektivität Wagners — gebracht, ist hier geleistet und damit sogar mehr als das dramaturgische Ideal der deutschen Renaissance, wie es das achtzehnte Jahrhundert aufgestellt hatte, erfüllt worden.

In ganz anderer Weise, auf anderen Wegen und nach einem anderen Ziel hin, setzte Heinrich Laube seine gestraffte Energie ein, das dramaturgische Mustertheater zu schaffen. Ihm kam es darauf an, die anarchisch verzettelten Anläufe zusammenzufassen, eine Schauspielbühne herzustellen, die in Dichtung und Darstellung die vorhandenen Kräfte zur wirksamsten Entfaltung bringen sollte. Zur wirksamsten Entfaltung, das heißt: Laube erachtete von vornherein keineswegs, wie es Wagner in ausgesprochenem Maße getan, eine Entwicklung über das Vorhandene hinaus notwendig; er suchte nur die zerstreut umherliegenden Bausteine, gleich einem tüchtigen Polier, zusammenzubringen, um sie seinem verständigen Aufriß gemäß zu justieren, zuzuhauen und in sorgsamer Arbeit dann mit Winkelmaß, Kelle und Hammer einen festen, dauerhaften Bau damit aufzuführen. Ein Haus, in dem Apollon Musagetes zwar und seine neun Huldinnen vom Parnas sich nie recht wohl fühlen und nie das Frösteln ganz verlernen konnten, in dem aber der Genius des breiten deutschen Lebens und die derbe Muse des Bürgertums sich erfreuen, der wädere gesunde Menschenverstand sein Kunstbedürfnis wohl befriedigen mochte.

Fünf Jahre hatte er sich, wie wir gesehen haben, in Wien für diesen Bau Frist gesetzt; und als das Haus nach dieser Zeit vollendet da stand, war alle Welt darüber einig, daß es jedenfalls den schönsten Luftschlössern vorzuziehen sei, die seit Lessings Tagen von den schwärmerischen Reformatoren entworfen worden waren. Es ließ sich darin wohnen, und die Leute, die in ihm die Tafel der Kunstgenüsse zu bescheiden hatten, beherrschten ihr Metier. Im Werkstattjargon des Theaters heißt es zwar: es werde überall mit Wasser gekocht; aber es bleibt darum doch im Leben wie am Theater ein weiter Spielraum zwischen Küche und Küche, den jenes triviale Wort nicht verwischt. Wasser hat man freilich überall zur Verfügung, aber Zutaten und Zubereitung entscheiden. Und wir wissen ja, was den Menus, die das deutsche Theater bisher geboten hatte, immer gefehlt hatte: sie waren planlos, kunstlos, ungesund, die Speisen bald überpfeffert, bald versäuert oder versalzen. Zu allermeist aber gab es doch nur die bekannte breite Bettelsuppe, bei der man immer ein großes Publikum hat. Laube erst zeigte sich als einen tüchtigen Baumeister und Wirt zugleich und festigte mit außerordentlichem Geschick seinen Ruf, das beste bürgerliche dramatische

Speisehaus in Deutschland errichtet zu haben und zu leiten. Er gab einfache, verdauliche Gerichte mit guten Zutaten und in gewissenhafter Zubereitung. Das war — um nicht länger im schon zu breit getretenen Vergleich zu sprechen — nach dem Tohuwaboju von Virtuositum, Vaudeville-Tanz- und Jongleurdramatik, das dreißig Jahre lang auf den deutschen Brettern geherrscht hatte, eine Wohltat, die den ihr gewordenen Beifall voll verdiente.

Von allen Jungdeutschen hatte sich Heinrich Laube von der romantischen Verfräntelung am fernsten gehalten; seine robuste Empfindung hatte das phantastische Element und den künstlerischen Spieltrieb der Romantik von Haus aus abgelehnt. Diese breite Gesundheit wäre ihm und dem Theater auch nur von Nutzen gewesen, wenn ihm nicht auch die poetische Entfaltung des Psychologischen und des Individuellen, das von Goethe übernommene Erbeil der Romantik, fremd und wesenswidrig gewesen wäre. Wo die Dichtung nach einer dieser Seiten hinneigte, war sie Laube un bequem, galt sie ihm für undramatisch schlechtweg. Der „dramatische Zusammenstoß“ der äußeren Handlung war ihm das wichtigste an der Bühnendichtung. Darauf kommt er in seinen dramaturgischen Testamenten immer wieder zurück; und immer wieder zu der beweglichen Klage: daß im ‚Egmont‘ eigentlich nur die Alba-Szene jene unerläßliche Bedingung erfülle, daß ‚Casso‘ aus dem nämlichen Grunde durchaus undramatisch sei — wie er denn überhaupt Goethe, der „mit seinem Talent dem eigentlichen Theater nie nahe gewesen“ sei, am liebsten bei der Entwicklung der deutschen Bühne ganz aus dem Spiel gesehen hätte. Schält man die nackte Meinung der Laubeschen Dramaturgie aus der immer sehr überredenden Einleitung der Begründungen und Verteidigungen heraus, so wird man keiner Gattung, keinem Dichter gegenüber je einen anderen Standpunkt als den der äußerlichen theatralischen Gerechtigkeit angewendet finden.

Das „Theaterstück“ will Laube zu Ehren bringen — im Guten und im Schlimmen. „Wirksamkeit“ heißt die hellsehende Obermuse, der er Melpomene und Thalia zur Erziehung übergibt, damit diesen phantasiereichen Zöglingen alle anderen nicht zur Sache gehörigen Neigungen und die Lust zu Seitensprüngen ausgetrieben werde. Das Mandat aber zu dieser Erziehung empfängt sie nach dem Willen Laubes ausschließlich vom Publikum. Mit unumwundener Offenheit geht er daran, den verhängnisvollen Dualismus von „Kunst“ und „Theater“ in seinem Hause aus der Welt zu schaffen. Zeigt sich das Tor zu niedrig oder zu schmal, ein altes oder ein neues Kunstwerk in die Halle zu schaffen, es auf die Szene zu stellen, so kommt ihm nicht entfernt der Gedanke, daß man etwa das Tor höher

oder breiter bauen, die Szene entsprechend reicher gestalten könne: das Kunstwerk wird einfach auf das Maß des Baues zugeschnitten. Wie weiland König Prokrustes mit seinen Gästen, verfährt Laube mit den Dramen, die er in seinem Theaterbett beherbergen soll oder will; er schneidet oben oder unten, hüben oder drüben so viel weg, bis das ungefüge Werk in die Form des allgemeinen Geschmacks paßt, bis es richtig im Fokus der Wirkung steht. Und wo es nicht zulängt, nicht genug füllt, wird angefügt und ausgestopft, werden die Glieder gedehnt. Auch tüchtige Chirurgen sollen zuweilen einem Operationswahn verfallen, sich nicht versagen können, zu schneiden, wo die Natur höchst wahrscheinlich sich selber helfen würde. Laube litt an diesem Operationswahn; und dieser wurde so stark in ihm, daß ihm schließlich überhaupt kein Stück, so wie es gewachsen war, brauchbar schien. Wirksamkeit erlangte es erst durch eine Laubesche Kur. Und da er in jeder Hinsicht Schule gemacht hat, wurde auch dieses „Zurechtmachen“ der Stücke ein Hauptgesetz der dramaturgischen Weisheit für die nun kommende Theaterperiode.

Auch als Herrscher am Theater konnte Heinrich Laube den Inhalt seines Lebens füglich nicht verleugnen: er mußte konstitutionell regieren; und daß er's tat, das schaffte ihm in erster Linie seinen außerordentlichen Erfolg. „Ein Theaterdirektor muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respektieren“, meinte er. Er traf es glücklich, daß er gerade in dem Jahrzehnt der siegreichen bürgerlich-demokratischen Emanzipation in einem nationalen Zentrum, in einer Großstadt dazu, ein Theater umzubilden berufen war; sogar mit dem der Ängstlichkeit abgerungenen Auftrag, dieses Theater zum Ausdruck seiner Zeit zu machen, es in Harmonie mit der Empfindung und dem Geschmack der Majorität zu setzen. Das war bisher immer verfehlt worden. Immer wollten die Reformatoren ein Theater außerhalb der Zeit; wollten heroisch oder tragisch oder romantisch sein, das Gewissen der Menschheit einschläfern oder aufrütteln; — und es handelt sich doch am Theater nur darum, an die Tugend dieses Gewissens zu appellieren, ihm über kleine Schwächen hinwegzuhelfen. Laube erkannte es endlich als leitendes Gesetz, daß kein Theater bestehen kann, „wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit“. Doch fügt er einschränkend hinzu, er sei eben so fest davon durchdrungen, „daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinn geopfert werden dürfen“. Man wird jedoch gerechterweise betonen müssen, daß er in der Praxis nie versucht hat, diese weiteren Gesichtspunkte gegen den herrschenden Geschmack durchzukämpfen. Gerade die Beispiele, die er von seinem Fechtermut für solche Überzeugung anführt, beweisen das Gegenteil dessen, was er erhärten

will. Laubes dramaturgischer Tapferkeit bestes Teil war immer, ganz im Sinne Gallstoffs, Vorsicht. „Wandlungen des Lebens“, sagt er, „welche erst im Zuge begriffen sind, haben auf der Bühne einen schweren Stand, denn das Publikum spaltet sich in Parteien für das erst werdende“: das war gewiß ganz richtig beobachtet; Laube hat aber dabei immer nur politische Wandlungen im Sinn. Und ist er da dem Widerspruch gegenüber schon nachgiebig und klug lavierend, so ist er leider ganz gleichgültig, wo es sich um künstlerische Wandlungen, um Neuland der Seele, um höhere Entwicklung der Form handelt.

Diese Urteile klingen hart und werden zu erweisen sein; nötig aber sind sie, um eine Legende zu zerstören, die Laube selbst mit einer nicht anders als zudringlich zu nennenden Dialektik geschaffen hat. In seinen Theaterbüchern, die seine drei Theaterleitungen beschreiben, hat er in so frivoler Weise die unbeholfene Ohnmacht seiner dramaturgischen Vorgänger — wie Goethe und Immermann — darzulegen sich bemüht, die Lehre und die Geschichte der praktischen Dramaturgie so eitel an seine Person geknüpft, daß, da tatsächlich diese Bücher Katechismen der modernen Bühnenkunst geworden sind, hier das laute Selbstlob gründlich nachgeprüft werden muß.

Im Stile eines Frankfurter Parlamentsbeschlusses, der ein deutsches Kaisertum proklamiert, gibt Laube das Programm seiner Regenschaft, verkündet er, was das Fundament seines Spielplans bilden soll: „alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, von Shakespeare ferner alle, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besaßen und unter uns noch wirklich Anteil finden können; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigentümlichkeiten für uns sind, wie Phädra z. B., wie Donna Diana und Das Leben, ein Traum; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Konversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen“. Ins praktische Theaterdeutsch übersetzt, heißt dieses Programm eben doch nichts anderes als: alle zuverlässigen Theaterstücke, die meinem Publikum gefallen und — nebenbei — auch Kasse machen.

Unter den Dramen deutscher Klassiker gab es, nach Ansicht Laubes, viele, die sich nicht „bewährt“ hatten, und die er infolgedessen vermied, wo es anging. Bei anderen tat er nicht nur nichts, sie lebendig werden zu lassen, er beraubte sie auch noch der vermittelnden Hilfen, die der Dichter oder die Tradition geschaffen hatten. Zu ‚Egmont‘ gehört uns heute, von einer würdigen Darstellung untrennbar, die Musik Beethovens; für Laube war sie ein die

Theaterwirkung zerstörendes Element, das ihn „belästigte“. Er ist stolz darauf, daß ‚Faust‘ am Burgtheater weitergegeben wurde, „wie es für die Komtessen brauchbar“ ist: in usum delphini. An den zweiten Teil der Weltichtung und damit an die endliche geistige Eroberung des wertvollsten Vermächtnisses des Dichters an sein Volk hat dieser Napoleon des Theaters nie gedacht. Regierte er doch eine Bühne, die sich nicht, wie die von Weimar oder Düsseldorf, an „dilettantische“ Experimente verzetteln durfte, da auf ihre „lebensvolle Tätigkeit“, wie er stolz schreibt, „eine ganze Nation angewiesen ist“. So tolerierte er, um zuerst Goethes Theater zu betrachten, von diesem bühnenungewandten Dichter nur die Dramen, die seit achtzig Jahren jedes Theater selbstverständlich gab: Clavigo, Götz, Egmont und — wenn sich einmal eine geeignete Darstellerin fand — Iphigenie.

Laubes dramaturgische Stellung zu Shakespeare ist unter dem Mittelmaß der Anschauungen, die von dem großen Schöpfer des modernen Dramas jedem Gebildeten jener Zeit geläufig waren. ‚Julius Cäsar‘ hält er für ein unwirksames Stück; „es leidet doch in unserem heutigen Theater und für unseren heutigen Geschmack an manchem Übel“. Wenn es trotzdem in Wien eine der ersten Regietaten Laubes war und einen starken Erfolg beim Publikum hatte, so konnte nach Laubes Logik natürlich nur die dramaturgische Beihilfe, die er dem Briten gewährt hatte, das Unerwartete — eigentlich Unerlaubte — zuwege gebracht haben. Auch ‚Richard III.‘ wurde erst durch die Zutaten des Laubeschen Genius theatermöglich: „Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes müßigen Worts dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richards, auf dem Fuße folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturm Einhalt“. Laube meint das kaum in einer anderen Tragödie zu einer so schneidend scharfen Spitze getriebene Moment der Umkehr, das eintritt, als Richard eben triumphierend auf seine Blutbahn Rückschau hält:

„Den Sohn des Clarence hab ich eingesperrt,
Die Tochter in geringem Stand verehlicht;
Im Schoß des Abraham ruhn Eduards Söhne,
Und Anna sagte gute Nacht der Welt.
Nun weiß ich, der Bretagner Richmond trachtet
Nach meiner jungen Nicht', Elisabeth,
Und blickt, stolz auf dies Band, zur Kron' empor;
Drum will ich zu ihr, als ein muntreter Greier.“ (IV, 3.)

Also hier, meint Laube, hätte der Sturm des Unwillens im Publikum losbrechen müssen, wenn nicht er dafür gesorgt hätte, daß der

moralische Rückschlag „sofort“ eintrete. Wieso brauchte Laube dafür zu sorgen, fragen wir erstaunt; denn unmittelbar nach der angeführten Rede Glosters läßt Shakespeare den Catesby als den ersten Unglücksboten auftreten, wieder mittelbar darauf, als Richard zu den Waffen eilt, erwartet ihn schon in der nächsten Szene das unheimliche Parzentrío der ihn um Gatten- und Kindermord anklagenden Frauen; und ehe er noch wieder Atem schöpft, bringt Stanley die Schreckensbotschaft, daß Richmond auf der See. Kataraktartig prasseln dann die Nachrichten von Abfall und Verrat weiter auf Gloster nieder: die wilde Jagd der Erinnyen braust grauenerregend über die Szene. Was hätte Laube ihr an Schrecken hinzufügen können? Aber er kann sich gar nicht darüber beruhigen, daß in diesem Drama die Hoffnung fehle, dem Bösewicht den Widerstand erstehen und ihn die Strafe ereilen zu sehen; daß es ein Kunstwerk nicht vertrage, nur Schatten und kein Licht darzubieten; daß es nicht genüge, wenn der mörderische Kronräuber am Ende erschlagen werde. Laube will dies „kommen sehen“; dieses Kommensehen ist für ihn die Lozung zur Teilnahme: „ohne diese Zutat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk“. Eine banalere Dramaturgie, das wird zugegeben werden müssen, ist kaum auszudenken.

Den Romeo Shakespeares gelegentlich auch einmal von einem Weib gespielt zu sehen, würde ihm, meint Laube, nicht unsympathisch sein, denn „Romeo ist nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers“; „es fehlt der Figur das Knochengeriüst, sie hat zuviel bloße Gallert“. Im ‚Kaufmann von Venedig‘ hängt er den letzten Akt als Szene an den vierten, an den Gerichtsakt, an. Die poetische Welt des Shakespeare-Lustspiels existiert für ihn nicht; wenn nur der dramatische Zusammenstoß mit allem Effekt erfolgt: darum weg mit den aufhaltenden poetischen und lyrischen Schwänzen des Dramas. Im Laube-Deutsch hieß das: „ein Stück auf seinen kürzesten Ausdruck bringen“. Einmal konnte er sich auch ein Verdienst um Shakespeare ins Guthaben schreiben: endlich, 1851, durfte ‚König Lear‘ auch in Wien sterben; wir wissen schon, daß, den gemütsweichen Donau-Phäaken und dem Respekt vor den Kronenträgern zuliebe, der wahnsinnige König am Burgtheater am Leben bleiben mußte. Jedoch auch Cordelia sterben zu lassen, brachte Laube nicht übers Herz, — da sie ja keine „Schuld“ auf sich geladen habe. Gegen die ‚Historien‘ des Briten hatte er einen tiefen Widerwillen; sie schienen ihm so gar nicht als Theaterstücke; und die „Berufung auf Literaturgeschichte hilft da nichts; man will Leben, das sich selbst erklärt und hinreichend anzieht“. Die Falstaff-Szenen theatralisch auszubeuten, wurden, wie früher schon öfter geschehen,

die beiden Teile des ‚König Heinrich IV.‘ in ein Stück zusammengezogen gegeben. ‚König Richard II.‘ mißfiel den Wienern und wurde darum von Laube leichtthin wieder beiseite gestellt; ebenso ‚Antonius und Kleopatra‘ und ‚König Johann‘. Das Zustandekommen des österreichischen Konkordats, meint Laube, habe das letztgenannte Drama zu Fall gebracht. Als König Johann aber, 1868, ein Jahr nach Laubes Rücktritt, wieder in den Spielplan aufgenommen wird und nun einen großen Erfolg hat, kann sich das Laube nicht anders als durch einen rapiden Verfall des guten Geschmacks erklären. Er resümiert wirklich so: ein einziges Jahr fehlt dem Burgtheater seine — Laubes — Leitung, und „die Unklarheit ist eingetreten, das Publikum erscheint inkompetent“. In ganz Deutschland wird der ‚Sommernachtstraum‘ mit Mendelsohns Musik ein populäres Schauspiel und rettet der Bühne ein ewigfrisches Stück Poesie; Laube aber findet, daß es in Wien nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstücks erreichte und eifert gegen diese Mischmaschstücke, die Musik und Dekorationswesen brauchen, um überhaupt zu bestehen.

Einen ganz besonderen Wert legte er auf den dritten Punkt seines Programms, auf die Pflege des modernen französischen Dramas. Hier ist er in der Zeit seines Wirkens am nachhaltigsten angegriffen worden und zwar um so heftiger, je mehr diese neue nationalistische Note: über den Verfall des deutschen Theaters zu klagen, weil die Franzosen auf ihm die Herrschaft hätten, beliebt wurde. Laube fühlte sich dadurch nur um so mehr als Held und Märtyrer der guten Sache. Doch war es auch um dieses Helden- und Märtyrertum dürftig bestellt und der anrühige Ruhm wohlfeil erworben. Jungdeutschland hatte sich immer etwas darauf zugute gehalten, daß es die Hand am Puls des Pariser Leben habe, daß es scharfsichtig beobachte, wie dort die Umbildung der europäischen Gesellschaft vor sich gehe. Laube voran war der Entwicklung der Dinge mit Aufmerksamkeit gefolgt und hatte sich gern von den französischen Dramatikern anregen lassen. Sein ‚Monaldeschi‘ ist noch ein Stiefkind der Muse Viktor Hugos; später folgte er den Dramatikern, die die Hugolatrie bekämpften und, zwischen 1840 und 1850, die Kritik der modernen Gesellschaft neben einer wieder strafferen Architektur im Drama anstrebten. Das war ganz im Sinne Laubes; und Augier wäre sein natürlicher Partisan gewesen. Da aber kommt bei Laube das Eselsohr unter der umgehängten Löwenhaut zum Vorschein: es gehörte wirklich wenig Kühnheit dazu, zum ersten Sturm gegen die vorurteilsvolle Gesellschaft Wiens des konzilianten Sandeau ‚Mademoiselle de Seiglière‘ auszuwählen. Zumal Laube selbst hier noch vorsichtig genug war, den Schluß des Stücks dem

weicheren Gemütsbedürfnis seines Publikums entsprechend zu fälschen.

Die Wiener aber wollten unerhörterweise auch von dem so besonnen, so romantisch zurechtgestutzten Theaterpüppchen nichts wissen. Der erste Versuch mit den „modernen Franzosen“ gab eine Niederlage. Nun mußte Laube doch wohl die Löwenklaue zeigen und den gefestigten Mut eines zielbewußten Dramaturgen: „ich setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwachbesetztem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmählich ein Publikum für dasselbe und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgeweht“. Laube hat offenbar, auch später noch, gar kein Gefühl für die unfreiwillige Komik in dieser Selbstverherrlichung seines Verhaltens, sonst hätte er es nicht in dieser Form der Radotage geschichtlich festgelegt. Wie das ‚Fräulein von Seiglière‘ wurde auch die ‚Lady Tartuffe‘ der Madame de Girardin durchgedrückt. Dann folgte ‚Le gendre de M. Poirier‘ von Augier und Sandeau als ‚Birnbaum und Sohn‘ in Laubes Übersetzung und Bearbeitung. Die Hauptschlacht aber sollte er mit Scribes ‚Seenhänden‘ zu schlagen haben. Wunderlicherweise hatte dieses zahme Stück in Paris einen kleinen Theaterstandal veranlaßt: Scribe, der alte Taschenspieler der Szene, hatte da auch plötzlich sein soziales Gewissen entdeckt und die märchenhafte Posse der zur Nähterin umgewandelten Herzogin als Opfergabe für den Befreiungskrieg der Gesellschaft dargebracht. Daß die Pariser sich das von Scribe nicht weismachen lassen wollten, war eigentlich der ganze Anlaß ihres Unwillens gewesen. Für Laube aber waren diese Seenhände, mit Hamlet zu reden, der große Gegenstand, um den es sich zu regen lohnte; hier stand für den Wiener Dramaturgen die ganze Ehre des Theaters auf dem Spiel. Auch dem österreichischen Adel mußte gezeigt werden, daß ehrliche Arbeit der Hände den Menschen nicht im Rang heruntersetzt, daß wahrhaftige Vornehmheit zu stolz ist, von den Almosen hochmütiger Verwandten zu vegetieren. Freilich, eine Herzogin, wie in Paris, durfte es in Wien nicht sein; das wagte selbst Laubes Demokratenmut nicht. Er machte aus der Herzogin Helene also ein einfaches adeliges Fräulein und durch diese dramaturgische Heldentat gestaltete sich die Aufführung der Seenhände, im Jahre 1859, zu einem Sieg des französischen „Reformdramas“ auf der deutschen Bühne. Nun warf Laube sich in die Pose des Siegers: mit dem Fräulein von Seiglière und den Seenhänden hatte er seiner Meinung nach dem deutschen Theater endlich das freie Drama erkämpft.

Und wirklich war man damals und später so töricht, Laube darum heftig anzufeinden, ihm den Nimbus geradezu aufzudrängen,

er habe für das Thesenstück der Franzosen, das man in Deutschland gemeinhin Sittenstück nannte — womit man „Unsittenstück“ sagen wollte — die Bahn gebrochen. Zu einer ‚Kameliendame‘, zu ‚Demi-monde‘, zu ‚Olympias Hochzeit‘ oder zur ‚Abenteurerin‘ hat Laube keineswegs den Mut gehabt. Am weitesten ging er in dieser Richtung noch, als er, 1862, ‚Les Effrontés‘ von Augier unter dem unbeholfenen Titel ‚Die öffentliche Meinung‘ aufführte und, 1865, desselben Dichters ‚Le Fils de Giboyer‘ unter dem glücklicher gewählten ‚Der Pelikan‘. Beide, wie auch die weitergenannten Stücke, in eigener Übersetzung und Bearbeitung. Erst die Muse Sardous aber gewann Laubes Herz ganz, das so gewissenhaft im Schlage mit dem des Publikums Takt hielt: ‚Die guten Freunde‘ (Nos Intimes), ‚Der letzte Brief‘ (Pattes de mouche), ‚Die Hagestolzen‘ (Les vieux Garçons), ‚Die Familie nach der Mode‘ (Famille Benoiton); dazu die rührsamten Dramen Feuilletts ‚Der verarmte Edelmann‘ und ‚Vornehme Ehe‘ (La Tentation), allenfalls noch ‚Vater und Sohn‘ vom jüngeren Dumas (Le Père prodigue) — damit ist das Gebiet bezeichnet, das Laube dem Burgtheater und der deutschen Bühne von den Franzosen eroberte. War dieser dramaturgische Feldzug also eigentlich ein Froschmäusekrieg, so hatte er nach einer anderen Seite hin allerdings unleugbare Bedeutung: die technische Reife dieser französischen Stücke bot Laube willkommenen Anlaß, seine Schauspieler zu einem präzisen und lebendigen Stil des Zusammenspiels der hier vorausgesetzt war, anzuhalten. Und hierin findet seine Neigung zu den Franzosen in der Tat ihre Rechtfertigung.

Doch bleiben wir vorerst noch bei der literarischen Dramaturgie. Wenn die um das Junge Deutschland herum und im vormärzlichen liberalen Lager groß gewordenen Dramatiker mit dem Antritt der Bühnenherrschaft Laubes ihre Stunde gekommen wähnten, so erlebten sie bald eine große, wenn zumeist auch gerechtfertigte Enttäuschung. Der Burgtheaterdirektor war scharfsichtig genug und auch gerecht genug, das, was er von einem Shakespeare, Goethe oder Kleist als Bühnenhinderlich ausschaltete, auch modernem Dichterüberschwang nicht unbesehen zuzubilligen. Er bestand auch da auf seinem Schein: es muß ein „Theaterstück“ sein. Darum war ihm Otto Ludwig eben so sympathisch, wie Hebbel ihm unausstehlich blieb. Man darf die Äußerungen großer Empfindlichkeit bei Hebbel über die durch Laube erfahrene Zurücksetzung in einer nach Objektivität strebenden Darstellung freilich nur vorsichtig verwerten, weil zwischen beiden Männern zu der künstlerischen Antipodenschaft noch ein persönliches Moment kam. Hebbel macht in seinen Briefen und Tagebüchern kein Hehl daraus, daß er sich für einen besseren Anwärter auf den Posten eines Burgtheaterdirektors gehalten habe

und erspart Laube den Vorwurf nicht, es sei die Angst vor diesem Anspruch gewesen, die ihn, Laube, Hebbels Erfolge, wo es nur immer möglich gewesen sei, habe unterdrücken lassen. Laube tut dieses Umstands in seinen dramaturgischen Schriften nie Erwähnung. Um so rückhaltsloser — und diese Sorsichheit des Urteil ist ja so kennzeichnend für unsern Bühnendiktator — bekennt er sein künstlerisches Verhältnis zu Hebbel: „Es war ein Akt der Selbstverleugnung und der Billigkeit, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte. Ich habe weder damals, noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten“. Sein schon erwähntes Urteil über ‚Maria Magdalena‘ ergänzte er durch folgendes Bekenntnis: „wir gingen von dannen, wie von einer Hinrichtung. Das zweite Haus war so erschreckend leer gewesen, daß man mit Schrot hätte in den Saal schießen können, ohne jemand zu treffen“. Er habe ‚Judith‘ aber in Wien, trotz stets schwacher Häuser, nicht aufgegeben, bis ihn seine Behörde darum gescholten habe. Auch ‚Maria Magdalena‘ hielt diese Behörde für einen „Greuel“; und „so fand ich in mir selbst keine Veranlassung, gegen eine uneinnehmbare Festung zu stürmen“. Er meint, daß Hebbels Stücke überhaupt „aus einem tiefen Grund der Szene fremd sind, daß er (Hebbel) gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er beim Empfangen und Niederschreiben dieser Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht gesehen hat in seiner Einbildungskraft“; sie scheinen ihm „zusammengedacht, von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist . . . daß er von der Schönheit nur mitunter vereinzelte Strahlen gefunden, daß er aber im ganzen von der Schönheit verlassen war . . . daß man den letzten und höchsten Schmuß der Poesie vergeblich in ihm sucht: das Wohltuende, Ver söhnende, das Tröstende, das Erhebende“. Bei diesen Urteilen ging Laube nicht etwa die Kenntnis des ‚Gyges‘, der ‚Nibelungen‘ und des ‚Demetrius‘ ab; er überschaut das ganze Werk Hebbels, aber er findet auch in den Stücken der zweiten Periode den „Glanz eines Theaterstücks nur in kleinen Partien“. „Welch ein Publikum“, ruft er angesichts der Nibelungen, „kann dies Sagengemisch verstehen! Und wie kann Unverstandenes auf der Szene wirken!“ Erst der große Beifall, den maßgebende Kritiker den Nibelungen zollten, erst Dingelstedts Vorgehen, der der Dichtung in Weimar einen glänzenden Erfolg bereitete, bestimmte Laube, das schlechte Theaterstück am 19. Februar 1863 auf das Burgtheater zu bringen.

Seiner Art getreu, setzte Laube die erfahrene große Wirkung der Nibelungen wieder auf sein dramaturgisches Konto: er habe den ungefügen letzten Akt von Kriemhilds Rache — der aber doch in Weimar schon bezwungen worden war — erst bühnenmöglich ge-

macht. Trotz des Erfolgs zeigte Laube hier nun nichts von jenem konsequenten Eifer, einen dramatischen Wert, der der Bühne zu gefallen, auszumünzen: was einem Gräulein von Seiglière und der Lady Tartuffe recht war, das war einer Dichtung, wie die Nibelungen, durchaus nicht billig. Die Vorstellungen wurden hintangehalten und als infolge davon der Besuch sich nicht auf einer „ausgezeichneten Höhe“ hielt und „das bürgerliche Publikum ausblieb“, war Laube schnell bei der Hand, das Drama aufzugeben und Hebbels Abfall — der guten Erinnerung an Raupachs ‚Nibelungenhort‘ zuzuschreiben: „dieser (Raupachs) Nibelungenhort hatte das große Publikum gehabt durch seine ersten drei Akte und besonders durch die Szenen zwischen Siegfried und Kriemhilde, Liebeszenen, welche mit unzweifelhaft starkem theatralischen Talent behandelt sind und welche eine allgemeine günstige Wirkung gemacht hatten“. Den Dank an Raupach trug er dann durch eine Neueinstudierung der ‚Schleichhändler‘ ab. Wenn man schon ernst auf den Brettern des Burgtheaters sein wollte, so mochten Mosenthals Melodramen, wie ‚Deborah‘, ‚Ein deutsches Dichterleben‘ (worin Bürger und Molly die Helden abgeben), ‚Die deutschen Komödianten‘, als Zeugnisse reifer Dichtergröße den Platz ausfüllen, den Goethe, Kleist, Hebbel mit so unzulänglichen Darbietungen beanspruchten, die außerdem immer ohne dauernden Kassenerfolg blieben.

Der tiefgrollende Hebbel selbst stellt jedoch Laube das Zeugnis aus, daß dieser sich mit den Nibelungen auf den Proben die denkbarste Mühe gegeben und manche Änderung getroffen habe, die er, Hebbel, nicht nur aus Höflichkeit gebilligt hätte: die Schauspieler hätten Ursache gehabt, Laube für seine Winke dankbar zu sein. „Ich habe jetzt den Schlüssel zu seiner Natur“; sagt Hebbel abschließend, „der Theaterdirektor verwertet den Poeten.“ In diesen Worten liegt die gerechteste Anerkennung von Laubes eigentlichem Verdienst: sein nie zu ästhetischer und poetischer Freiheit gelangendes gestalten des Talent leistete durch das Medium der Schauspielkunst wirklich Wertvolles. Was er für die Erweiterung des poetischen, des literarischen Geschmacks getan hat, ist herzlich wenig: hier bog er, wie gezeigt wurde, den Nacken immer willig unter das Joch des bildungsbaren Publikums geschmacks. Nur dieser war ihm Gesetz; und in Wort und Schrift gab er deutlich zu verstehen, daß die ideale Forderung: eine nationale Schaubühne nach künstlerischen Normen aufzurichten, vor dem Anspruch der Zeit liquidieren müsse. Von dieser Einsicht durchdrungen, räumte er energisch und erfolgreich alle schwankenden Halbheiten der seitherigen Theaterwirtschaft beiseite. Eine athenische Kultur war für die deutsche Bühne eine Illusion: spartanischer Rationalismus war ihr einstweilen gewiß ein besserer

Zuchtmeister. Und so mag Laube den Ruhm, ein Lyfurg des modernen Theaters geworden zu sein, der durch Jahrzehnte unangetastet blieb, mit Recht genießen. Sicherlich hätte auch das Burgtheater noch weniger als irgendein anderes deutsches Hoftheater eine weitergehende Reform vertragen. In Wien war das Koteriewesen im Publikum mit dem Machtdünkel der Schauspieler längst zu einer nicht mehr zu brechenden Macht verbunden, gegen die ein dramaturgischer Idealist sicherlich unterlegen wäre. Gegen dieses „Theatergewissen“ der öffentlichen Meinung hätte ein universellerer Standpunkt der Leitung nichts ausrichten können. Kompromisse und dilatorisches Verfahren — darauf war dort am Ende jeder Theaterdirektor, wenn er, wie Laube, vor allem sich selbst durchsetzen wollte — angewiesen. Darin war Laube dem großen Schröder, auf den er so gern sich berief, von dessen Berufstüchtigkeit er sich auch viel erworben hatte, so unähnlich wie nur möglich. Schröder war es wirklich darum zu tun, das — von ihm — als gut Erkannte auch gegen den Geschmaç der Menge durchzusetzen.

Recht ergöhlich schildert Laube, welchen Kampf er gegen eine „schwarze Liste“ seines Intendanten zu führen hatte, auf der alle unliebsamen Stücke mit Kreuzen versehen waren, und wie es ihm gelungen sei, wenigstens einige dieser mit dem Begräbniszeichen versehenen Werke zu retten. Als er im Jahre 1850 endlich ‚Die Räuber‘ auf das Burgtheater brachte, erhob ein Mitglied seiner vorgesetzten Behörde Bedenken, „daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden“. Er erhielt Drohbriefe, als er in seinem Lustspiel ‚Kofoko‘ den Abbé und in ‚Wallensteins Lager‘ den Kapuziner auf die Szene gebracht hatte; und die Schauspieler des Burgtheaters, die sich seit altersher als gehorsame Diener der obersten Behörde und der öffentlichen Meinung bewährt hatten, boten ihm in solchen Schwierigkeiten keine Stütze. Sie lehnten zum Beispiel von vornherein ab, in einer dramaturgischen Begutachtungskommission mitzuwirken, und Laube versichert, daß niemand vom älteren Personal des Theaters ihm zugestimmt habe, als er für Freytags ‚Journalisten‘, als für ein wertvolles Stück, das guten Erfolg haben müsse, eingetreten sei. Im selben Maße, als dann die Errungenschaften des Revolutionsjahres wieder rückwärts geregelt wurden, verlor darum Laube auch auf seinem eigensten Gebiete, dem des politischen Tendenzdramas, Terrain. Im Jahre 1859, während der Kämpfe um das Konkordat, gab es, gelegentlich der Aufführung von ‚Montrose‘, noch einmal eine heftige Theaterdemonstration, die ihm verderblich werden sollte. Bei den Worten:

„Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben
 „Zum Richter macht in weltlichem Verhältnis,
 „Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
 Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
 Des Kaisers —“

sprang man lärmend von den Sitzen unter den wütenden Rufen: Konfordat! Konfordat! Trotzdem drang Schritt für Schritt der reaktionäre Geist vor, und unter der Intendanz des Oberstkämmerers Fürst Auersperg begann Laubes Stern zu sinken. Auerspergs Nachfolger, der Oberhofmeister Fürst Konstantin von Hohenlohe, wollte mit dem Demokraten Laube überhaupt nichts mehr zu tun haben. Es sollte eine Zwischeninstanz, also eine eigentliche Theaterintendanz, eingerichtet werden. Das widersprach den Laube gegebenen Vollmachten; darum sah der Burgtheaterdirektor in dieser Absicht auch das Zeichen zum Rückzug: 1867 trat er in Pension. „Es mußte ein Ende gemacht werden damit, daß der artistische Direktor das Burgtheater zu liberalen politischen Stücken mißbrauchte, wie ‚Statthalter von Bengalen‘ und ‚Aus der Gesellschaft‘“, soll berichtet Laube, Fürst Hohenlohe einer Mittelsperson gesagt haben.

Die beiden anderen Direktionsperioden Laubes standen von vornherein unter dem Gestirn des Unheils. In Leipzig, wo er im Februar 1869 das Stadttheater übernahm, stieß sein autokratischer Wille mit der dünkeln Theaterkommission des Magistrats sofort hart zusammen. Rudolf Gottschall, ehemals mit Laube in Reih und Glied der liberalen Streiter, befehdete ihn in dem mächtigen ‚Leipziger Tageblatt‘ mit der ganzen Bitterkeit eines durch den Theaterdirektor Laube zurückgesetzten Dramatikers. Die Schauspieler, denen er in Alexander Strafosch einen als überflüssigen Korporal empfundenen „Vortragsmeister“ vorgesezt hatte, revoltierten, und ein häßlicher Theaterskandal setzte dem Wirken des noch Schaffensdurstigen in Leipzig ein jähes Ende.

Mit großem Anlauf betrieb Laube hierauf die Gründung des Wiener Stadttheaters. Eine Bühne in der Theater-Großstadt Wien zu schaffen, die, durch keine Rücksichten nach oben hin eingeschränkt, sich frei auf das Bedürfnis des gebildeten Bürgerstands und auf dessen wachsende Wohlhabenheit stützen und so sich selbst erhalten konnte, dünkte ihm die würdige Krönung seiner dramaturgischen Laufbahn. Wien schien groß genug geworden zu sein, um zwei ernsthafte Schauspielbühnen unterhalten zu können; und fest vertraute er auf seine Geldherrntüchtigkeit. Unglücklicherweise aber brach kaum ein Jahr nach der Eröffnung des Stadttheaters der Wirtschaftskrach von 1873 herein, von dem sich Wien nur langsam wieder erholen sollte. Die Zeit von 1873 bis 1879 am Stadttheater stellte

schlimme Kampffahre dar. Laube erfuhr nun alle Bitternisse der Abhängigkeit von einer Publikumsmajorität, der er vordem so entschieden das Wort geredet hatte, und am abschreckendsten machte sie sich ihm und dem Theater in dem Direktionsauschuß der Gründer verkörpert fühlbar. Eine wilde Jagd brach los nach zugkräftigen Stücken, nach dem Publikum genehmen Schauspielern, und riß den zähen Direktor, jeden Widerstand brechend, mit sich fort. In jeder Woche mußte ein neues Stück geliefert werden, und oft war auch Laube, dem verzweifelnden Gloster ähnlich, bereit, das Königreich seiner dramaturgischen Weisheit für ein „Theaterstück“, das ihn hätte retten können, hinzugeben. Die mißachtetsten Phantasten wurden nun zu Hilfe gerufen; sogar die ‚Antigone‘ des Sophokles kam jetzt zu Ehren und Racines ‚Athalie‘. Jene brachte es gar auf siebenundzwanzig, diese immerhin auf zwölf Vorstellungen. Und doch hatte Laube nur drei Jahre vorher, rückblickend auf seine Erfahrungen in Leipzig, im ‚Norddeutschen Theater‘ diese einst in Berlin gemachten Experimente grimmig gescholten: nur die geistige Störung Friedrich Wilhelms IV. hatte ihm die Verirrung, solche toten Götter wieder auszugraben, verständlich machen können. Die Not endlich machte Laube nun auch den Franzosen gegenüber mutig: ‚Die Kameliendame‘, ‚Demimonde‘, ‚Ferreol‘, ‚Die Sourdambault‘, ‚Der natürliche Sohn‘ hielten jetzt die Führung. Auch die Klassiker jeder Observanz und Shakespeare wurden herangeholt. Es ist ein buntestes Quodlibet, dieses Laube-Repertoire des Stadttheaters; und nur eine erstaunliche Arbeitskraft konnte in solchem Tempo, von Niederlagen zu Siegen und wieder von Siegen zu Niederlagen schreitend, diese Masse bewältigen. Aus dem Wust von Eintagswerken aber heben sich doch einige Spitzen von erfreulicher Bedeutung: Wilbrandts Kulturkampf-drama ‚Graf Hammerstein‘ und Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld‘, Björnsons ‚Fallissement‘ und Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft‘ kamen als Zeichen einer neuen Zeit; aber auch Lindau trat mit vierzig Aufführungen seiner ‚Maria und Magdalena‘ in den Kreis der modernen Dramatiker. Trotzdem fraß die wirtschaftliche Not weiter. Laube trat zurück und blieb an fünf Jahre untätig. Er wartete auf seine Stunde, die doch noch einmal wiederkommen würde. Als jedoch das Institut sich endlich, dank der steigenden wirtschaftlichen Konjunktur, wieder zu befestigen schien, brannte, am 16. Mai 1884, das Theater an der Seilerstätte nieder. Dem Alten blieb nichts mehr zu tun, als über seinen dritten Theaterfeldzug, der ihm Krone und Leben kostete, abermals ein Buch zu schreiben, denn nur zehn Wochen nach dem Theaterbrand brachte der Tod den Nimmerruhenden zur Ruhe.

Dreißig Jahre hat Laube an weithin sichtbarer Stelle der theatra-