

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2001

Theaterverhältnisse
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2001
7. Jahrgang

Theaterverhältnisse im Vormärz

herausgegeben von
Maria Pörmann und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Theaterverhältnisse im Vormärz / hrsg. von Maria Pormann
und Florian Vaßen. – Bielefeld : Aisthesis Verl., 2002
(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 7. 2001)
ISBN 3-89528-350-9

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digitaldruck Center, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-350-9
www.aisthesis.de

Maria Porrmann (Köln)/Florian Vaßen (Hannover)

„Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!“

Theaterverhältnisse im Vormärz

In der Zeit des Vormärz entsteht mit den Stücken von Büchner und Grabbe eine innovative moderne Dramatik, die – in ihrer Radikalität auf die ästhetische Moderne verweisend – ein neues, anderes Theater erfordert hätte. Die Antizipation eines solchen Theaters bei gleichzeitiger Ablehnung des real praktizierten Theaters gehört zu den Widersprüchen, die den Vormärz charakterisieren. Bezogen auf unseren Gegenstand bedeutet dies: Die kritische Auseinandersetzung mit *dem* Theater gilt im Vormärz oft nur einzelnen Aspekten – das Theater als Institution, dramaturgische Forderungen bezüglich der Spielplangestaltung etc. Aber das Theater als ästhetische Realität und als eigenständiges Medium gerät noch nicht in den Blick. Die Reformvorschläge gelten nicht einem „anderen“ Theater, sondern nur einem zu verändernden. Aber auch hier gehen die Forderungen selten genug von den ökonomischen, politischen oder strukturellen Bedingungen aus, die vorwiegend die ästhetische Praxis des Theaters jener Zeit produzieren und provozieren.

Die Theater-Realität im Vormärz wird dominiert von einem Hoftheater, das in seiner engen Bindung an den Adel und seiner repräsentativen Funktion ideologisch und ästhetisch erstarrt ist. Aber auch die Stadttheater, die, von Gewerbepolizei und Zensur überwacht, oft als Aktiengesellschaften primär nach ökonomischen Gesichtspunkten betrieben werden, liefern kaum neue Impulse ebenso wie die Reisenden Gesellschaften, die die kleinen Städte mit Theateraufführungen versorgen, und das Liebhabertheater mit seiner Geselligkeitskultur. Ohne Übertreibung kann deshalb von miserablen *Theaterverhältnissen* im Vormärz gesprochen werden.

Obwohl demnach das Theater als Medium von und für Öffentlichkeit künstlerisch stagniert und oft auch finanziell und organisatorisch sich in einer schwierigen Lage befindet, gibt es eine weit verzweigte Theaterlandschaft; das Theater steht im Mittelpunkt kultureller Öffentlichkeit, fürstliche Repräsentanz und bürgerliche Kommunikation manifestieren sich in Theater-Neubauten und -Neugründungen – von 1836 bis 1840 wächst die Zahl der Theater von ca. 50 auf etwa 100. Eine auffällige

Theatromanie, die sich u.a. in den Verlagspublikationen und der Theaterkritik der Zeitungen niederschlägt, dient als Ersatz von politischer Öffentlichkeit, was sich auch in der Festigung der Struktur und der verstärkten Politisierung des Theaters in den 40er Jahren zeigt.

Das Theater als Institution ist allerdings, obgleich Hof- und Residenztheater immer noch dominieren, zunehmend Veränderungen unterworfen: Entsprechend der allgemeinen ökonomischen Entwicklung werden vom Bürgertum Theater gegründet, die vom kommerziellen Erfolg abhängig sind, d.h. finanzielle Grundlage, Ensemble-Entwicklung, Publikumsgeschmack, Theaterkritik und -publizistik, Agenturwesen, Theaterstatistik und Deutscher Bühnenverein in einer bürgerlichen Öffentlichkeit werden von wachsender Bedeutung. Die *Theaterverhältnisse* befinden sich – wie die gesamte Zeit des Vormärz – im Umbruch.

Insgesamt werden entsprechend dem dominanten Unterhaltungsaspekt wenig Tragödien und ernste Dramen gespielt, auf die sich mit Vorliebe die ästhetische Theorie bezieht, ohne dass diese Stücke jemals, schon gar nicht im Vormärz, den Spielplan bestimmt hätten. Es dominieren Musiktheater und Ballett und vor allem das, was man unter dem Begriff des bürgerlichen Lachtheaters subsumieren kann: Volksstück und Komödie, Posse und Schwank, Vaudeville, oft als Adaption aus dem Französischen, und Singspiel.

Die eklatanten Widersprüche von ästhetischer Theorie – Hegel wie auch später die Jungdeutschen bezeichnen entsprechend der ästhetischen Tradition das Drama als höchste Stufe der Poesie und Kunst – und dem Repertoire der Bühnen sowie der gesellschaftlichen Situation und inneren Konstitution der Theater, die Diskrepanz von massenhafter Dramenproduktion deutscher und französischer Erfolgsautoren und einzelnen heute noch ästhetisch und gesellschaftlich relevanten, aber damals nicht gespielten Theatertexten von „Außenseitern“ – neben den Zeitgenossen Grabbe und Büchner und bedingt auch Grillparzer und Kleist – erfordern ein erneutes und zugleich intensiveres Nachdenken über die *Theaterverhältnisse* im Vormärz.

Der Begriff *Theaterverhältnisse* beinhaltet mehrere Bedeutungsebenen und führt zu verschiedenen Überlegungen und Perspektiven. Es geht zunächst um die äußeren *Theaterverhältnisse*, also um Umstände, Gegebenheiten und Zustände des Theaters, das ist das Theater allgemein in der Gesellschaft, das Theater als Gebäude, als Schauspieltruppe, als Organisation, als ökonomischer Betrieb, als kulturelle Öffentlichkeit. Die finan-

ziellen Verhältnisse sind oft schwierig, gerade die Stadttheater leben in ausgesprochen bescheidenen Verhältnissen, manche leben deshalb über ihre Verhältnisse und müssen schließen, weil es nicht gelingt, die ökonomischen Verhältnisse in den Griff zu bekommen. Die akustischen Verhältnisse im Theatersaal sind oft ebenso schlecht wie die politischen außerhalb, vor allem für die Theater, die finanziell und kulturell in bürgerliche Verhältnisse eingebunden sind.

Das Repertoire der Theater, z.B. Schwank und Posse, Melodram und Schauertragödie, lebt von der (bürgerlichen) Familie; auf der Bühne sieht man allenthalben Eltern-Kinder-Verhältnisse, Vertrauensverhältnisse und Freundschaften, Feindschaften, Intrigen und bedrohliche, unheimliche Verhältnisse, vor allem aber Liebesverhältnisse – auch sogenannte illegitime. Das zeitgenössische Unterhaltungstheater gewinnt und fesselt sein Publikum gerade mit diesen fiktiven und theatralen *Theaterverhältnissen* auf der Bühne. Konstituiert werden diese weitgehend durch das Verhalten der Beteiligten, ihr Handeln und Benehmen, sei es eher zurückhaltend oder sich öffentlich preisgebend, sei es politisch eingreifend oder im Verborgenen lebend, sei es bewahrend oder radikal.

So wie das Drama als Gattung trotz theoretischer Hochschätzung im Vergleich zu Prosa und Lyrik in der realen Literaturproduktion des Vormärz von geringer Bedeutung ist, so hat auch das Theater als Institution im Kontrast zu seiner anerkannten kulturellen Stellung kaum gesellschaftliche Relevanz; es übernimmt eher Ersatz- und Alibifunktionen. Erste Ansätze zu Reformen in Schauspielkunst und Bühnenästhetik lassen sich jedoch seit den 30er Jahren feststellen, etwa bei Tieck, später bei Immermann, Eduard Devrient und vor allem im Nachmärz bei Heinrich Laube.

Das Drama als öffentlichste Gattung ist durch Zensur und ökonomische Zwänge erheblich in seiner Präsenz eingeschränkt. Eine Folge ist das Lesedrama, das weit verbreitet ist und vor allem in Almanachen, Jahrbüchern und Kalendern veröffentlicht wird. Die Gewohnheit, dramatische Texte zu lesen, auch solche, bei denen die Publikation nach der erfolgreichen Aufführung erfolgt, führt dazu, dass dialogisch-dramatische Formen wie etwa in Glassbrenners kritischen-satirischen Texten als Publikationen eine große Verbreitung finden.

Im Zentrum der *Theaterverhältnisse* steht das Theater, und so konzentrieren sich auch die Beiträge des vorliegenden Jahrbuchs auf diesen Aspekt. Das Theater als gesellschaftliches Phänomen ist aber nicht zu fassen,

ohne die *Theaterverhältnisse* als ein gesellschaftliches *Theatralitätsgefüge* zu verstehen. Dieses besteht aus der Alltagstheatralität, etwa bei Festen, Veranstaltungen, Feierlichkeiten, aus der Theatralität des Theaters, die sich in ihrer Kunstform von theatralen Alltagsformen deutlich unterscheidet, aber durchaus auch mit ihnen in Verbindung tritt; weiter gehört dazu das Nicht-Theater, das sich vor allem als Zensur und Verbot manifestiert. Von diesen drei Aspekten des Theatralitätsgefüges, die in die gesellschaftlichen Verhältnisse integriert sind, sie mittragen und stabilisieren, grenzt sich als viertes Element ein gesellschaftskritisches, zum Teil subversives Anti-Theater ab, das im Vormärz allerdings nur lokal und zeitlich begrenzt existiert.

Gesellschaftliche Theatralität war auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von erheblicher Bedeutung, abgesehen von der allgegenwärtigen inszenierten Kultur der Adelshöfe auch und gerade in den politischen Ereignissen, demokratischen Protesten und revolutionären Umwälzungen von der Französischen Revolution bis 1848. Erinnert sei nur an öffentliche Theatralisierungen wie die Inszenierung des Wartburgfestes und des Hambacher Festes, die symbolisch-theatralen Ereignisse anlässlich des Kölner Dombaufestes, die Szenerie mit „Bühne“ und königlich-preußischen „Zuschauern“ bei den märzlichen Totenfeiern in Berlin und die „Kostümierung“ der Abgeordneten und ihre Auftritte im Frankfurter Parlament.

Eingebettet in diese Alltagstheatralität, aber doch von ihr unterschieden existiert das Theater als Zentrum höfischer und bürgerlich-städtischer Öffentlichkeit mit seiner Repräsentations-, Unterhaltungs- und Bildungsfunktion. Selbst das Unterhaltungstheater jener Zeit mit seinen reduzierten ästhetischen Mitteln bleibt ein eigener Bereich; Kunst und Leben sind anders als in späteren Avantgarde-Bewegungen deutlich von einander getrennt. Auffällig ist auch, dass die revolutionären Ereignisse mit ihrer spezifischen Theatralität – man denke etwa an die „Auftritte“ der Bürgerwehr – in deutlichem Kontrast zum Theater standen, angesichts des „Revolutionstheaters“ auf der Straße blieben die Theater leer oder wurden sogar geschlossen.

Das Theater wurde zwar nicht in gleichem Maße aus moralischen oder religiösen Gründen verfolgt und verboten wie im 18. Jahrhundert, es fand eine steigende Zahl von Aufführungen an deutlich zunehmenden Spielorten vor einem relativ breiten Publikum statt, aber die Unterdrückungs- und Selektionsmechanismen wie auch der Zwang zur Anpassung an die herrschenden Normen bestanden durchaus weiter, direkt als

Verbot und Zensur, indirekt durch ökonomische Abhängigkeit und andere Möglichkeiten der Einflussnahme. Die Kategorie des Nicht-Theaters hat deshalb gerade im Vormärz, insbesondere während der Metternichschen Restaurationsphase, erhebliches Gewicht.

Das gegen die Herrschaftsverhältnisse revoltierende und die normierende Funktion von Alltagstheatralität und Kunst-Theatralität entlarvende Anti-Theater, etwa die *Commedia dell'arte* im Theatralitätsgefüge des 16. Jahrhunderts¹, ist – sieht man von dem Sonderfall Wien ab – im Vormärz nur schwach entwickelt. Während im österreichischen Volkstheater die Tradition des Mimus, der *Commedia dell'arte* und des Harlekins – wie immer modifiziert und reduziert – fortlebt, scheint diese Traditionslinie in den anderen deutschen Territorien weitgehend zerstört bzw. auf den Jahrmarkt abgedrängt.

Anordnung und Reihenfolge der einzelnen Beiträge des Jahrbuchs, die im Folgenden kurz charakterisiert werden sollen, ergeben sich aus Überlegungen von Vernetzung, Bezugnahme und Konkretisierung. Am Anfang steht die abstrakte Theorie, die *Jörg Wiesel* am Beispiel von Heinrich Theodor Rötchers staats-theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Theater und Staat im Vormärz vorstellt. Es ist eine vormärzliche Theorie, weil Rötcher ein National- respektive Staatstheater perspektiviert, in dem das Theater den Staat bzw. Monarchen repräsentiert, und der ausgebildete Schauspieler in seiner dramatischen Rolle als Repräsentant von Sitte und Gesetz sowie als Vermittler des Bildungsauftrags an das Publikum, d.i. das Volk, fungiert. Dem zu erziehenden, nicht mitbestimmenden Zuschauer und Bürger weist Rötcher die Aufgabe und Funktion des Chores in der griechischen Tragödie zu. In diesem vertikalen Theatermodell wählt sich also das deutsche Staatstheater sein deutsches Volk, sprich Publikum. Beim Vergleich mit Eduard Devrients Reformschrift „Das Nationaltheater des Neuen Deutschland“ (1849) wird deutlich, dass in dessen Theatermodell – im Unterschied zu Rötcher – zumindest auf der Ebene des Ensembles „künstlerische Selbstregulierung“ postuliert wird. Aber auch Devrient sieht das Nationaltheater als „Opposition gegen das wandelbare Urteil der Massen“, also des Publikums.

¹ Vgl. Rudolf Münz. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitäts-gefügen*. Hrsg. von Gisbert Amm. Berlin 1998.

Entgegen Rötchers idealisierender Staats-Theater-Theorie wird in *Harald Zielskes* Untersuchung zum Hof- und Stadttheater die Theater-Realität in ihrer Umbruchssituation analysiert. Seit 1810 ist eine Welle von Neugründungen und Neubauten von Hoftheatern in den Residenzstädten festzustellen, die – allerdings auf sehr unterschiedlichem Niveau – der fürstlichen Selbstdarstellung in einer zunehmend bürgerlichen Öffentlichkeit dienen. Der monarchischen Idee von Selbstrepräsentation steht mit zunehmender Urbanisierung, mit Fortschrittsdenken und Industrialisierung das Stadttheater gegenüber, finanziert durch Aktionäre aus dem Besitzbürgertum, dessen Interesse primär weder im Gewinn noch in der Bildung lag, sondern in der geselligen Kommunikation im öffentlichen städtischen Raum. Trotz Kompetenz- und Finanzproblemen verzeichnen die *Theaterverhältnisse* in den 40er Jahren insgesamt eine deutliche Entwicklung.

Die gravierende Diskrepanz von hochmögenden Theorien über den repräsentativen Charakter des National- und Staatstheaters und seinem sich daraus ableitenden Auftrag der Kulturvermittlung an ein zu bildendes Publikum einerseits und der Theaterwirklichkeit im Vormärz andererseits verdeutlichen *Birgit Pargner* für München am Beispiel der Hof- und Nationalbühne München und des „Schweigerischen Volkstheaters in der Vorstadt Au“ und *Michaela Giesing* am Beispiel der Konkurrenz und Abgrenzungsbemühungen von Stadttheater und privat betriebenen Thalia-Theater in Hamburg, dem sog. „Hamburger Theaterstreit“.

Im Fall München zeigt sich, dass das 1818 eröffnete „Neue Hof- und Nationaltheater“ dem Anspruch, kulturvermittelnd und damit das Nationalbewusstsein bestärkend tätig zu sein, schon wegen seiner Größe, also auf hohe Platzausnutzung und damit auf die Akzeptanz des Publikums angewiesen, nur bedingt erfüllen kann. Weshalb für die vielen Zuschauer viel und in raschem Wechsel produziert wird, und zwar quer durch alle dramatischen und musikdramatischen Genres – von der Tragödie bis zur Posse, von der großen Oper bis zum Singspiel. Die „Konkurrenz“, das „Schweigerische Volkstheater“, bestreitet sein Repertoire mit Schauer- und Ritterdramatik, Lustspielen, Parodien, komischen Opern, Zauberspielen u.A. Aber auch diese Bühne nimmt seit 1848 klassische Stücke ins Repertoire – und Nestroys Possen finden sich schon längst auch im Spielplan des Hof- und Nationaltheaters. Erst 1852 setzt Franz Dingelstedt die Trennung der Repertoires der konkurrierenden Bühnen durch: „Klassische Stücke“ und „höhere Dramen“ für das Nationaltheater, Volks- und Spektakelstücke, Lokalpos-

sen mit Gesang und „ähnliche Literatur-Erzeugnisse niederen Grades“ für die Schweigerbühne.

Die detaillierte Darstellung des „Hamburger Theaterstreits“ zeigt, dass die Aufteilung des Repertoires bzw. der Theaterstücke, in solche, die für das Stadttheater vorbehalten waren und in solche für das privat betriebene Thalia-Theater von Prämissen ausging, die nichts mit den Interessen des jeweiligen Publikums zu tun hatten. Dem von der Bürgerschaft finanzierten Stadttheater des Stadtstaates Hamburg kam nach deren Selbstverständnis die Funktion eines Nationaltheaters zu und damit auch die Aufgabe der Kunst-, Bildungs- und nationalen Identitätsvermittlung. Der Kulturauftrag des Theaters sollte demnach allein dieser Bühne vorbehalten sein, eine Vorstellung, die jedoch vor allem mit dem Wunsch nach Repräsentation der Bürgerschaft in dem und durch das von ihr finanzierte Theater zu tun hatte. Der Zuschauerraum des Stadttheaters war viel zu groß, um von dem Unterhaltungsbedürfnis des zahlenden Publikums absehen zu können, und das Publikum des ambitioniert geführten Thalia-Theaters war nicht so anspruchslos, dass es nur Schwänke und Possen oder Lokalstücke sehen wollte. Die Trennung von nationaler Hochkultur und „niederer“ Unterhaltungskultur erwies sich als künstlich und damit als nicht realisierbar. Der wortgewaltig und scheinargumentativ vorgetragene Theaterstreit erweist sich als Lokalposse: „Ein Lustspiel-Intermezzo, als Parodie aller Rettungsversuche, für zwei Theater, mit Pauken und Trompeten“ (1844).

Die Entwicklung der Lokalposse als städtisches Unterhaltungsgenre von den Befreiungskriegen bis zur Revolution von 1848 wird von *Hans-Peter Bayerdörfer* nachgezeichnet. Trotz aller räumlichen Begrenztheit stellt die Lokalposse als ein „Leitgenre“ eine übergreifende Form des Vormärz dar, die den Blick vom Rand, d.h. die Perspektive der Vorstadt, mit dem universellen Komikprinzip verbindet und das Politische mit dem Lokalen, die „Lokalformel“ mit dem „Bürgerpatent“, vermittelt. Grundlegend ist ein Verfahren der Zugehörigkeit und des Ausschlusses, basierend weniger auf den räumlichen Komponenten der deutschen Kleinstaatlichkeit als auf sprachlichen Differenzen. Die verschiedensten Dialekte, Dialekt in den unterschiedlichen Abstufungen, Hochsprache und „Jugenddeutsch“ bilden vor allem in dem Szenentypus des lokalen Panoramas ein vielgestaltiges Ganzes, das sich gegen das Einheitspostulat der Hochsprache richtet und sich statt dessen an einem föderalen Prinzip orientiert. Obwohl die verschiedenen Sprachformen keineswegs in ihrer Wertigkeit absolut festgelegt sind, lässt sich beim Hochdeutsch, noch viel

stärker aber beim „Judendeutsch“ in Analogie zur antijüdischen Trivialliteratur eine eher negative Akzentuierung feststellen. In der Lokalposse zur Zeit der 48er-Revolution, bei der sich mit Wehrfähigkeit und Wehrverantwortung des Bürgers der Kreis zu 1815 wieder schließt, entwickeln sich die Panoramaszenen jedoch zu einem Schmelztiegel, in den auch die Figur des Juden integriert ist. Nach einer Unterbrechung direkt nach der gescheiterten Revolution erfährt die Lokalposse mit ihrer Integration von Minoritäten und ihrer liberalen Tendenz im Nachmärz der 50er Jahre einen neuen Aufschwung.

Ekkehard Plutas Vergleich von drei für Berlin (Louis Angely), Frankfurt (Karl Malß) und Wien (Johann Nepomuk Nestroy) in den 1830er Jahren adaptierten Lokalpossen zeigt, dass auch bei diesem scheinbar so „bodenständigen“ Genre häufig auf französische Vorlagen zurückgegriffen wurde. Im Fall der hier verglichenen Komödien um Wohnungswechsel, die geboten scheinen, um die Tochter einträglich verheiraten zu können, spielt freilich die Abhängigkeit deutscher Komödientexte von französischen Vorlagen, deren szenische Wirkungssicherheit aus der Kooperation der Autoren mit dem realen französischen Theater herrührt, nur eine untergeordnete Rolle; viel stärker ist es die Vergleichbarkeit der gesellschaftlich-ökonomischen Zwänge in den sich umstrukturierenden französischen und deutschen Städten des frühkapitalistischen Vormärz. Von den Adaptionen ist nur Angelys *Wohnungen zu vermieten* eine unmittelbare, auf Berliner Verhältnisse übertragene Übersetzung des französischen Vaudevilles *Appartements à louer* von Duflot und Roche, während Malß und Nestroy ihrerseits wiederum Angelys Fassung bearbeiten. Insbesondere Nestroys beißender Gesellschaftssatire konnte sein Publikum, das lieber gemächlich lachte und vor allem nicht gern über sich selber, wenig abgewinnen.

Es sind aber nicht nur die Lokalpossen auf den deutschen Bühnen von internationalen, vor allem französischen *Theaterverhältnissen*, sprich vom Vaudeville und anderen französischen Komödienformen, geprägt. *Bernd Kortländers* „Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema“, nämlich der massenhaften Produktion von Adaptionen französischer Lustspiele für den Buchmarkt und für die Bühnen, verdeutlichen, dass Quantität und Qualität derartiger Bearbeitungen weitgehend abhängig sind von den unterschiedlichen Produktionsbedingungen an den Hof-, Stadt- und Volkstheatern, bzw. von den Interessen des Marktes. Der Gebrauchswert der Texte, verbunden mit der z.T. erbärmlichen Bezahlung der Übersetzer, bringt es mit sich, dass für die Bühne hastig zu-

sammengeschusterte Adaptionen entstehen, in denen die Vorlage mit Blick auf nationale oder lokale Bezüge verändert werden. Insgesamt reagieren diese Texte auf das Interesse und die Nachfrage des lesenden und zuschauenden Publikums, auf das Verlage wie Theater gleichermaßen angewiesen sind.

Die Theaterkritik im Vormärz wird in dem Beitrag von *Wolfgang Benthin* unter dem vielsagenden Titel „Der Weg führt vom Leben zur Bühne“ am Beispiel von Ludwig Börnes *Dramaturgischen Blättern* (1829) untersucht. Sieht man Theaterkritik angesiedelt zwischen den Polen Subjektivität einerseits und objektivierbaren Maßstäben und Kategorien andererseits, so befindet sich Börne in einer ambivalenten Mittelstellung, die sich in dem Begriff „Naturkritiker“ – in Anlehnung an Goethes „Naturdichter – ausdrückt. Den höchsten Wert misst Börne dem Leben zu; daraus ergibt sich die Forderung an Drama und Bühne, in eine enge Beziehung zu diesem zu treten, was ihn zu dem Urteil über die zeitgenössischen deutschen Theaterautoren veranlasst: „Sie kennen die Natur und sie kennen den Menschen nicht.“ Auch Börne thematisiert also die Differenz von Anspruch und Wirklichkeit in den *Theaterverhältnissen* des Vormärz. Orientierungspunkt ist für ihn gerade nicht die reale Theaterpraxis, die „Massenware“ der Lokalpossen und der aus dem Französischen übersetzten Singspiele, sondern Lessing und Shakespeare sowie grundsätzlich die Mimesistheorie und deren Begriff von Sittlichkeit und Naturtreue sowie – im gesellschaftlichen Kontext – die Französische Revolution mit den Aspekten der Menschenrechte, der Öffentlichkeit und dem Vorrang der Tat.

Börne, der anders als Lessing nicht am Theater tätig ist, sondern als Kritiker das städtische Theater in Frankfurt beobachtet, reflektiert zum einen die Theaterkritik selbst, zum anderen beschäftigt er sich mit dem Zustand der Bühne, den Aufführungen, den Schauspielern und dem Publikum sowie mit dem Repertoire, den Theatertexten und den Autoren. Zwar wirft Börne dabei immer wieder einen Blick auf die politischen Verhältnisse, aber seine Texte sind keineswegs Ersatz für eine verunmöglichte politische Betätigung, es sind genuine Theaterkritiken.

Zehn Jahre nach Börnes *Dramaturgischen Blättern* vollzieht das Junge Deutschland eine „dramatische Wende“, wie *Petra Hartmann* in ihrem Beitrag formuliert. Galt den Jungdeutschen lange Zeit die Prosa als wichtigste Waffe der Emanzipation und entwickelten sie für ihren „Ideenschmuggel“ einen spezifischen Prosastil, so rückt nach Verbot und Verfolgung das Drama ins Zentrum ihrer Bemühungen. Zwar hatten sie

schon vorher – entsprechend der antiken Tradition – eine besondere Hochachtung für das Drama, da es Ausdruck der Souveränität einer Nation sei, aber die realen *Theaterverhältnisse* beurteilen sie trotz deutlicher Veränderungen in den 40er Jahren sehr negativ. Die Gründe dafür sehen sie in der Zensur, in der nicht vorhandenen Nation, im Fehlen eines geistigen Zentrums und in dem ungebildeten und unmündigen Publikum.

Während Ludolf Wienbarg mit seinen *Dramatikern der Jetztzeit* (1839) ebenso scheitert wie Theodor Mundt mit seinem Drama *Komödie der Neigungen* (1839), werden Gutzkow und Laube in sehr unterschiedlicher Art und Weise von großer Bedeutung für das Theater. Ersterer verfasst in einem „dramatischen Jahrzehnt“ etwa 20 Theaterstücke. Sein Erfolg liegt vor allem in der Erwartung des Publikums begründet, jungdeutsche Tendenz auf der Bühne präsentiert zu bekommen. Heinrich Laube dagegen schreibt nicht nur wie Gutzkow erfolgreiche Dramen, sondern wird als langjähriger Direktor des Wiener Burgtheaters, versehen mit großer Kompetenz und Eigenständigkeit, im Nachmärz zu einem der wichtigsten Theaterpraktiker seiner Zeit. Insbesondere reformierte er das Probenwesen und die Schauspielausbildung am Burgtheater und schaffte die Rollenfächer ab. Außerdem veränderte er das Repertoire, indem er um Shakespeare als Zentrum Dramen der deutschen Klassik und französischer Autoren sowie zeitgenössische Stücke gruppierte.

Wie Mundt in seiner zweibändigen *Dramaturgie* 1848 rückblickend formuliert, erwartete das Junge Deutschland vom Theater „eine großmächtige Lebenswirkung [...], welche [...] die Idee der Freiheit und Sittlichkeit selbst entspreche, [...]“. Als Zeitschriftsteller blieben Gutzkow und Laube der „Gegenwärtigkeit“ mit ihren Theater texts verpflichtet, die dem gemäß in ihrer Traditionalität keinen Anteil an der Entwicklung des modernen Dramas hatten.

Die Diskrepanz dessen, was im Vormärz im Theater gespielt wurde, und dem, was sich an „Vormärzlichem“ im Repertoire findet, thematisiert *Frieder Reininghaus* am Beispiel der Opern im Vormärz und dem „Vormärz in den Opern“. Ausgehend von den heute unvorstellbaren Produktions- und Lebensbedingungen an vielen Theatern bis in die 1830er Jahre mit ihrem Nebeneinander von Dilettantismus, Improvisation und Professionalität, folgt ab den 30er Jahren die Neustrukturierung der Theaterlandschaft. Im Repertoire des Musiktheaters finden sich neben damals Gängigem und gesellschaftlich Konformem wie den Fürst-incognito-Stücken auch Werke, die demokratisch-republikanische Töne anschlagen. Neben sog. „romanischen“ Opern ist es vor allem

die italienische opera seria und als Import aus Paris, „der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“, die grand opéra, vor allem die Opern Meyerbeers, die auf Pariser Bühnen und dann auch auf deutschen Bühnen den Maßstab setzen und den Kurs bestimmen. Sich abgrenzend vom französischen Vorbild finden sich aber auch deutsche, „vormärzliche“ Opern im Repertoire. Am Beispiel des *Rienzi* von Richard Wagner, besonders aber der Bühnenwerke Albert Lortzings wird deutlich, dass hier „die Zeichen der Zeit“ musikalisch und im Sujet hervortreten. Dies gilt besonders für die einzige Revolutionsoper, Lortzings *Regina*. Entstanden 1848, nimmt diese Oper musikalisch, im Sujet und in der Charakteristik einzelner Figuren – die Biografie des „wilden Stephan“ weist Parallelen zu der Georg Herweghs auf – so eindeutig Bezug auf die revolutionären Ereignisse, dass Lortzings langjähriger Verlag Breitkopf & Härtel die Oper wegen der „liberalen Tendenzen“ nicht in Druck nimmt und die Oper nirgends gespielt wird.

Im Gegensatz zum Drama, zur Dramentheorie und zu den Dramatikern, die als Gegenstand der Literaturwissenschaft auch für die Zeit des Vormärz in Monographien und Sammelbänden ausgiebig und differenziert analysiert und in Literaturgeschichten dargestellt werden, sind die *Theaterverhältnisse des Vormärz* trotz einer wachsenden Zahl von Einzeluntersuchungen noch weitgehend ein Desiderat der Forschung.

Ein Jahrbuch mit zehn Autoren, Theater-, Literatur- und Musikwissenschaftler/innen, und dementsprechend unterschiedlichen Ansätzen kann und will eine zusammenhängende theaterwissenschaftliche Monographie zu den *Theaterverhältnissen* des Vormärz jedoch nicht ersetzen. Gleichwohl gelingt es unseres Erachtens in den Beiträgen, zum einen immer wieder aus verschiedenen Perspektiven die Differenz von realen *Theaterverhältnissen* zu den Ideen, Vorstellungen und Überlegungen, sprich den ideellen *Theaterverhältnissen*, formuliert in Theorie, Konzeption und Theaterkritik, erkennbar zu machen. „Dramatik ist immer avancierter als das gleichzeitige Theater. Weil, um Neuerungen im Theater durchzusetzen oder zu präsentieren, muß man einen riesigen Apparat bewegen, [...]“ „Da liegt ja auch ein Dilemma von Theater, [...]“: „Die Wunde im Text erscheint auf dem Theater als Narbe“ (Heiner Müller) oder das Theater sucht sich „heile“ Texte, Texte ohne „Wunden“ – und das im Vormärz besonders krass.

Zum anderen beleuchten die hier versammelten Texte verschiedenartige Blickwinkel, Fragestellungen und Teilaspekte der *Theaterverhältnisse* im

Vormärz. Sicherlich fehlen wichtige Aspekte, wie z.B. das Ballett oder die konkrete ästhetische Theaterpraxis unter Produktionsbedingungen, die mit ihrer raschen Aufeinanderfolge von Premieren und der nur begrenzten Anzahl von Wiederholungen kaum Zeit für Proben, stückspezifische Regie oder Ensemblebildung in Zeiten der mit ihren Rollen reisenden Virtuosschauspieler ließen. Verschärft wurde dieses durch die mit ihren Rollen gastierenden, also nicht ins Ensemble zu integrierende Virtuosschauspieler. Auch die Theaterprogrammatik sowie das bürgerliche Lustspiel und das Wiener Volkstheater werden weitgehend nicht behandelt. Aber es fügt sich doch an zentralen Stellen ein Mosaik zusammen, etwa bei Wiesel und Zielske in Bezug auf Heinrich Theodor Rötchers Artikel „Theater und Poesie in ihrem Verhältnisse zum Staate“ in Karl von Rottecks und Karl Welckers „Staatslexikon“, bei Pargner und Giesing als lokale Studien über die Münchner und Hamburger *Theaterverhältnisse* in Bezug zu Zielskes umfassenderer Fragestellung von Hoftheater und Stadttheater, bei Bayerdörfers und Plutas Untersuchungen der Lokalposse und Kortländers Anmerkungen zum französischen Einfluss auf das deutsche Unterhaltungstheater oder in der Verbindung von Börne und den Jungdeutschen in ihrem Verhältnis zum Theater bei Beutin und Hartmann; schließlich Reininghaus, der für die vormärzliche Oper eine ähnliche Entwicklung feststellt wie beim Theater: eine große quantitative Ausweitung (eine wachsende Zahl von Opernhäusern und Opernproduktionen) mit starkem französischen (und italienischem) Einfluss in einer sich stetig entwickelnden bürgerlichen Öffentlichkeit dieser Übergangszeit, geprägt von „Erbschaften und Hypotheken, künstlerischen Zeitzeichen des Aufbruchs und zugleich mancherlei Wundmalen“. Insgesamt sind es jedoch oft bedrückende und sogar elende, eben miserable *Theaterverhältnisse*, allerdings mit ersten Ansätzen einer Politisierung in den Jahren vor 1848. Die Texte dieses Jahrbuch bilden also – so meinen wir – ein Mosaik, das neue Perspektiven und Einsichten in die immer noch weißen Flecken, ja „versunkene Kontinente“ (Kortländer) enthaltende Landkarte der *Theaterverhältnisse* im Vormärz ermöglicht.