

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 Pormann 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

Harald Zietske (Berlin)

Zwischen monarchischer Idee und Urbanität

Hoftheater und Stadttheater im Vormärz

Jakob Burckhardt hat in einem Rückgriff auf theatralische Metaphorik die Zeit des Vormärz 1815-1848 als *Entre-Acte* in einem großen Drama bezeichnet, dessen Höhepunkte durch die Zeitabschnitte 1789-1815, 1848/49 und 1864-1871 gekennzeichnet werden. Die Geschichtswissenschaft hat dementsprechend die Epoche des Vormärz oft als Übergang charakterisiert, in der sich gleichwohl nicht nur biedermeierliche Ruhe und Behäbigkeit, sondern auch Strukturwandlungen im sozialen, politischen und ökonomischem Bereich von weitreichenden Auswirkungen ergeben haben.¹ Eine solche Sichtweise läßt sich auch auf das deutsche Theater des Vormärz anwenden: eine Zeit des Übergangs, bei dem die Vorgaben, die die Theaterentwicklung in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Spätaufklärung hervorgebracht hat, aufgegriffen, ausgestaltet, wenn auch vielleicht noch nicht definitiv ausentwickelt wurden zu Strukturen soziokultureller Art, die aber schließlich das gesamte deutsche Theaterwesen bis zu dem großen Umbruch von 1918 und zum Teil sogar noch darüber hinaus bis in die unmittelbare Gegenwart hinein bestimmt haben.

Das neue Jahrhundert: Restauration und Aufwertung der Monarchie. Die Hoftheater

In einer Art gigantischer Paradoxie der Geschichte hat der General des französischen Revolutionsheeres, der Korsen Napoleon Bonaparte, nach der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert dasjenige wiederhergestellt und befestigt, dessen Abschaffung zu den großen bürgerlichen Errungenschaften der Französischen Revolution von 1789 zählte, die Staatsform der Monarchie: Zunächst, indem er sich selbst zum Kaiser der Franzosen erhob, dann aber vor allem im Zuge seines hegemonialen Machtstrebens

¹ Vgl. Wolfgang Hardtwig. *Vormärz. Der monarchische Staat und das Bürgertum.* München: dtv, 1985, S. 7f.

über ganz Europa. Zuvor hatte er 1806 das alte, morsche deutsch-römische Kaiserreich zum Einsturz gebracht, dann aber durch seine Rheinbundpolitik eine Art Ersatz für das verschwundene deutsche Kaiserreich geschaffen. Im Zuge dieser Politik kam es unter den durch Mediatisierung und Säkularisationen des Reichsdeputationshauptschlusses von 1803 bereits zum Teil erheblich erweiterten deutschen Fürstentümern zu beträchtlichen Aufwertungen einzelner monarchischer Rangstellungen: Bayern, Württemberg und Sachsen wurden Königreiche, Baden und Hessen-Darmstadt Großherzogtümer. Der Zusammenbruch des napoleonischen Imperiums in den Befreiungskriegen von 1813/14 gab den europäischen Staaten die Gelegenheit, im Wiener Kongreß 1814/15 die notwendig gewordene territoriale Neuordnung des Kontinents vorzunehmen. Für das Gebiet des alten deutschen Reiches geschah dies unter der Bestätigung des monarchischen Staatensystems, das zu einem Staatenbund, dem Deutschen Bund, zusammengeschlossen wurde, der aus 37 monarchischen Staaten und vier republikanischen Stadtstaaten bestand. Die Bundesakte von 1820, gleichsam die Verfassung des Deutschen Bundes, formulierte in ihrem Artikel 57 unmißverständlich das sogenannte monarchische Prinzip, wonach die gesamte Staatsgewalt in dem Oberhaupte des Staates (d.h. dem „souveränen Fürsten“) vereinigt ist, und dieses durch landständische Verfassungen, die der Wiener Kongreß durchaus vorgesehen und verlangt hatte, nur sehr begrenzt in der Ausübung seiner Macht eingeschränkt werden durfte. Es ist dies eine außerordentliche Erhöhung des Ranges und der Machtstellung des Fürsten, die in den teilweise nur zögerlich erlassenen Verfassungen noch durch die fast überall fast gleichlautende Formulierung bekräftigt wurde, die Person des Monarchen sei „heilig und unverletzlich“.²

Vor dem Hintergrund dieser neuen Rang- und sozialen Wertbestimmung der Monarchie hat die Historikerin Ute Daniel in ihrer leider nur auf zwei Fallstudien beschränkten Untersuchung über deutsche Hoftheater im 18. und 19. Jahrhundert nach der Funktion der Fürstenhöfe und fürstlichen Hofhaltungen im neuen konstitutionellen Zeitalter des frühen 19. Jahrhunderts gefragt.³ Sie kommt dabei zu der Einsicht, daß

² Vgl. dazu die Verfassungstexte und Nachweise bei Ernst Rudolf Huber. *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*. Bd. 1: *Deutsche Verfassungsdokumente 1803-1850*. 3. Aufl. Stuttgart usw.: Kohlhammer, 1978.

³ Ute Daniel. *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995, S. 25ff.

die Höfe jetzt anders als im Absolutismus des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrem damals betriebenen repräsentativen Aufwand im Sinne einer die fürstliche Ausnahmestellung bestätigenden und bekräftigenden „conspicuous consumption“ vor allem auch als „spezifisch strukturierter Kommunikationszusammenhang“ erscheinen. Die Höfe sind mit ihren Einrichtungen „als soziales und wirtschaftliches, politisches und kulturelles Gesamtphänomen immer auch Medium der Kommunikation des jeweiligen Fürsten bzw. der jeweiligen Fürstin nach außen, gegenüber anderen Höfen und nach unten gegenüber der eigenen Bevölkerung“.⁴ Damit wurde im Grunde aber nur ein sozialer Kontext bewahrt und fortentwickelt, den schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Höfe des aufgeklärten Absolutismus hergestellt hatten, bei denen die Bevölkerung in und um die Residenzen Adressat fürstlicher Außendarstellung und Konsument fürstlicher Vergnügungsangebote war, die in Form der öffentlich zugänglich gemachten Hoftheater jetzt als Orte der unmittelbaren Beziehung von Fürst, Fürstenhof und Residenzbevölkerung konstituiert wurden. Es ergab sich derart eine kommunikative Wechselbeziehung, bei der das bürgerliche Publikum im Hoftheater zwar einer Sozialdisziplinierung unterworfen wurde, zugleich aber auch die Möglichkeit zur Demonstration der Anhänglichkeit an das Fürstenhaus zugewiesen erhielt.⁵ Daß dieser kommunikative Sachverhalt auch noch für die deutschen Hoftheater des Vormärz weiterbestand, belegt die Funktionsbeschreibung, die der Berliner Hofschauspieler Louis Schneider Ende der dreißiger Jahre im *Allgemeinen Theaterlexikon* unter dem Stichwort *Hoftheater* gab:

Hoftheater sind [...] obgleich kostbar [d.h. kostspielig] doch eigentlich ein Vorteil und selbst eine Ersparnis für den Hof. Der Regent hat durch ein Hoftheater Gelegenheit, sich täglich in der Mitte seiner Untertanen zu zeigen, ohne der zu großen Annäherung des Publikums ausgesetzt zu sein, bei Besuchen fremder fürstlicher Personen erspart ein glänzendes Theater die ungleich kostbareren Hoffestlichkeiten als Jagden, Bälle, Maskeraden usw.; das Publikum hat Gelegenheit, die hohen Gäste zu sehen, und ganz abgesehen von dem regen künstlerischen Treiben, das sich erweislich überall mit der Blüte einer großen Bühne entwickelt, dürften wenige Ausgaben eines Hofes so dem Publikum im allgemeinen zugute kommen als diejenigen für die Bühne der Resi-

⁴ Ebd., S. 27.

⁵ Ebd., S. 28f.

denz [...]. Denn für das Publikum liegt der Vorteil, den Hoftheater gewähren, [...] in der Gewißheit, eine gesittete, anständige Versammlung zu finden, auf welche die Gegenwart des Hofes einen entschiedenen wohlthätigen Einfluß ausübt [...].⁶

Die Gründung von Hoftheatern im Kontext der Neubewertung, des neuen Selbstverständnisses und der Selbstdarstellung des monarchischen Systems begann früh, noch bevor der Wiener Kongreß das monarchische Prinzip formuliert hatte. Fraglich ist, ob das Weimarer Hoftheater von 1791 schon so zu begreifen ist, später hat es die neue kommunikative Funktion mit Sicherheit erfüllt. Sicherlich ist aber die Gründung des Karlsruher Hoftheaters 1810 vor dem Hintergrund der Rangerhöhung der Landesherrschaft zum Großherzogtum zu verstehen. Auch die Neuordnung der Berliner Theaterverhältnisse 1811 mit der Wiederbegründung der Hofoper und der Gesamtinstitution der Königlichen Schauspiele unter Ausschluß des Nationaltheater-Begriffs ist nicht nur als pragmatisch notwendige Reform des höfisch unterhaltenen residenzstädtischen Theaterwesens zu begreifen, sondern als bewußte Neuschöpfung einer königlichen Institution zur Selbstrepräsentation des sich aus der Niederlage der Koalitionskriege regenerierenden preußischen Königums. Gerechnet ab der Zeit unmittelbar nach dem Wiener Kongreß, vom Stichjahr 1817 bis zur Jahrhundertmitte, hat es in den monarchischen Staaten des Deutschen Bundes nicht weniger als 19 Hoftheater gegeben, d.h., gut die Hälfte der deutschen monarchischen Staaten waren in ihren Residenzen mit einem Hoftheater versehen.⁷ Freilich verbergen sich dabei hinter dem ansehnlichen Titel „Hoftheater“ teilweise recht verschiedene Institutionstypen, bei denen man manchmal fragen muß,

⁶ *Allgemeines Theaterlexikon*. Hrsg. R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Bd. 1.-7. Altenburg 1839-43, Zitat: Bd. 4, S. 242f.

⁷ Folgende monarchische Staaten des Deutschen Bundes verfügten zwischen 1817 und 1850 über Hoftheater in ihren Residenzen (Die Residenzstädte in Klammern): Kgr. Preußen (Berlin), Kurhessen (Kassel), Großhrzgt. Hessen (Darmstadt), Kgr. Sachsen (Dresden), Kgr. Hannover (Hannover), Großhrzgt. Baden (Karlsruhe), Großhrzgt. Mecklenburg (Schwerin), Kgr. Württemberg (Stuttgart), Großhrzgt. Sachsen-Weimar (Weimar), Kgr. Bayern (München), Kaiserreich Österreich (Wien), Hzgt. Braunschweig (Braunschweig), Hzgt. Sachsen-Coburg-Gotha (Coburg u. Gotha, je nach Aufenthalt des Hofes), Hzgt. Anhalt-Dessau (Dessau), Fürstentum Lippe (Detmold), Großhrzgt. Oldenburg (Oldenburg), Großhrzgt. Mecklenburg-Strelitz (Neustrelitz), Hzgt. Sachsen-Meiningen (Meiningen), Hzgt. Nassau (Wiesbaden).

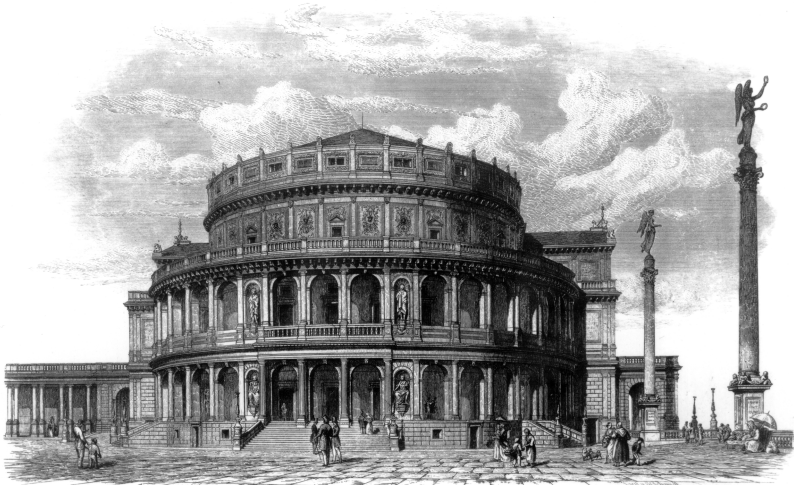
was sie eigentlich berechnigte, den Titel „Hoftheater“ zu führen. Nach Louis Schneider gab es im Anschluß an diese Gründungswelle von Hoftheatern in Deutschland hauptsächlich drei Typen von Hoftheatern zu unterscheiden:

Von den großartigen Instituten in Berlin, Wien, München, bis zu den Hoftheatern kleiner Residenzen herab, gibt es unendlich viele Abstufungen und abweichende Organisationen, die sich teils noch in der Fortentwicklung befinden, teils nur solange fest begründet erscheinen, als der Fürst ihnen dieselbe Sorgfalt schenkt, oder Regierungsveränderungen, Staatsverfassung mit Kammern usw. sie in der bisherigen Art bestehen läßt. Es gibt 1) Hoftheater, welche nur den Titel führen, einen bestimmten Zuschuß erhalten und für die Verwendung desselben nicht verantwortlich sind. Dies sind meist die kleinen herzoglichen und fürstlichen Hoftheater. Sie haben zwar einen festen Wohnsitz für das Personal in der Residenz des Fürsten, reisen aber meist während des Sommers in Bäder [...]. Der Zuschuß des Fürsten ist entweder bedeutend, und dann pflegt der Geschmack und die Wünsche des Hofes besonders berücksichtigt, ja diesem ausschließlich gehuldigt zu werden; oder er ist nur eine dem hohen Stande des Gekörten entsprechende Vergütung für den Besuch des Hofes und der dazugehörigen Dienerschaft. – 2) Hoftheater, welche einen so ansehnlichen Zuschuß erhalten, daß die Verwaltung der Zuschußsumme so wie die Geschäftsführung des Ganzen von besonders dazu angestellten Beamten beaufsichtigt wird [...]. Der Direktor ist entweder der früher selbständige Direktor der Gesellschaft, ehe sie zum Hoftheater erhoben wurde, oder vom Hofe als solcher angestellt, hat gewöhnlich nur die künstlerische und technische Leitung, während der beaufsichtigende Hofbeamte die ökonomischen Verhältnisse dirigiert. – 3) Hoftheater im vollständigen Sinne des Wortes als Teile des Hofstaates in demselben Verhältnis wie Kapelle, Jagdverwaltung, Marstall usw. Bei diesen besteht die Verwaltung ausschließlich aus Beamten [...]; das Hilfspersonal steht in der Kategorie der niederen Staatsdiener, und das Theater trägt den Charakter eines geordneten, vom Staate garantierten Instituts.⁸

Der Welle von Hoftheatergründungen in den monarchischen Staaten des Deutschen Bundes entspricht eine Welle von Theaterneubauten in den Residenzstädten, die mindestens in ihren herausragenden Beispielen mit

⁸ *Allgemeines Theaterlexikon* (wie Anm. 6), Bd. 4, S. 241f.

der neuen Stellung und dem neuen Selbstverständnis monarchischer Staatsoberhäupter in ihrer repräsentativen Monumentalität korrespondieren. In Berlin dürfte der Bau des Nationaltheaters von Karl Gotthard Langhans auf dem Gendarmenmarkt, vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. 1800/01 nur zögernd bewilligt, noch eher der Bildungsverpflichtung der Nationaltheateridee entsprochen haben und eher an die Seite von Kultusbauten wie Kirchen, Schulen und Universitäten einzuordnen sein. Der Nachfolgebau des 1817 abgebrannten Nationaltheaters, Schinkels Schauspielhaus, trägt demgegenüber ganz zweifellos monarchischen Repräsentationscharakter zur Verschönerung einer königlichen Residenzstadt durch den Landesherrn. In gleicher Funktion sind die Hoftheaterbauten in München (Nationaltheater von Karl von Fischer, nach Brand wiederaufgebaut von Leo von Klenze), in Karlsruhe das Hoftheater von Friedrich Weinbrenner, in Darmstadt das Hoftheatergebäude von Georg Moller, in Dresden der verhältnismäßig spät (1841) errichtete Semperbau entstanden. Aber auch kleine Residenzen müssen bei diesem Trend der architektonischen Ausstattung und Ausschmückung mit einbezogen werden wie beispielsweise die kleinen sächsisch-thüringischen Landeshauptstädte, etwa Gotha, Coburg und Meiningen.



Das Königliche Hoftheater in Dresden von Gottfried Semper, erbaut 1838-1841. Sempers Orientierung seiner Theaterbauten am Bautyp des Palastes vermittelt diesem Gebäude gleichermaßen Monumentalität und monarchische Würde.

Die in der typologischen Beschreibung der Hoftheater von Louis Schneider im *Allgemeinen Theaterlexikon* gebrauchte Formulierung, wonach mindestens die Hoftheater höherer Kategorie „den Charakter eines geordneten, vom Staate garantierten Instituts“ tragen, legt die Frage nahe, wie weit es sich bei diesen Hoftheatern neuen Typs nicht doch schon um öffentliche Institutionen des konstitutionellen Staates und nicht des fürstlichen Hofes, mithin um Staatstheater gehandelt hat. Die Formulierung Schneiders von einer Staatsinstitution ist jedoch nicht mißzuverstehen und bezieht sich offensichtlich lediglich darauf, daß Hoftheater wie die monarchische Herrschaft als Staatsform ebenso als verfassungsmäßig garantierte Einrichtungen aufzufassen sind. Die Zuweisung der Hoftheater in den monarchischen Staaten des 19. Jahrhunderts an den Monarchen und seinen Hof ist eindeutig und wurde praktisch überall dort, wo sie eingerichtet wurden, so gehandhabt, wie es etwa die Verfassung für das Königreich Sachsen beschrieb. In dem Abschnitt „Von dem Staatsgute“ der sächsischen Verfassung vom 4. September 1831 wird im § 16 das Hoftheater ausdrücklich zu dem gezählt, „was die Krone an Territorien, Ämtern, Kammergütern, Domänen, den dazugehörigen Fluren, Gebäuden und Inventarien, [...] öffentlichen Anstalten besitzt und erwirbt, und es geht dasselbe in seinem ganzen Umfange auf den jedesmaligen Thronfolger über“. Und der folgende Paragraph legt ausdrücklich fest, daß „die Schlösser, Paläste, Hofgebäude und Räume zu der freien Benutzung des Königs“ verbleiben. Eine besondere 29 Nummern umfassende Beilage der Verfassung zu diesem Satz führt unter Nr. 25 „das große Opernhaus nebst Nebengebäuden“ (Gemeint ist das große Opernhaus im Zwinger) und als Nr. 26 „Die Königlichen Theatergebäude“ sowie als Nr. 27 „Das theatralische Malergebäude in der Ostraallee“ auf. Der § 22 desselben Verfassungsabschnitts bestimmt ganz unmißverständlich Zuordnung und Nutzungszweck des Hoftheaters für den König sowie die Finanzierung der Nutzung: „Der König bezieht jährlich eine mit den Ständen auf die Dauer seiner Regierung verabschiedete Summe aus den Staatskassen als Zivilliste zu seiner freien Disposition. Von selbiger werden bestritten: [...] der gesamte Aufwand für die Hofhaltung, den Stall, die Hofjagd [...], die Hofkapelle und Hoftheater, die Unterhaltungskosten der nach § 17 dem Könige zur freien Benutzung bleibenden Schlösser, Paläste, Hofgebäude und Gärten“.⁹ Daß mit den Hof-

⁹ Zitate nach Huber. *Dokumente* (wie Anm. 2), S. 265 u. 267.

theatern also irgendwelche Staatsaufgaben und -pflichten erfüllt worden wären, ist mit derartigen Verfassungsformulierungen deutlich widerlegt.

Diese Zuordnung der deutschen Hoftheater des Vormärz an die Institution des Fürstenhofes und unter die freie Bestimmungsgewalt der Monarchen bestätigt sich nicht nur auf der Ebene der Verfassungen, sondern ebenso auf der der alltäglichen Betriebspraxis an den Theatern. Als 1817 der Wiener Hof die kaiserlichen Theater aus der Verpachtung an einen privaten Unternehmer, dem sie seit 1794 überlassen worden waren, wieder in eigene Regie übernahm, bestimmte die Hofverwaltung die Stellung der an den Hoftheatern engagierten Bühnenkünstler unmißverständlich als Hofdiener und nicht als Staatsbeamte:

[...] es kann sich die Hofkammer-Prokuratur die Bemerkung nicht versagen, daß bei der bestehenden Verfassung der Hoftheater die Schauspieler wohl nicht als bloße Diener des Publikums, und als Dienstboten einer Privatunternehmung zu betrachten sein dürften. Denn obschon die öffentliche Produktion ihrer Künftlertalente dem Publikum gewidmet ist, obschon die von dem Publikum bezahlten Eintrittspreise den eigentlichen Fond ihrer Besoldungen bilden, obschon es dem Publikum gestattet ist, seinen Beifall oder Mißfall über das Spiel derselben laut werden zu lassen, so hängt doch die Aufnahme oder Entlassung, die Verwendung zu diesem oder jenem Fache, die mehrere oder mindere Belohnung oder Pensionierung der Schauspieler keineswegs von der Entscheidung des Publikums ab, sondern das ganze Personal der Hoftheater steht unmittelbar in dem Dienste des allerhöchsten Hofes, an dessen Vergnügen dem Publikum unter bestimmten Bedingungen und Vorschriften teilzunehmen gestattet ist, in welcher Hinsicht die Hoftheater zugleich in die Kategorie einer öffentlichen auf die Sittlichkeit und Bildung des Publikums berechneten Anstalt eintreten. Selbst wenn die Hoftheater an einzelne Privatunternehmer oder Unternehmungs-Gesellschaft überlassen wurden, hat sich der allerhöchste Hof noch immer eine Oberdirektion und Leitung vorbehalten, folglich waren auch in diesem Falle die Schauspieler nie als Dienstboten des Unternehmers zu betrachten [...].

Wenn sie daher auch nicht als Staatsbeamte zu betrachten sind, nachdem sie nicht dem Staate dienen, und keinen Diensteid ablegen, so können sie doch im allgemeinen zur Hofdienerschaft

gerechnet werden, da die Hoftheater unmittelbar dem höchsten Hofe gehören, und sie bei demselben ihre Dienste leisten.¹⁰

Urbanität: Die Geburt des Stadttheaters im Vormärz

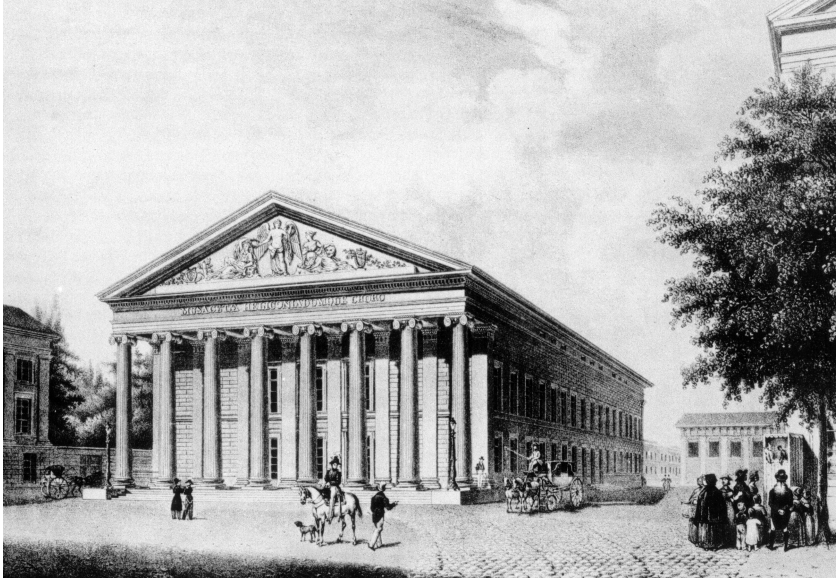
Bald nach der Wende zum 19. Jahrhundert taucht im deutschen Theaterwesen nach „Nationaltheater“ und „Hoftheater“ ein neuer Begriff für die Bezeichnung eines stehenden Theaterbetriebs auf, der Begriff „Stadttheater“. Bis heute scheint nicht eindeutig geklärt zu sein, wann und wo der Begriff erstmals angewendet wurde und mit welcher genauen Bedeutung.¹¹ Der Schauspieler und frühere Mitdirektor des Hamburger Theaters Karl-August Lebrun (1792-1841) teilt in seiner *Geschichte des Hamburger Theaters* mit, daß das Hamburger Theater mit dem Januar 1809 auf den Ankündigungszetteln erstmals als „Stadttheater“ firmierte und fügte mit feiner Ironie hinzu: „auf wessen Veranlassung ist nicht wohl abzusehen, da die Stadt, i.e. der Staat, den Unternehmern nichts als die Konzession, und auch diese nur gegen beliebte Abgaben gewährte“.¹²

Gegen Ende der dreißiger Jahre jedenfalls hatte sich der Begriff „Stadttheater“ offenbar allgemein durchgesetzt, auch wenn die beiden um 1840 erschienenen Fachlexika zum Theater, die das sich ausdifferenzierende deutsche Theaterwesen zusammenzufassen suchten, das *Allgemeine Theaterlexikon* und das *Theaterlexikon* von Düringer/Barthels, den Begriff als Stichwort noch nicht aufführen. Eine Überprüfung des damals schon in mehreren Jahrgängen erschienenen *Almanachs für Freunde der Schauspielkunst* des Berliner Hoftheater-Souffleurs Ludwig Wolff zeigt, daß um diese Zeit der Begriff offenbar gängige Bezeichnung geworden war für stehende örtliche Theaterbetriebe in Städten, die nicht Residenzort waren und demzufolge nicht über ein Hoftheater verfügten. Stadttheater scheint damit so etwas wie ein Gegenbegriff zum Begriff Hoftheater

¹⁰ Zitiert nach Elisabeth Grobeger. *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. 2, Teilbd. 2: *Pächter und Publikum 1794-817*, Wien: Österr. Akad. d. Wissensch., 1989, S. 804f.

¹¹ Das *Deutsche Wörterbuch* von J. und W. Grimm gibt für den Begriff „Stadttheater“ keinen Nachweis.

¹² Karl Lebrun. „Geschichte des Hamburger Theaters bis zum Jahre 1817“. *Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde* 1 (1841). S. 273.



Das Stadttheater Aachen von Johann Peter Cremer, erbaut 1823-1825. Die die gesamte Fassade überziehende ionische Säulenstellung nach einem Abänderungsvorschlag K. F. Schinkels überlagert die schlichte Bürgerlichkeit des Gebäudes mit einem hochkassizistischen Pathos.

geworden zu sein, ohne daß damit dessen Gehalt schon klar umrissen gewesen wäre. Denn die Beziehung zwischen Stadt und Theater scheint um 1840 noch wenig anders gewesen zu sein, als es Lebrun für Hamburg am Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts vermerkt hatte. Dennoch bleibt zu fragen, ob hinter dem sichtlich gebräuchlicher werdenden Begriff Stadttheater nicht doch schon eine neue Qualität in der Beziehung zwischen Stadt und Theater aufsteht, die ein klares Bewußtsein und zunehmend gar Selbstbewußtsein von der Besonderheit und den Erfordernissen städtischer Lebensweise auch gerade in Gegenüberstellung zur bürgerlichen Lebensweise in Residenzstädten zum Ausdruck bringt. Es geht nämlich der Prozeß der Verstetigung eines professionellen Theaterwesens, der im Deutschland des 18. Jahrhunderts noch ganz in der Hand des Berufsstandes selbst gelegen hatte, immer mehr über in die Hand des initiativ werdenden Bürgertums selbst, m.a.W. in die des an einem solchen permanenten und leistungsfähigen Theater interessierten Publikums. Dieser Sachverhalt, wie noch auszuführen ist,

wurde von der deutschen Theatergeschichtsschreibung bisher ignoriert, und ohne daß der mangelnden Erforschung dieser Umstände hier vorgegriffen werden kann, sind sie offensichtlich in Zusammenhang zu sehen mit einem sozialen Vorgang, der allgemein als die Urbanisierung der deutschen Bevölkerung bezeichnet wird und in der Zeit des Vormärz seine Anfänge erlebt hat. Die Erforschung dieses Vorgangs durch die Sozialgeschichte hat zunächst festgestellt, daß die Zeit des Vormärz hierin allerdings noch Übergangscharakter besessen hat, daß erst mit der seit 1840 sich ergebenden Industrialisierung und ihrer Auswirkung auf Wirtschaft und Gesellschaft die Urbanisierung Deutschlands an Tempo und Intensität gewonnen hat.¹³ Insgesamt jedenfalls ist dieser Vorgang, soweit seine Auswirkungen positiv waren, beschrieben worden als die Hervorbringung einer Mentalität von „Fortschrittsbesessenheit“ und „Rationalitätsfreudigkeit“.¹⁴ Bei einer solchen neuen Sachlage scheint eben auch das Theater in seinem prinzipiell urbanen Daseinskontext eine wichtige Rolle gespielt zu haben, die im Begriff des „Stadttheaters“ und der Initiative des Stadtbürgers für ein Stadttheater greifbar wird.

Theater-Actienvereine

Zur Umsetzung seines neu entstandenen Interesses an einem stehenden Theaterbetrieb in seinem urbanen Lebensraum bediente sich der Stadtbürger des Vormärz einer besonderen Organisationsform, um die erforderlichen ökonomischen Grundlagen für die Institution eines Stadttheaters herzustellen und zu sichern, der Aktiengesellschaft, oder wie man damals sagte der Actien-Vereine. Die erste große nach der Jahrhundertwende erschienene deutsche Allgemein-Enzyklopädie, die *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, die nach 80 Jahren Bearbeitungszeit immer noch unvollendet geblieben ist, nannte in ihrem ersten Band 1818 im Artikel *Actie* wohl nicht zufällig an erster Stelle „Schauspielhäuser“, die „neuerdings auf Actienbasis“¹⁵ errichtet würden, und belegte damit, daß

¹³ Vgl. Horst Matzerath. *Urbanisierung in Preußen 1815-1914*. Stuttgart: Kohlhammer 1985, S. 28-106.

¹⁴ Hardtwig. *Vormärz* (wie Anm. 1), S. 75.

¹⁵ *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Hrsg. Johann Samuel Ersch u. Johann Gottfried Gruber, Leipzig: Gleditsch, Bd. 1ff. 1818ff.; Zitat: Bd. 1, S. 347.

diese moderne Form der privaten wie öffentlichen Finanzbeschaffung nun auch auf das Theaterwesen angewendet wurde. Die Anfänge dafür lassen sich für mindestens fast vier Jahrzehnte zurückverfolgen. Die beiden um 1840 erschienenen, oben erwähnten deutschen Theaterlexika weisen beide ähnlich lautende Artikel *Aktientheater* auf, erläutern darin kurz die unterschiedliche Anwendungsweise dieser Kapitalgesellschaftsform auf das stehende professionelle Theaterwesen und versäumen auch nicht, auf die Mängel und Probleme des Systems zu verweisen. Tatsächlich ist der Theater-Aktienverein bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und noch darüber hinaus eine außerordentlich häufig eingesetzte Form der finanziellen Basis für den dauerhaften, professionellen Theaterbetrieb gewesen. Es ist auf die weitreichende Blindheit der bisherigen Theatergeschichtsschreibung gegenüber sozialgeschichtlichen Sachverhalten des Theaterwesens zurückzuführen, daß eine systematische Erforschung dieser Erscheinung unterblieben ist. Aufgrund dieser Sachlage kann hier auch nur Skizzenhaftes und Andeutendes dargelegt und gleichzeitig auf diese weit klaffende Forschungslücke mit Nachdruck aufmerksam gemacht werden.¹⁶ Nach den beiden angeführten Theaterlexika haben sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Arten von Theater-Aktienvereinen herausgebildet mit unterschiedlicher Zielsetzung beim Einsatz des gesammelten Aktienkapitals, die ‚Theaterbau-AG‘ und die ‚Theaterbetriebs-AG‘. Die erstere trat nur für die Errichtung und die Unterhaltung eines Theatergebäudes auf den Plan, sie verpachtete das Gebäude an einen konzessionierten Theaterunternehmer; die zweite wurde selbst als Theaterunternehmer aktiv, wobei sie meist wenigstens die sogenannte künstlerische Seite am Theaterbetrieb einem bei ihr angestellten Direktor oder Regisseur, also einem Theaterfachmann, überließ. Während diese beiden Grundformen von Theater-Aktienvereinen die vom städtischen Bürgertum selbst entwickelten ökonomischen Grundlagen für die Entfaltung des Stadttheaterwesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete, ist davon die gelegentlich auftauchende Form

¹⁶ Reinhart Meyer. „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut: Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung“. *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters*. Hrsg. Roger Bauer u. Jürgen Wertheimer. München: Fink, 1983, S.124, hielt Theater-Aktiengesellschaften aufgrund ihrer vermeintlich geringen Finanzkraft für „relativ bedeutungslos“. – Peter Schmitt. *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielersstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. Tübingen: Niemeyer, 1990, erwähnt Aktientheater so gut wie gar nicht.

des Unternehmerkonsortiums zu unterscheiden, das meist nur aus wenigen Beteiligten bestand. Schon die als Nationaltheater 1767 mit so hohen Erwartungen gegründete Hamburger Entreprise, die bald so kläglich scheiterte, beruhte im Grunde auf einem solchen Unternehmerkonsortium. Ein späteres Beispiel wäre etwa das „Bergische [Düsseldorfer] Nationaltheater“, das Anfang des 19. Jahrhunderts immerhin fast neun Jahre bestand und von einem Konsortium von nur drei Düsseldorfer Kaufleuten als Unternehmern getragen wurde.¹⁷

Die mangelnde Erforschung der Theater-Aktienvereine erlaubt es, hier vorerst nur eine begrenzte Auswahl von Beispielen für beide Typen dieser Aktienvereine anzuführen, eine vorläufige Liste, die mit Sicherheit zu knapp ist und sich unschwer verlängern ließe. Beispiele für Theaterbetriebs-AGs ergeben sich für Hamburg 1780/81¹⁸ wie für Frankfurt/Main, wo 1792 eine erste Theaterbetriebs-AG gegründet wurde, die unter bestimmten konstitutionellen Veränderungen immerhin ein halbes Jahrhundert Bestand hatte und anfangs als Nationaltheater bezeichnet wurde.¹⁹ Das Breslauer Theater wurde von 1798 bis 1823 von einer AG betrieben.²⁰ Braunschweig hatte seine Nationaltheater AG unter August Klingemanns Leitung von 1818 bis 1826²¹, während Karl Lebrecht Immermann seine Direktion des jetzt zeitgemäßer Stadttheater genannten Düsseldorfer Theaters 1834 bis 1837 ebenfalls auf einen Aktienverein stützte.²²

Theaterbau-Aktienvereine wurden etwa in Berlin für die Errichtung des Königstädtischen Theaters 1822-1824 begründet, der Verein wirkte anschließend auch eine Zeit lang als Theaterbetriebs-AG²³, ebenso wie

¹⁷ Vgl. Heinrich Riemenschneider. *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*. Bd. 1, Düsseldorf: Teubig, 1987, S. 204-220.

¹⁸ Ausführlicher beschrieben bei Johann Friedrich Schütze. *Hamburgische Theatergeschichte*. Hamburg 1794, S. 484-488.

¹⁹ Vgl. Bernhard Frank. *Die erste Frankfurter Theater AG (1792-1842) in ihrer Entwicklung von der „Nationalbühne“ zur „Frankfurter Volksbühne“*. Frankfurt: Kramer, 1967.

²⁰ Maximilian Schlesinger. *Geschichte des Breslauer Theaters*. Berlin: Fischer, 1898. S. 84-164.

²¹ Vgl. Fritz Hartmann. *Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte*. Wolfenbüttel: Zwißler, 1905, S. 340-389.

²² Vgl. Riemenschneider. *Theatergeschichte* (wie Anm. 17), S. 267-304.

²³ Vgl. Rainer Theobald. *Karl Theodor Ottmer als Theaterarchitekt. Untersuchungen zur Entstehung und Wirkungen von Theaterbauten in der Epoche des Biedermeier*. Diss. FU Berlin 1976, besonders S. 93-184.

für den Neubau des Hamburger Stadttheaters 1826/27.²⁴ Die aufstrebende sächsische Industriestadt Chemnitz finanzierte ihr neues Schauspielhaus 1837/38 ebenso durch einen Aktienverein wie die schlesische Provinzialhauptstadt Breslau 1839-41 einen Theaterbau-Aktienverein für ein ganz neues Theatergebäude wirken ließ, und sich die reiche Seehandelsstadt Bremen 1841-43 des gleichen Mittels bediente, um zu einem neuen Theatergebäude für die Bürger der Stadt zu kommen.

Die Theater-Aktionäre (Actionisten) und ihre Motivation

Karl Theodor Küstner, 1817-1828 Direktor des Leipziger Stadttheaters, später Hoftheater-Intendant in Darmstadt, München und schließlich in Berlin, veröffentlichte 1830 einen Rückblick auf seine Leipziger Direktionszeit und erörterte darin auch allgemeine Probleme, insbesondere Finanzprobleme der privaten Theaterunternehmung.²⁵ Für den Ausbau des Leipziger Theatergebäudes bei seiner Direktionsübernahme im Jahre 1817 beschreibt er dessen Finanzierung durch die Ausgabe von Aktien als „den gewöhnlichen Weg“²⁶, also als ein doch wohl ziemlich weit verbreitetes Verfahren zur Kapitalbeschaffung für einen Theaterbau oder Theaterbetrieb. Bestätigt wird diese Tatsache dadurch, daß in nahezu allen Berichten über die Gründung von Theater-Aktienvereinen immer wieder vermerkt wird, daß sich die Aktienzeichnung zügig vollzog, daß der angestrebte Aktienfonds bemerkenswert schnell zusammenkam. Damit stellt sich die Frage: Wer waren die Aktionäre – „Actionisten“, wie man damals sagte – bei solchen Unternehmungen, was bewog sie so offensichtlich bereitwillig Kapital für ein doch notorisch unsicheres Geschäft, die Gründung eines Theaters – Bau und/oder Betrieb – herzugeben?

Es ist wohl nicht abwegig, die Antwort auf diese Frage vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Wandlung des deutschen Städtewesens zu suchen, wie sie sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Aufwertung der urbanen Bürgergemeinde zur eigenständigen Gebietskörperschaft mit dem Recht zur Selbstverwaltung ergeben hat. Die Grundgedanken

²⁴ Vgl. Hermann Uhde. *Das Stadttheater in Hamburg 1827-1877*. Stuttgart: Cotta, 1879, besonders S. 1-9.

²⁵ Karl Theodor Küstner. *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater*. Leipzig: Brockhaus, 1830, S. 323-341.

²⁶ Ebd., S. 17.

zu dieser Reform des Städtewesens sind in der 1808 durch den Freiherrn vom Stein realisierten preußischen Städteordnung (1832 revidiert) gegeben, der als Reformimpuls in der tiefsten Staatskrise Preußens die „Notwendigkeit“ empfand, „schlafende und falsch geleitete Kräfte und zerstreut liegende Kenntnisse in allen Klassen des Volkes zu nutzen, [...] sie von Verfolgung bloß eigennütziger Zwecke abzulenken“. Erweckt werden müßten vielmehr „Gemeingeist, Bürgersinn und Vaterlandsliebe“. „Gebildete Stände“ [gemeint waren von Stein damit vor allem Eigentümer an Haus und Grund] sollten als „geschäftsfähige, mit praktischen Kenntnissen ausgestattete Männer“ an den Angelegenheiten von Staat und Nation beteiligt werden. Freie Eigentümer, so meinte der Freiherr weiter, wären dem Gemeinwesen gegenüber vom Gefühl her mehr verantwortlich als Beamte. Die „Partizipation gesellschaftlicher Kräfte“ sollte hier nicht nur auf der Ebene von Kreisen, Provinzen, ja der ganzen preußischen Nation eingesetzt werden, sondern gerade auch auf der Ebene von Stadt und Gemeinde.²⁷

Überprüft man vor dem Hintergrund dieser ethisch hochzielenden Gedanken des preußischen Städtereformers vom Stein die Texte, mit denen von Bürgern damals bei den Stadt- und Landesbehörden für die Einrichtung stehender Theater geworben wurde, die dann in Bau und Betrieb durch die Ausgabe von Aktien finanziert werden sollten, so lesen sich diese Texte zunächst wie die Fortschreibung der Nationaltheateridee des späten 18. Jahrhunderts.²⁸ Theater wird darin als Bildungsinstrument, als Einrichtung zur sittlichen Erbauung des Bürgers beschrieben, die neben Schule und Kirche treten soll. Auf der Grundlage dieser Funktionsbestimmung von Theaterkunst wäre zunächst zu erwarten, daß vor allem das im Zuge der Spätaufklärung entstandene deutsche Bildungsbürgertum ein besonderes Interesse an der Einrichtung stehender Bühnen in den durch die neuen Städteordnungen (nach Preußen 1808/1832, Bayern 1818, Württemberg 1822, Baden 1821/32, Sachsen 1832, Hannover 1833/1851/52, Hessen-Kassel 1834) in die Selbständigkeit entlassenen städtischen Gemeinwesen gehabt haben und demzufolge auch bereit gewesen sein müßten, solche Einrichtungen mit gewissen materiellen Opfern, d.h. durch Aktienzeichnung, zu unterstützen.

²⁷ Vgl. Wolfgang R. Krabbe. *Die deutsche Stadt im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, S. 10f. Dort auch die Zitate aus der Denkschrift des Freiherrn vom Stein zur preußischen Städtereform.

²⁸ Vgl. z.B. das Gesuch Küstners von 1815 zur Einrichtung des Leipziger Stadttheaters; Küstner. *Rückblick* (wie Anm. 25), S. 7-9.

Diese Annahme scheint jedoch abwegig zu sein. Der damalige Bildungsbürger, d.h. Lehrer, Akademiker, Schriftsteller und Journalisten, mittlere und höhere Beamte verfügten gar nicht über das Einkommen und Vermögen, um hier unterstützend eingreifen zu können, so groß grundsätzlich das Interesse an einem fortentwickelten, bildenden und künstlerisch wertvollen Theater in diesen Kreisen gewesen sein mag. Gefragt war hier vielmehr der vermögende Bürger, der Besitzbürger, also der Kaufmann und Fabrikant, der Haus- und Grundbesitzer, dem ausreichend Ressourcen zur Verfügung standen, der aber auch mit den Begriffen Aktie und Verzinsung etwas anzufangen, sich darunter etwas Konkretes vorzustellen mußte. Bei diesem Kreis von Unterstützern und Förderern eines beständigen, gut funktionierenden urbanen Theaterwesens, dürfte die Motivation auch gerade zur materiellen Unterstützung des Theaters anders ausgesehen haben als beim Bildungsbürger. Der Anreiz lag dabei keinesfalls im Materiellen, also nicht bei der Erwartung, durch Hergabe von Kapital auf Aktien finanzielle Gewinne zu erzielen. Diese waren bei der niedrigen Dividende – zwischen drei bis maximal fünf Prozent werden in den Quellen erwähnt – und der Unsicherheit der Geschäftslage bei einem Theaterbetrieb, die abhängig von der schwer berechenbaren Einnahme von einem zahlenden Publikum war, viel zu gering. Die Motivation zur Mithilfe bei der Einrichtung einer Institution wie eines stehenden Theaters lag bei diesem Personenkreis vielmehr in der neuen Interessenlage des Stadtbürgers hinsichtlich der Entfaltung und Fortentwicklung urbaner Lebensgewohnheiten. Theater aber war vor diesem Interessenhintergrund nicht Bildungs- und Erbauungseinrichtung, auch nicht Stätte hoher Kunstentfaltung, nicht Musentempel, sondern vor allem ein Ort der geselligen Kommunikation des Stadtbürgertums, der Befriedigung eines kommunikativen Geselligkeitsbedürfnisses des Stadtbürgers, das sich zunehmend in die Öffentlichkeit gerichtet hatte und immer weniger im privaten Kreis individueller Häuslichkeit verwirklichte. Mit der Unterstützung der Einrichtung stehender städtischer Theater ging es in erster Linie darum, ein Instrument moderner geselliger Kommunikation zu schaffen und damit Selbstverständnis und Selbstbewußtsein des Bürgers und gerade auch des vermögenden Bürgers des neuen Jahrhunderts sich entfalten zu lassen.

Es wird damit denkbar, den Beweggrund für die Aktionäre bei der Förderung städtischer Theatergründungen auf der besonderen Ebene einer Art bewußten Fortschrittsdenkens, in der Neuschöpfung und Fortentwicklung des stadtbürgerlichen Lebens zu suchen. Im „Großen

Meyer⁶, der als *Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände* mit seinem ersten Band 1840 erschien, wird im Artikel *Actien-Gesellschaft (-Verein, -Compagnie)* mit fortschrittsgläubiger Euphorie eine Art ‚Aktien-Ethik‘ entwickelt, wenn dort auf die Frage nach „Nutzen und Notwendigkeit der Actien-Gesellschaften“ geantwortet wird:

Actien-Vereine [haben] eine hohe Bedeutung [...]. In ihrem Schoße entfalten sich viele bisher ganz unbekannte Kräfte, und indem jeder Actien-Verein die Gesamt-Staatskraft erhöht, bildet er zugleich eine Macht für sich, die selbständig auf die Gesellschaft zurückwirkt und dort Richtungen und Ansichten erzeugt, von denen man früher nichts wußte.

Die gesellschaftsintegrierende Kraft der Aktienvereine wird beschworen, wenn es dort weiter heißt:

Die Actien-Vereine sind keine ausschließliche Schöpfung eines Standes; sie sind ein Vereinigungsprodukt aller Stände, aus dem sich für den niederen eine neue Frucht ihrer Geltung und ihrer Kraft ansetzen wird.

Im Geiste eines geradezu ungehemmten Liberalismus wird dann der Vorteil der Aktiengesellschaften beschrieben:

Die Bestrebungen der Actien-Vereine sind auch volkstümlich und patriotisch; aber fremd allem Spießbürgertum ruht ihr eigentliches Lebensprinzip auf dem der vollkommensten Freiheit. Absperrung, Ausschließung, Monopole sind dem wahren Geiste der Actien-Vereine ganz zuwider, und die Erfahrungen des Gegenteils werden in eben dem Maße seltener werden, als der rechte Geist des Actienwesens allgemeiner verstanden wird und sich läutert [...]. Die Actien-Vereine erheben sich auf den Trümmern des Innungswesens zu wahren Innungen des Nützlichen, Großen und Guten; zu einer innigen Verbindung fruchtbringender Keime, die ohne ihre Vermittlung, vereinzelt, verdorren müßten; zu einer Verbrüderung von Erfindung und praktischer Anwendung, von Kapital und Wissenschaft, von Idee und Kraft in den Nationen.

In mehr pragmatischer und weniger euphorischer Wendung entwickelt der Autor des Artikels dann die Notwendigkeit zur Bildung von Aktiengesellschaften:

[...] ohne die Vermittlung von Actien-Vereinen [würde] jedes Unternehmen unterbleiben, welches die Geldmittel der Einzelnen oder Einiger übersteigt. Ebenso wird in allen Fällen, wenn der

Erfolg sehr ungewiß ist, oder wenn lange Zeit dazu gehört, um die Unternehmung bis zur Produktivität zu bringen, der Einzelne, selbst wenn er die Fonds dazu hat, nicht leicht geneigt sein, die ganze Gefahr des Mißlingens allein auf sich zu nehmen, und es wird also unterbleiben müssen; obschon er und mit ihm viele andere wohl willig wären, sich mit einer kleinen Summe bei der Entreprise zu beteiligen.²⁹

Es folgt dann eine Reihe von Beispielen für die Anwendung des Aktienwesens, die alle dem Bereich des frühindustriellen technischen und wirtschaftlichen Fortschritts entstammen. Von Theater ist dabei freilich nicht mehr die Rede wie noch gut zwei Jahrzehnte zuvor im „Ersch-Gruber“. Das Theater rangiert hier fraglos als kleiner kultureller Bereich weit hinter den Großprojekten aus Industrie, Technik und Verkehr (Eisenbahnen), die da genannt werden. Die Frage aber bleibt, ob nicht bei der Gründung der zahlreichen Theater-Aktienvereine gerade in der Zeit des Vormärz etwas von diesen Fortschrittsgedanken bei der Schaffung eines beständigen, leistungsfähigen Theaterwesens als Bildungs-, Unterhaltungs- und Geselligkeitsinstitution für das städtische Bürgertum, für das „viele Einzelne ihre Geldmittel und geistigen Kräfte verbinden und für das allgemeine Beste Erfolge hervorbringen“³⁰, mit wirksam geworden ist.

Probleme der Theater-Aktienvereine

Das Bild wäre vollkommen einseitig und verzerrt, wollte man bei diesem skizzenhaften Versuch, das Aktientheaterwesen im frühen 19. Jahrhundert zu beschreiben, die Probleme übergehen, die sich bei diesem neuen Theatertyp zu dessen Nachteil ergeben haben. Bei der mangelnden Erforschung der Aktientheater lassen sich hier allerdings wiederum nur vorläufige Aussagen machen. Es sind vor allem zwei Problembereiche, die sich aus den Quellen eindeutig herauschälen und benennen lassen. In seiner *Geschichte des Hamburger Theaters* hat Karl Lebrun bei der Schilderung des gescheiterten ersten Versuchs, 1780 in Hamburg ein Aktien-theater zu betreiben, den Grund für dieses Scheitern klar benannt und geklagt: „Es sollte sich schon bei diesem ersten Versuche bewähren [i.e.

²⁹ „Actien-Gesellschaft“, *Das große Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände*. Hrsg. Joseph Meyer, Bd. 1, Hildburghausen: Bibliographisches Institut, 1840, S.282-288, Zitate S. 285f.

³⁰ Ebd.

erweisen], wie Theateractien-Unternehmungen ohne sehr bestimmte gesetzliche Grundlagen den unfehlbaren Tod in sich tragen.“³¹ Die „sehr bestimmten gesetzlichen Grundlagen“, die Lebrun hier für das Hamburger Theater in den Jahren 1780/81 vermißte, betrafen die Funktion und Befugnisse jener Comités, die auch damals schon bei Aktienvereinen die Kontrolle über die mit dem Aktienkapital begründeten und betriebenen Unternehmungen auszuüben hatten und offensichtlich gerade bei Theaterunternehmungen einen besonderen Problempunkt nicht nur Ende des 18. Jahrhunderts, sondern auch noch um 1840 dargestellt haben. Denn gerade beide hier schon mehrfach genannten deutschen Theaterlexika aus der Zeit des Vormärz klagen in ihren einschlägigen Artikeln, es gäbe

selten ein von Privatleuten zusammengesetztes Comité, welches dem Geschäfte einer Theaterleitung so vollkommen gewachsen wäre, daß es vorteilhaft ausfallen müßte – auch ist dabei selten vollkommene Harmonie zu hoffen – jeder hat seine Protégés – so viel Köpfe, so viel Sinne!

So im Düringer/Barthels. Und das *Allgemeine Theaterlexikon* stellt in resignierendem Ton fest:

Es sind die Anmaßung, Unkenntnis und Protektionsansprüche der Ausschußmitglieder gewöhnlich die Quelle unzähliger Differenzen mit der Direktion [des Aktientheaters], und untergraben das Gedeihen des Instituts.³²

Ein zweiter Problembereich, der sich bei den Aktientheatern fast durchgängig feststellen läßt, liegt im Finanziellen und ist bei den Theaterbetriebs-AGs offenbar strukturell bedingt gewesen. Es fällt auf, daß bei vielen Aktientheatern, die durch die Ausgabe von Aktien gesammelten Betriebskapitalien immer wieder sehr schnell erschöpft waren, nur in seltenen Fällen bestand eine Aufstockungsmöglichkeit und viele dieser Unternehmungen nahmen so oft ein vorschnelles Ende. Küstner, der in Leipzig gezeigt hatte, wie sich ein privates Stadttheater ohne Aktienkapital wenn auch nicht ohne Mühe, im Ganzen aber durchaus erfolgreich,

³¹ Lebrun. *Geschichte* (wie Anm. 12), S. 123.

³² *Theater-Lexikon. Theoretisch-praktisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Hrsg. Ph. J. Düringer, H. Barthels. Leipzig: Wiegand, 1841, Artikel „Actientheater“, S. 28; und *Allgemeines Theater-Lexikon* (wie Anm. 6), Artikel „Actien“, Bd. 1, S. 26. Vgl. hier auch den Artikel „Comité“, Bd. 2, S. 182f.

führen ließ, zählte in seinem *Rückblick* eine ganze Anzahl von Aktientheatern auf, die nur mit Mühe Bestand hatten und oft bald wieder scheiterten.³³ Wenige Jahre nach Erscheinen seines Rückblicks hätte er seiner negativen Aufzählung noch den renommierten Fall des auf Aktien begründeten Düsseldorfer Stadttheaters unter Karl L. Immermann hinzufügen können. Auch dieser Fall bestätigte die von Küstner schon 1830 getroffene Feststellung, „daß Theater, als Kunstinstitute behandelt, kein Gegenstand einer vorteilhaften Entreprise sind, [...] daß Theater überhaupt nur selten Gewinn bringen, manchmal auskommen, in den meisten Fällen aber Zuschüsse und zwar neben den gewöhnlichen noch außerordentliche in Anspruch nehmen“.³⁴ Der Grund für dieses ziemlich durchgängig zu beobachtende Problem der unzureichenden Finanzen scheint – auch das bleibt noch zu erforschen – darin zu liegen, daß für den neuen mit dem 19. Jahrhundert allgemein gewordenen Typ des stehenden Theaters keine Möglichkeit bestand, die sich ergebenden Betriebskosten einigermaßen zuverlässig im voraus zu berechnen, also in einer strukturell bedingten Kalkulationsschwäche. Das stehende Theater hatte zwar durch seinen regelmäßigen Spielbetrieb grundsätzlich höhere Einnahmen als die früheren ambulanten Theaterbetriebe der Wandertruppenzeit. Der ortsfeste regelmäßige Spielbetrieb mit einigermaßen kontinuierlichem Publikumszulauf verursachte andererseits aber zunehmend höhere Kosten durch die steigenden Ansprüche einer nun regelmäßiger sich einstellenden Zuschauerschaft, die hinsichtlich des Spielplans, der Besetzung und der Ausstattung zunehmend höhere Forderungen an die Theaterunternehmung richtete. Dieses Problem bestand durchaus auch bei den Hoftheatern, deren Finanzbedarf jedoch weitgehend abgesichert war, während Aktien- und andere Formen von Privattheatern hier ganz auf sich selbst gestellt waren. Noch waren die Kommunen in den seltensten Fällen bereit, stehende private Theaterbetriebe großzügiger zu unterstützen: Schule und Gesundheitswesen waren diejenigen urbanen Sozialbereiche, in denen sich die Städte mit ständigen Einrichtungen zu engagieren bereit waren. Kulturelle Bereiche wie die Theater blieben weitgehend der Privatinitiative der Stadtbürger überlassen.³⁵ Es gelten so zunächst die resignierend-pessimistischen Feststellungen der beiden „Actien“-Artikel in den beiden zeitgenössischen Theater-

³³ Küstner. *Rückblick* (wie Anm. 25), S. 323-329.

³⁴ Ebd., S. 329.

³⁵ Vgl. Matzerath. *Urbanisierung* (wie Anm. 13), S. 87-94.

lexika: „so enden gewöhnlich dergleichen Actien-Unternehmungen bei Theatern traurig genug“³⁶, und: „bei einem Actientheater wird gewöhnlich zugesetzt – selten gewonnen“³⁷.

Die vierziger Jahre: Reformbedarf und Reformprojekte

Um das Jahr 1840 läßt sich ein deutlicher Einschnitt in der Entwicklung des deutschen Theaterwesens ausmachen. Auf der Basis der beiden im Vorstehenden beschriebenen Betriebstypen der Hoftheater in den Residenzen der deutschen monarchischen Staaten und der privaten, oft auf Aktienbasis für Bau und/oder Betrieb eingerichteten Stadttheater mindestens in den großen urbanen Gemeinwesen der Staaten des Deutschen Bundes hatte sich ein durchdifferenziertes beständiges Theaterwesen herausgebildet. Unberücksichtigt ist dabei noch ein dritter Betriebstyp von Theater in Deutschland, der nicht unterschätzt werden sollte, für den aber die Theatergeschichtsschreibung bisher noch weniger Interesse aufgebracht hat als für die Aktientheater: der Typus der Reisenden Gesellschaften, ambulante Theaterbetriebe, die die strukturelle Mobilität des Berufstheaterwesens, wie sie schon die Wandertruppen des 17. und 18. Jahrhunderts zeigten, weiterführen, deren Bedeutung jetzt vor allem aber in der Aufgabe bestand, so etwas wie eine theatralische Elementarversorgung in jenen vielen, kleinen städtischen Gemeinwesen sicherzustellen, die keine ausreichende ökonomische Basis für die Einrichtung stehender Theaterbetriebe boten, in denen aber gleichwohl ein gewisses Interesse bestand, an jener bürgerlichen kommunikativen Geselligkeit teilzuhaben, die das Theater des neuen Jahrhunderts herzustellen vermochte. Es bleibt zu wünschen, daß im Zuge einer Sozialgeschichtsschreibung des deutschen Theaters dieser Theaterform, auch wenn sie in theaterästhetischer Hinsicht aufgrund ihrer Existenzbedingungen (Spielen nach dem Prinzip auf Teilung, stärkster Konkurrenzdruck infolge fast unbegrenzter Konzessionserteilung durch die Behörden) nur sehr bedingt leistungsfähig waren, die gebührende Aufmerksamkeit zuteil würde. An dieser Stelle kann auf dieses dringende theatergeschichtliche Forschungsdesiderat leider nur hingewiesen werden.³⁸

³⁶ *Allgemeines Theaterlexikon* (wie Anm. 6), S. 26.

³⁷ Düringer-Barthels. *Theaterlexikon* (wie Anm. 32), S. 28.

³⁸ Vgl. die entsprechenden Artikel in *Allgemeines Theaterlexikon* (wie Anm. 6), Bd. 6, S. 176f., und Düringer-Barthels. *Theaterlexikon* (wie Anm. 32), S. 920f. –

Daß zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ein gewisser fester Entwicklungsstand des deutschen Theaterwesens in deutlicher Absetzung von den Betriebsstrukturen des 18. Jahrhunderts erreicht worden war, läßt sich nicht zuletzt daran ausmachen, daß eine ganze Anzahl infrastruktureller Einrichtungen hervorgebracht worden war. Seit Beginn der dreißiger Jahre hatte sich das Agenturwesen für die Theaterbetriebe begründet und hier vor allem die Mobilität in der Ensemblebildung des zeitgenössischen Berufstheaters in geschäftsmäßige Bahnen gelenkt.³⁹ Verbunden war damit der Aufbau einer informativen Theaterpublizistik, wie sie etwa die immerhin vier Jahrzehnte lang (1832-1873) in Leipzig erscheinende *Allgemeine* (später: *Deutsche allgemeine*) *Theaterchronik* dargestellt hat. Daß diese Agenturen und die sie begleitende Fachpublizistik in erster Linie geschäftliche und weniger kunstfördernde Ziele verfolgten, schränkt ihre faktische Bedeutung keinesfalls ein. Ebenfalls in den dreißiger Jahren entstand ein regelmäßig und mit zunehmender Genauigkeit und Vollständigkeit erscheinendes Organ zur Statistik des deutschen Theaterwesens. Der schon erwähnte Souffleur der Königlichen Schauspiele in Berlin, Ludwig Wolff, begründete 1836 seinen *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, seit 1852 mit dem Titel *Deutscher Bühnenalmanach* fortgesetzt und unmittelbarer Vorläufer des heute noch erscheinenden *Deutschen Bühnen-Jahrbuchs*. Wolff schuf damit im Wiederaufgreifen der Bemühungen Heinrich August Ottokar Reichards in seinem *Gothaer Theater-Kalender* (1775-1800) ein Hilfsmittel, das Jahr für Jahr einen umfassenden Überblick über Zustand und Zusammensetzung des deutschen Theaterwesens vermittelte. Zur gleichen Zeit bemühten sich die deutschen Verleger und Buchhändler die fast sintflutartig zunehmende Dramenproduktion ohne Rücksicht auf ihren literarischen, sondern eher hinsichtlich ihres Gebrauchswertes gerade für den praktischen Theaterbetrieb zu erfassen und bekanntzumachen. Der Berliner Buchhändler Ludwig Fernbach gab 1830, 1848 und nochmals 1860 den *Theaterfreund* (1830: *Der wohlunterrichtete Theaterfreund*), ein Verzeichnis der publizierten Dramenliteratur aus der Berichtszeit 1830-1859 als „ein unentbehrliches Handbuch für Buchhändler, Leihbibliotheken, Thea-

Schmitt. *Schauspieler u. Theaterbetrieb* (wie Anm. 16) sieht zwar die Bedeutung der Reisenden Gesellschaften, geht aber leider nur kurz, S. 19-21 und S. 189, auf sie ein.

³⁹ Vgl. „Theater-Geschäfts-Kanzlei“ in Düringer-Barthels *Theaterlexikon* (wie Anm. 32), S. 1067f., und „Theater-Geschäfts-Bureau“ in *Allgemeines Theaterlexikon* (wie Anm. 6), Bd. 7, S. 80.

terdirektoren, Schauspieler und Theaterfreunde“ – so der Untertitel – heraus. Schließlich können auch die beiden zeitlich parallel erschienenen, hier mehrfach schon herangezogenen Fachlexika zum Theaterwesen insgesamt als Beleg dafür gelten, daß um 1840 das Theater in Deutschland als Kultureinrichtung fest etabliert und zu einem ersten, sicheren Entwicklungsstand gelangt war.

Das Theaterlexikon von Düringer-Barthels enthält einen Artikel unter dem zunächst etwas merkwürdig anmutenden Stichwort „Verfall des Theaters“. Es ist dies jedoch keineswegs eine Krisenbeschreibung aktueller oder vergangener Theaterzustände, sondern ein durchaus positiv gemeintes, nachdrückliches Plädoyer für den Erhalt des gegenwärtigen deutschen Theatersystems, dessen Verbesserungsbedürftigkeit allerdings durchaus erkannt wird. Bemerkenswert ist dabei das ausdrückliche Eintreten für die Sicherung eines urbanen bürgerlichen Theaterwesens: „Es wäre zu wünschen, daß jede bedeutende Stadt ihr Theater garantierte“, heißt da eine Forderung des Artikels, die Anlaß zu einer ausgedehnten Fußnote gibt, die sich bei näherem Hinsehen als die fast wörtliche Übernahme von Reformvorschlägen erweist, die Küstner schon 1830 in seinem *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater* im Hinblick auf stehende urbane Theatereinrichtungen gemacht hatte.⁴⁰ Hiermit wurde grundsätzlich auf einen Reformbedarf für das deutsche Theaterwesen der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts verwiesen, die in der Tat zu einer Zeit virtueller und tatsächlicher Verbesserung der bestehenden Theaterformen wurden. Auf einer höheren Ebene wurde zunächst den Hoftheatern eine neue Funktion zugewiesen, wenn der Ästhetiker und Kritiker Heinrich Theodor Rötcher 1843 in einem längeren Artikel in Rotteck/Welckers *Staatslexikon*, einem Hauptwerk des vormärzlichen Liberalismus, über „Theater und dramatische Poesie in ihrem Verhältnisse zum Staate“ verlangte, das Theater müsse als ein „öffentliches von dem Staatsbewußtsein selbst als notwendig und über das Belieben einer Persönlichkeit erhobenes Institut anerkannt“⁴¹ werden. Noch habe das Theater „nur eine Beziehung zum Polizeistaate [d.h. dem Staat als kontrollierender Instanz], nicht zum Staat als einem sittlichen und geistigen Organismus“⁴² Ausgehend von einem derart hohen Staatsverständnis forderte

⁴⁰ Düringer-Barthels. *Theaterlexikon* (wie Anm. 32), S. 1102-1105; bzw. Küstner. *Rückblick* (wie Anm. 25), S. 329-338.

⁴¹ Karl v. Rotteck/Karl Welcker (Hrsg.). *Staatslexikon oder Enzyklopädie der Staatswissenschaften*. Altona: Hammerich, 1843, Bd. 15, S. 397.

⁴² Ebd., S. 404.

Rötscher im Blick auf die bestehenden Hoftheater, daß „das Theater nach oben hin , d.h. von den unmittelbaren Einflüssen des Hofes unabhängig werde“, und fährt fort: „solche Stellung ist aber nur denkbar, wenn man dies Institut als ein Moment in den Kreis der allgemeinen Bildung, also des Kultus, einordnet und dadurch in ein direktes Verhältnis zur Nation setzt“.⁴³ Die Hoftheater also als Relikte einer überholten Staatsform sind nach Rötscher in Staatstheater umzuwandeln, denn: „der Entwicklungsstufe des Staates als absoluter Monarchie entspricht die Stellung des Theaters als Hoftheater. Aber diese Stellung kann ebenfalls [d.h. wie die Entwicklung des Staates] nur ein Durchgangspunkt sein zu derjenigen, in welcher das Hoftheater in das Nationaltheater übergeht. Wie das Hoftheater der absoluten Monarchie, so entspricht das Nationaltheater dem freien Staate“.⁴⁴

Rötschers hochzielende Gedanken über die Funktion des Theaters im Staat tauchen später in den vierziger Jahren bei Reformüberlegungen zum Theaterwesen in Preußen wieder auf. Zunächst ging es um Reformen ganz pragmatischer Art, die den Bestand des gegenwärtigen Theaters betrafen und aus dem Kreis der Hoftheaterleitungen, die hier eine allgemeine Führungsrolle beanspruchten und aufgrund ihrer gesicherten Stellung auch faktisch innehatten, umgesetzt wurden. Der seit 1842 als Intendant des Berliner Hoftheaters tätige Karl Theodor von Küstner rief 1846 im Zusammenwirken mit anderen deutschen Hoftheaterintendanten den Deutschen Bühnenverein, auch Theater-Cartelverein genannt, ins Leben, um damit eine immer bedrohlicher werdende Schwachstelle im deutschen Theaterbetrieb, das Kontraktbruchwesen, ein besonders schädlicher Auswuchs der strukturellen Mobilität des Schauspielersberufs, zu eliminieren. 1847 waren bereits 32 deutsche Bühnenleiter dem Verein beigetreten, bis 1850 stieg die Zahl auf insgesamt 50 Mitglieder an. Damit waren praktisch die Leitungen aller bedeutenden deutschen Theaterinstitute, Hoftheater wie private Theaterunternehmungen, im Verband des Deutschen Bühnenvereins zusammengeschlossen.⁴⁵

Ein weiterer Reformimpuls der vierziger Jahre ging ebenfalls von einem Hoftheater aus. Der Intendant des erst 1842 neu begründeten

⁴³ Ebd., S. 407.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Eugen Schöndienst. *Geschichte des Deutschen Bühnenvereins*, Frankfurt/M. usw.: Propyläen, 1979, und Harald Zielske. „Verantwortung für das Theater. Zu den Gründungsmotiven des Deutschen Bühnenvereins“. *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 29/30 (1978). S. 83-100.

Oldenburger Hoftheaters, zugleich auch Mitbegründer des Deutschen Bühnenvereins, der Freiherr Ferdinand von Gall, hatte klar den Mangel an einer fachgerechten künstlerischen Leitung der inzwischen angewachsenen Zahl, in ihrem Bestand gesicherten und somit potentiell leistungsfähigen deutschen Hoftheater erkannt. Nach einer praktischen Erprobung an dem von ihm geleiteten Theater forderte er öffentlich den literarischen Berater neben dem Intendanten an einem großen Theater⁴⁶, den er sich am besten in der Person eines erfolgreichen Dramatikers vorstellen konnte, nicht als Stückeproduzent und -lieferant, sondern als Fachmann in dramaturgischen Fragen. Gall wurde damit zum Schöpfer des modernen Dramaturgenamtes im Kontext der künstlerischen Bühnenleitung. Seine Reformideen setzten sich freilich erst allmählich und in etwas anderer Form als ursprünglich gedacht durch, als sich mit den fünfziger Jahren die künstlerischen Direktoren und Regie-Intendanten an den Hoftheatern systematisch entfalteten, wie Heinrich Laube am Burgtheater in Wien, Franz von Dingelstedt als Intendant in München, Weimar und Wien und Eduard Devrient in Karlsruhe.

Die wohl umfassendste Reform des deutschen Theaterwesens des Vormärz schien sich im Königreich Preußen anzubahnen, als unter dem seit Juli 1848 im Amt befindlichen liberalen preußischen Kultusminister Alfred von Ladenberg im Rahmen einer weitreichenden Revision des Kultusrechts auch ein besonderes Theatergesetz erlassen werden sollte. Vorbereitet hatte diese Gesetzesreform der Referent im Kultusministerium, der Kunsthistoriker Franz Theodor Kugler, mit einer Denkschrift schon im Jahr 1847, wobei eben die Reform ausdrücklich auf das Theaterwesen ausgedehnt werden sollte. Ein öffentlicher Aufruf des Kultusministers im Juli 1848 forderte die Kunstsachverständigen im Lande auf, Vorschläge zur Neugestaltung der gesetzlichen Grundlagen für „Kunstangelegenheiten“ einzureichen. Für das Theaterwesen hatte dieser Aufruf die Abfassung und Vorlage einer ganzen Anzahl von Reformvorschlägen zur Folge, durchaus von unterschiedlicher Qualität, aber alle von dem hohen Ernst der Aufgabe erfüllt. Die bekannteste dieser Reformschriften ist das Gutachten, das Eduard Devrient im besonderen Auftrag Kuglers unter dem Titel *Das Nationaltheater des neuen Deutschland* im Dezember 1848 beim Berliner Ministerium einreichte und auch selbst veröffent-

⁴⁶ Vgl. Galls Denkschrift *Der Bühnenvorstand*. Oldenburg 1844, und Edzard von Reden. *Die Reformvorschläge des Intendanten von Gall und ihre unmittelbare Wirkung auf den Dramaturgenposten an der deutschen Bühne*. Diss. München 1931.

lichte.⁴⁷ Devrient griff hier u.a. die hohen Gedanken von der Stellung des Theaters im Staat aus Rötchers Artikel in Rotteck-Welckers *Staatslexikon* wieder auf und forderte wiederum die Umwandlung der Hoftheater in Staatsbühnen. Das ganze Reformprojekt und besonders Devrients Reformschrift sind bereits ausführlich untersucht und dargestellt worden und können hier nicht mehr behandelt werden⁴⁸, vor allem auch deswegen nicht, weil die Reform über die Formulierung ihrer Grundsätze nicht hinauskam. Die Entlassung des Kultusministers Ladenberg Ende 1850 ließ das hochzielende Reformvorhaben, dessen Gedanken dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. und seinen Beratern durchaus den Geist der Märzrevolution von 1848 in sich zu tragen schien, scheitern.

Das Theaterwesen in Deutschland verblieb damit bei den monarchischen und urbanen Strukturen und Organisationsformen, die sich in der Zeit des Vormärz, besonders zwischen 1815 und 1840 herausgebildet hatten. Den Hoftheatern stand das urbane private Stadttheater gegenüber, die Reisenden Gesellschaften wirkten auf einer niederen Stufe in den kleinen Stadtgemeinden der deutschen Länder und Provinzen. Karl Theodor von Küstner hat in 1855 und 1857 erschienenen Statistiken die Etatverhältnisse der wichtigsten deutschen Theaterinstitute mitgeteilt und durchleuchtet.⁴⁹ Die Hoftheater beanspruchten danach mit ihrer großzügig bemessenen finanziellen Ausstattung weiterhin eine unbestreitbare Führungsrolle im deutschen Theaterwesen. Die Stadttheater blieben dagegen ebenfalls wie bisher weitgehend auf die ökonomische Initiative und Einsatzbereitschaft der Stadtbürger angewiesen. Noch fehlte es sichtlich an einer umfassenden Kommunalisierung der Theater als beständige, wichtige kulturelle und soziale Funktionen erfüllende

⁴⁷ Eduard Devrient. *Das Nationaltheater des neuen Deutschland. Eine Reformschrift*. Leipzig: Weber, 1849.

⁴⁸ Vgl. Wilhelm Klein. *Der preußische Staat und das Theater im Jahre 1848*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1924. – Die kuriose Reformschrift des Theaterdirektors C. Nachtigall. *Entwurf zur Reorganisation des deutschen Theaters und Bildung deutscher National-Bühnen, frei von jedem Eintrittsgeld*. Hannover 1848 (Nachtigall schlug die Einführung einer allgemeinen Theatersteuer vor!), die Klein nur erwähnen konnte, aber nicht vorliegen hatte, befindet sich in einem Exemplar in der Stadt- u. Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Sign: 81.760.33.

⁴⁹ Karl Theodor v. Küstner. *Taschen- u. Handbuch für Theaterstatistik*. Berlin: Vereinsbuchhandlung, 1855; ders., dasselbe, 2. vermehrte Auflage, Leipzig: Dürr, 1857.

Einrichtungen in den urbanen Gemeinwesen; die Übernahme des Mannheimer Nationaltheaters in kommunale Trägerschaft im Jahre 1839 blieb vorerst ein einsamer Ausnahmefall.

Im vierten Band seiner *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, der 1861 erschien, hat Eduard Devrient die deutschen Hoftheater der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer harschen Kritik unterzogen, weil sie bei ihrer vorteilhaften Finanzausstattung im Künstlerischen letztlich versagt hätten:

Alles, was dem Theater durch Geld zu schaffen war, ist ihm durch das Hoftheater zu Teil geworden, Alles was der Geist allein ihm geben kann, ihm abgewendet worden.⁵⁰

Einige Jahre später konnte Devrient allerdings schon ganz deutlich Symptome einer Trendwende registrieren, in denen sich die Ablösung der Stellung der Hoftheater durch das Erstarken eines urbanen bürgerlichen Theaterwesens unübersehbar ankündigte. Am 23. September 1869 notierte Devrient in Karlsruhe in sein Tagebuch über seinen Regisseur Fischer, den er auf Talentsuche geschickt hatte: „Fischer empfahl Tenor Ucko aus Mainz, berichtete, wie die Tenöre keinen Wert mehr auf Anstellungen an Hoftheatern legen, weil die Stadttheater besser bezahlen und sie dort Herren seien.“⁵¹

⁵⁰ Eduard Devrient. *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Neue Ausgabe in zwei Bänden. Berlin: Elsner, 1905, Zitat Bd. 2, S. 320.

⁵¹ Eduard Devrient. *Aus seinen Tagebüchern. Karlsruhe 1852-1870*. Hrsg. Rolf Kabel. Weimar: Böhlau, 1964, S. 555.