

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.vormarzh.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

Michaela Giesing (Hamburg)

Das Ritterschloß auf der Westseite, oder: Der Hamburger Theaterstreit

In den Akten des Comités der Gesellschaft zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses von 1822, kurz (Stadt-)Theatergesellschaft genannt, befindet sich das Schreiben eines Frankfurter Rats Herrn vom Frühjahr 1855, in dem sich dieser beeilt, seinem Hamburger Freund auf die Frage zu antworten,

welche Gründe die Bürgerschaft hatte, die Subvention des Theaters zu verweigern? [...] Ja, wenn die gute Bürgerschaft das selbst nur so genau wüßte! Es war eine jener Handlungen durch Majoritätsbeschluß[,] der da kommt wie ein Gewitter Regen bei klarem Himmel, – rasch, unvermuthet, aber nicht Segen bringend wie dieses! – Welche falsche, kleinliche, persönliche, wohl auch Partheirücksichten da mitspielten, das ist schwer zu sagen.¹

Setzt man voraus, daß dieser Brief nicht zufällig, beim Aufräumen gleichsam, in die Unterlagen geriet, die das Comité bei der wenig später erfolgenden Auflösung der Theatergesellschaft der Stadt-, heute Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg überließ, so muß der Gedanke an die Nachwelt bei dessen Überlieferung mitgewirkt haben. Denn der Kommentar aus Frankfurt bietet eine scheinbar neutrale und die Beteiligten exkulpernde Erklärung für die Hamburger Vorgänge an. Schuld am Fiasko der Theaterpolitik in der Hansestadt, so legt der Analogieschluß nahe, hat eine bürgerschaftliche Majorität, die sich durch ihre Willkürentscheidungen ebenso disqualifiziert wie durch eine kleinliche, banausische Interessenvertretung. Tatsächlich war es Hamburgs Erbgesessene Bürgerschaft, die im Mai 1855 dem Antrag des Senats, das Fortbestehen des Stadttheaters durch den Erwerb des Gebäudes zu sichern, die Zustimmung verweigerte.

Zu den Hintergründen der Entscheidung aber überliefern die Akten im Staatsarchiv Hamburg ein anderes Bild. Kleinlich handelten demzufolge

¹ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (im folgenden: SUBH). Handschriftenabteilung. Stadttheater-Comité. Kasten 10: 1855/56. Brief von N.N., Frankfurt/M., Ostersonntag 1855.

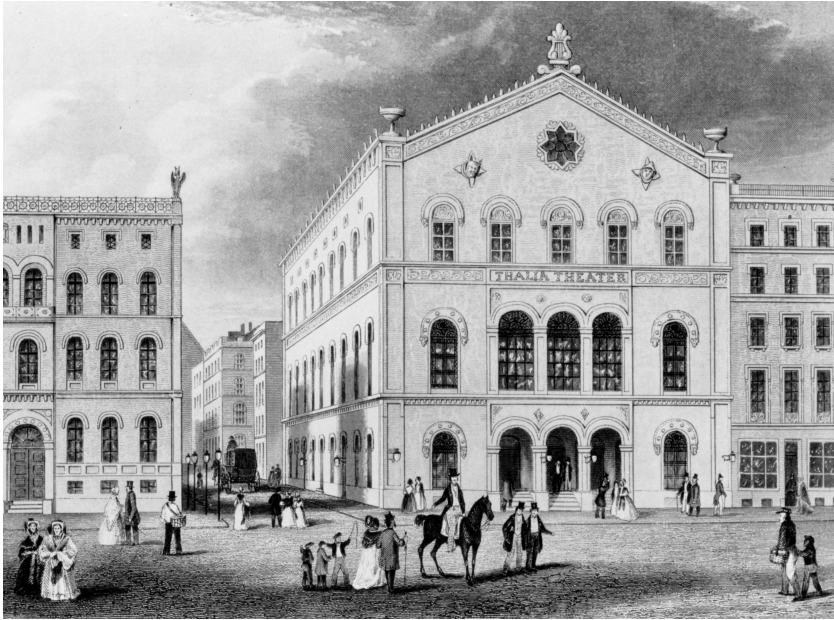
nicht die Gegner, sondern die Befürworter des Projekts. Denn sie koppeln die überfällige Forderung nach Anerkennung des Stadttheaters als gemeinnütziges und daher staatlich zu unterstützendes Kulturinstitut an das Verlangen nach Unterdrückung des zweiten Theaters, das auf einen status quo ante – auf den des Jahres 1842 – zurückgestuft werden sollte.



Das Hamburger Stadttheater in der Dammtorstraße um 1846. Stahlstich von Johannes Poppel nach Carl A. Lill. Aus Wollrabes Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen (1846). Hamburger Theatersammlung.

So ist die Geschichte des ersten in Hamburg gestellten Subventionsantrags auch die zweier Unternehmen, die in der Zeit der Restauration und des Vormärz beginnt: Der Stadttheatergesellschaft, der Hamburg seinen ersten repräsentativen Theaterbau verdankt, das 1827 eröffnete Theater in der Dammtorstraße, und des Thalia-Theaters, das auf der gegenüberliegenden Seite der Alster, am Pferdemarkt, dem heutigen Gerhart-Hauptmann-Platz, 1843 seine Pfosten aufschlug. Beide Jahreszahlen verweisen nicht auf Neugründungen, aber auf einen veränderten Geltungsanspruch der Bühnen. In Direktion und Ensemble wahren sie Kontinuität, auch bleiben sie in den angestammten Stadtteilen, die zeitgleich mit ihrer Errichtung erschlossen bzw. neu gestaltet werden. Sie verlassen jedoch die

Höfe, in denen ihre Vorgängerbauten – das Ackermannsche Komödienhaus am Gänsemarkt und das Zweite Theater in der Steinstraße – standen, setzen sich mit wenigstens einer bescheidenen Fassade in Szene und finden nun ihren endgültigen Platz in Hamburgs Straßengefüge.



Das Thalia-Theater am Alstertor in Hamburg um 1846. Stahlstich von Jens Gray nach Heinrich Jessen. Aus Wollrabes Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen (1846). Hamburger Theatersammlung.

Wie jedes Bauwerk erzählen die Häuser also von ihren Trägern, dem Publikum, und vorab von dessen Repräsentanten. Offen traten diese in der Theatergesellschaft hervor, einem (groß-)bürgerlichen Kreis von rund 160 Aktionären; weitgehend anonym blieben die Bürger, welche den Neubau des Thalia-Theaters finanzierten. Beider architektonische Ambitionen waren gering, fern von den zeitgenössischen Debatten um eine sprechende Theaterbaukunst. Außergewöhnlich aber ist die Lage der Bühnen in der inneren Stadt – weder vergleichbar mit den Verhältnissen in Berlin, noch gar mit denen in Wien, den einzigen Städten im Deutschen Bund, die über mehrere nennenswerte Schauspielhäuser verfügten. Denn den „Götter[n] des Kaffees und des Zuckers, nebst deren

dicken Ehegöttinnen, Junonen vom Wantram und Aphroditen vom Dreckwall², fehlte die normsetzende und verhaltensreglementierende Kraft, die den Hofkreisen eignete, und die Aufwertung des Zweiten Theaters resultierte nicht aus einem kulturpolitischen Programm wie die Gründung des Königsstädtischen Theaters in Berlin.³ Sie waren vielmehr Folge des einschneidendsten Ereignisses in der Geschichte Hamburgs in jenen Jahren, des Brands von 1842, und führte zu einem Kampf, den ein zeitgenössischer Pamphletist unter dem genretypischen Titel *Thalia-Theater und Stadt-Theater, oder: Das Ritterschloß auf der Westseite, oder: Die weiße und die rothe Rose, oder: Die lange verfolgte und doch endlich triumphirende Unschuld*⁴ glossierte. Von den Theatern namentlich in dem mittleren Bereich des Repertoires, dem des Schau- und Lustspiels ausgefochten, interessiert er hier mehr hinsichtlich der wechselnden Koalitionen, die sich in seinem Verlauf bildeten. Denn gerade darin verweist der Streit auf seine Zeit und deren Akteure, auf eine Gesellschaft, die im Begriff war, sich aus den ständisch-patriarchalischen Bindungen zu lösen und sich ihrer unterschiedlichen Interessen bewußt zu werden – auch dieser Differenzierungsprozeß erhielt durch den Brand einen entscheidenden Schub. Ohne damit konform zu gehen oder gar politisch Position zu beziehen, bewegen sich die Kombattanten in diesem Kräftefeld, dem die Bühnen – gewiß nicht zu ihrem Besten – ausgesetzt wurden.

I.

„Der sich im Publicko so allgemein aussprechende Wunsch, daß bey den so manchen Verschönerungen unserer Stadt auch ein neues und den Umständen angemessenes Schauspiel-Haus erbauet werden möge“⁵, bewog Peter Godeffroy jun. (1782-1835), 1822 zur Gründung der Gesellschaft zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses einzuladen. Seine

² Heinrich Heine. *Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe*. Bd 5. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1994. S. 216.

³ Vgl. Ruth Freydanck. *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Berlin: Henschel, 1988. S. 222ff.

⁴ *Ein Lustspiel-Intermezzo, als Parodie aller Rettungsversuche, für zwei Theater, mit Pauken und Trompeten zum ersten Male in Hamburg aufgeführt*. Hamburg: Meyers Zeitungsladen, 1844.

⁵ SUBH. Stadttheater-Comité. Kasten 3/6: Subskriptionsbogen vom Februar 1822.

Erwartungen gingen auf. Ein Großteil des in 200 Aktien aufgeteilten Kapitals in Höhe von 200 000 Speciesmark war binnen weniger Wochen gezeichnet, auch die Direktion des Gänsemarkt-Theaters zeigte sich interessiert. Wenn bis zur Eröffnung des Neubaus gleichwohl fünf Jahre verstreichen sollten, so lag dies am Rat, den Godeffroy für die Überlassung eines Bauplatzes benötigte und der zunächst die erbetene Unterstützung ablehnte. Dazu dürften ihn weniger grundsätzliche Bedenken gegen die Vermischung staatlicher und privater Aufgaben veranlaßt haben als die „mißverständene Pflicht, den Aufwand der Bürger von einer vermeintlich schädlichen Richtung abzulenken“⁶, Vorbehalte also gegen einen unbürgerlichen, unhanseatischen Luxus, die Syndikus Sieveking beredt, aber zunächst vergeblich auszuräumen suchte – Vorbehalte auch gegen eine lutherischem Denken (noch) nicht entsprechende Form der Selbstdarstellung. Denn Peter Godeffroy entstammte einer hugenottischen Familie, die durch Handel und Erbschaft zu Vermögen gekommen war und dies selbstbewußt ausstellte. Als Leiter eines exklusiven Liebhabertheaters blieb sein Vater in Erinnerung, mehr noch als Bauherr des ‚Weißen Hauses‘, das er um 1790 in der Nachbarschaft der Villa seines Bruders bei Blankenese errichten ließ. Mit diesen klassizistischen Landhäusern begründeten die beiden Kaufleute den Ruf der Elbchaussee.⁷

Da die Gesellschaft weder den Erwerb eines Grundstücks finanzieren konnte noch von der Idee ablassen wollte, ihren Kunsttempel in das historische und symbolische Zentrum der Stadt zu setzen, auf den Platz des 1807 abgerissenen Doms, zwang sie den Rat durch die Vorlage eines Bauentwurfs, sich mit dem Plan zu befassen, und das heißt, „Gründe zu entwickeln“, weshalb er „den Doms-Platz nicht [...] geeignet halte“⁸. Der Dialog war damit eröffnet; „nach einem dreijährigen Tauziehen“⁹ einigte man sich schließlich auf das Gelände des 1811 aufgelassenen Kalkhofs an der Dammtorstraße, dessen Umwidmung die bürgerlichen Kollegien und die Erbgeessene Bürgerschaft sofort zustimmten.

⁶ Staatsarchiv Hamburg (im folgenden: StAH) 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 13: Nr. 2.

⁷ Vgl. C.F. Hansen in *Hamburg, Altona und den Elbvororten. Ein dänischer Architekt des Klassizismus*. Hg. Bärbel Hedinger. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000.

⁸ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 13: Nr. 10.

⁹ Eckart Hannmann. *Carl Ludwig Wimmel 1786-1845. Hamburgs erster Baudirektor*. München: Prestel, 1975. S. 66.

Einige Begriffsklärungen scheinen angebracht. Hamburg kehrte nach der Befreiung zu seiner alten Verfassung zurück, dem Haupttrezeß von 1712, der, obzwar „ein Meisterstück politischer Organisation für einen kleinen Staat“¹⁰, eine Verjüngung vertragen hätte. Denn die Machtbalance hatte sich im Laufe der Zeit zugunsten des Senats, der bis 1860 offiziell Rat hieß, verschoben, einem sich selbst ergänzenden Kreis, dessen 36 Mitglieder auf Lebenszeit amtierten und bei dem allein das legislative Initiativrecht lag sowie die oberste Justizgewalt. Da zudem die Verwaltung in die Kompetenz einer unüberschaubaren Vielzahl unterschiedlich zusammengesetzter Deputationen fiel, sank die Bedeutung der Erbgessesenen Bürgerschaft, der Direktvertretung also derjenigen, die über Grundbesitz und freies Vermögen verfügten, zu einer nur mehr symbolischen herab. Als eigentliche Gegenspieler des Rats agierten die bürgerlichen Kollegien, an deren Spitze die fünfzehn Oberalten. Diese rekrutierten sich aus der Verwaltung der fünf Kirchspiele und fungierten als in Permanenz tagende Sprecher der Bürgerschaft, denen der Senat die Gesetzesvorlagen vorab zur Mitgenehmigung zu unterbreiten hatte. Zu den wenigen Reformen, die „bei Hamburgs Wiedergeburt“ (Abendroth) dann doch verwirklicht wurden, zählte die Öffnung der Konvente, nicht der Kollegien, für die christlichen Religionsverwandten. Anders als die jüdischen Bewohner Hamburgs, wurden sie 1815 zur Bürgerschaft, 1819 auch zum Rat zugelassen – auf dem Papier wenigstens. Ein Godeffroy kam 1854 in den Senat, Gustav, der 1848 als ‚Nachrücker‘ der Börsenliberalen in die Nationalversammlung gewählt worden war, und dessen Bruder, Johan Cesar VI. Godeffroy (1813-1885), nach der Jahrhundertmitte zum ‚König der Südsee‘ aufstieg. Seit den vierziger Jahren baute er, ein Großneffe des Gründers der Theatergesellschaft – der ohne männliche Nachkommen blieb –, das väterliche Handelsunternehmen zu einem veritablen Konzern aus und um.¹¹

Mit dem Gelände an der Dammtorstraße blieb das Haus in Hamburgs angestammtem Theaterviertel, rückte jedoch ein wenig vom Gänsemarkt ab, der Grenze zu der südlichen Neustadt. Anders als diese, das dicht

¹⁰ Charles de Villers, zit. n. Gerhard Ahrens. „Von der Franzosenzeit bis zur Verabschiedung der neuen Verfassung 1806-1860.“ *Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner*. Hgg. Werner Jochmann/Hans-Dieter Loose. Bd 1. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1982. S. 415-490. S. 434.

¹¹ Vgl. Gabriele Hoffmann. *Das Haus an der Elbchaussee. Die Godeffroys – Aufstieg und Niedergang einer Dynastie*. Hamburg: Kabel, 1998. S. 122ff.

besiedelte und arme Kirchspiel St. Michaelis, nahm die „noch ländlich geprägte“ nördliche Neustadt, die zu dem reicheren Petri-Kirchspiel gehörte, nun erst urbane Gestalt an und wurde in den dreißiger Jahren zu einem exklusiven Wohnviertel.¹² Für die von den Bauherren in dem Theater vorgesehenen ‚Boutiquen‘ dagegen fanden sich keine Mieter. Aber nicht nur darin hatten sie sich verschätzt. Das Vorhaben insgesamt zeugt von dem zielstrebigen und souveränen Dilettantismus hamburgischen Unternehmertums in künstlerischen Angelegenheiten, wie er sich vor allem in der Schinkel-Affäre niedergeschlagen hat. Denn der berühmte Architekt war von der Gesellschaft, deren Geschäfte ein fünfköpfiges, jeweils auf fünf Jahre gewähltes Comité führte, um ein Gutachten der Baupläne gebeten worden und „konnte nicht umhin eine besondere Sorgfalt auf den Gegenstand zu verwenden, indem es mir höchst wichtig schien [...], was die erste Handelsstadt Deutschlands und ein Ort, der sich einer der ältesten und besten Theaterschulen rühmen kann, in dieser Angelegenheit unternimmt.“ So schickte er einen eigenen Entwurf, setzte sich dabei jedoch lässig über den Kostenpunkt hinweg: Er kenne die „baulichen Verhältnisse Hamburgs nicht.“¹³ Geschmeichelt griff das Comité zu – und sandte Carl Ludwig Wimmel, den Stadtbaumeister-Adjunkten, mit einer langen Liste von Änderungswünschen nach Berlin. In einem mühseligen Prozeß des Rechnens, Modifizierens und Streichens überarbeiteten die beiden Architekten mehrmals die Pläne, an dessen Ende jener Kompromiß einer im Innern reduzierten, in der Fasadengestaltung gänzlich von Schinkels Vorschlag abweichenden Version stand, durch die das Theater „ein kaum seiner öffentlichen Bedeutung angemessenes Aussehen“¹⁴ erhielt. Sie verschlang freilich immer noch fast das Doppelte des Kapitals der Aktiengesellschaft.

Mit einer Kapazität von bis zu 2500 Plätzen – das Gänsemarkt-Theater verfügte über 1200 bis 1400 – zählte das Haus zu den größten in deutschen Städten. Die Zahl nimmt sich angesichts der knapp 145 000

¹² Vgl. Evi Jung-Köhler. *Verlust und Chance Hamburg 1842. Stadtmodernisierung beim Wiederaufbau nach dem Großen Brand*. Hamburg: Verein für Hamburgische Geschichte, 1991. S. 16ff.

¹³ SUBH. Stadttheater-Comité. Kasten 1: B II. Brief Schinkels an das Comité, 8.12.1825.

¹⁴ Monika Steinhauser. „Sprechende Architektur.“ *Das französische und deutsche Theater als Institution und monument public (1760-1840)*.“ *Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Hg. Jürgen Kocka. Bd 3. München: dtv, 1988. S. 287-333. S. 327.

Einwohner in Stadt und Vorstädten (1830)¹⁵ zwar nicht ganz so „absurd“ aus wie die des 1818 eröffneten neuen Münchner Hof- und Nationaltheaters, das den 50 000 Einwohnern 2600 Plätze bot¹⁶, sie ging aber immer noch weit über die Nachfrage hinaus. 600 bis 700 Zuschauer besuchten im Durchschnitt des ganzjährigen Spielbetriebs allabendlich das Theater¹⁷, das erstmals 1830 bei Paganinis Konzert, dann bei Henriette Sontags Hamburger Debut ausgelastet war.¹⁸

Für die Direktion des neuen Theaters hatte Godeffroy von Beginn an auf Jakob Herzfeld und F. L. Schmidt gesetzt, die seit Schröders Rückzug das Haus am Gänsemarkt, das sich 1809 zum Stadttheater ernannt hatte, leiteten. Er trug damit Hamburgs großer, bald legendär werdender Schauspieltradition Rechnung, sicherte dem Unternehmen die Konzession und entthob das Comité der Mühe, sich um künstlerische Belange zu kümmern. Friedrich Ludwig Schmidt (1772-1841) und Karl Lebrun (1792-1842), der nach Herzfelds Tod (1826) als Kodirektor eingestiegen war, eröffneten am 3. Mai 1827 die neue Ära mit einem Schröder gewidmeten Vorspiel und *Egmont*, bei dem „bis auf einige dünn gesäete Ultra-Gäthianer (!) [...] man sich gewaltig langweilte“.¹⁹ Es folgten zwei Abende mit Kotzebue, und dabei stellte sich heraus, „daß das Behäglichke, Trauliche und Gesellige, welches auf der kleinen Bühne diese Art des Dramas begünstigte [...], in diesen großartigen Verhältnissen und Umrissen nicht mehr gefunden werden kann“.²⁰ Erst mit dem vierten Werk, der Erstaufführung von Spohrs *Jessonda*, wurde das Theater seinem eigentlichen Zweck übergeben.

Dem Trend zur „Rebarockisierung“, in dem die Ausstattung „zu einem der wesentlichsten Faktoren“ avancierte, „Oper und Ballett [...] wieder

¹⁵ Einwohnerzahlen nach Ahrens. *Franzosenzeit* (wie Anm. 10). S. 452.

¹⁶ Vgl. Isabel Matthes. *Der allgemeinen Vereinigung gewidmet. Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 43.

¹⁷ Diese wie die folgenden Angaben zu Zuschauerzahlen nach „Zahl der Theaterbesucher, nach den verschiedenen Plätzen aufgeführt“ (1832-1852). SUBH. Stadttheater-Comité. Kasten 10: 1854/55.

¹⁸ Vgl. Friedrich Ludwig Schmidt. *Denkwürdigkeiten*. 2. Teil. Hamburg: W. Mauke, 1875. S. 277f, 283f.

¹⁹ *Ernst und Spaß über den neuen Hamburgischen Komödientempel, und was bei dessen feierlicher Eröffnung [...] davor, darin, darneben, damit und sonst passirt*. Hamburg: J. C. Brüggemann Ww., 1827. S. 4.

²⁰ Fr. G. Zimmermann. *Neue dramaturgische Blätter*. Bd 1. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1827. S. 42.

verstärkt neben das Sprechtheater“ traten und dieses Elemente von jenen in sich aufnahm²¹, war damit auch in Hamburg der Weg bereitet, selbst wenn Schröders Nachfolger „der unumgänglichen Kurskorrektur in Richtung Musiktheater eher hilflos und abwehrend“ gegenüberstanden.²² Deren Stärke blieb das bürgerliche Drama, das namentlich dank Schmidt, dem hochverehrten, etwas biedereren Prinzipal, und dessen „unerschütterlicher Strenge für einfache, wahrhaftige Darstellung und für ein gediegenes Ensemble“²³ eine schauspielerische Nachblüte in der Dammtorstraße erlebte. Doch wie dieses „Vermächtnis der ersten großen Bürgerfreiheit [...] durch die Restauration zerstört worden war“²⁴, so ließ die Kunst des Ensembles, die sich an ihm herausgebildet hatte, in den neuen, weiten Räumen nach. „Das Drama [...] fiel nach und nach völlig auseinander“²⁵; das Haus büßte seine Identität ein, und „der künstlerische Wert der Darstellungen trat hinter das Bestreben, die Neuigkeitsucht des Publikums und die Opernlust auszubeuten, zurück“.²⁶ Das Musiktheater aber, das mit Julius Mühling (1793-1874), der 1837 für Karl Lebrun in die Direktion kam, einen eigenen Fachmann erhielt, ersetzte nur zu einem Teil das Schauspiel, das, seines Zentrums verlustig, mit Possen auf der einen, dem gehobenen Drama auf der anderen Seite sehr unterschiedliche Publikumsinteressen bediente. Auf den unsicher werdenden Kurs der Direktion jedoch reagierten die Besucher nicht mit Wegbleiben – das Stadttheater verzeichnete in den späten dreißiger Jahren die konstant höchste Auslastung in dem gesamten hier interessierenden Zeitraum –, sondern mit Randalen. Nicht mehr, wie bisher, entzündeten sich die Skandale am Benehmen einzelner Schauspielerinnen oder

²¹ Erika Fischer-Lichte. „Das deutsche Drama und Theater.“ *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*. Hgg. Norbert Altenhofer/Alfred Estermann. Wiesbaden: Aula, 1985. S. 153-192. S. 153f.

²² Diedrich Diederichsen. „Das Hamburger Stadt-Theater im 19. Jahrhundert. 1827 bis 1897.“ *Die Hamburgische Staatsoper 1. 1678 bis 1945*. Hgg. Max Busch/Peter Dannenberg. Zürich: m & t, 1988. S. 51-75. S. 55.

²³ Heinrich Laube. „Das Norddeutsche Theater.“ *Schriften über Theater*. Berlin: Henschel, 1959. S. 409.

²⁴ Friedrich Sengle. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd 2. Stuttgart: Metzler, 1972. S. 371.

²⁵ Hermann Uhde. *Das Stadttheater in Hamburg 1827-1877. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte*. Stuttgart: Cotta, 1879. S. 99f

²⁶ Eduard Devrient. *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Bd 2. Berlin: Henschel, 1967. S. 238.

Schauspieler²⁷; Zuschauer suchten vielmehr Einfluß auf die Ensemble- und Spielplangestaltung zu nehmen und zitierten Schmidt und Mühling wiederholt auf die Bühne. Die beiden wußten sich schließlich keinen anderen Rat mehr als gegen die „auferlegte schmäbliche Ausstellung“, gar „Prostitution“²⁸, Schutz beim Senat zu suchen und an dessen Befugnis zur Zensur der Presse²⁹ zu appellieren, in der sie die Drahtzieher der Publikumstumulte vermuteten. Die Frage nach deren Identität aber erübrigt sich, denn zwischen den Spottversen eines Wilhelm Hocker gegen „die Antiken“, die „schlechten Kehlen, schrecklichen Musiken“³⁰, und dem „nichtwürdigsten Muthwillen“ der „jeunesse dorée der Stadt“, die mehr als eine Novität zu Fall brachte³¹, gab es jenseits der Rivalität um die Geschmacksdominanz keine Identität.

Als Schmidt 1841 vorzeitig aus der Direktion ausschied, ging auch in Hamburg die Zeit der Schauspieler-Prinzipale zu Ende. Sein Nachfolger wurde der Tenorist Julius Cornet (1793-1860), ein Zögling Salieris, den Klingemann einst nach Braunschweig geholt hatte. Davor hatte Schmidt mit seinem Schüler, Heinrich Marr (1797-1871), verhandelt³², der in den vierziger Jahren dem Stadttheater in Leipzig zu seinem respektablen Ruf verhelfen sollte³³, später das Thalia-Theater kultivierte. Gescheitert waren die Pläne vermutlich an Schmidts hohen Forderungen zur Ablösung seines Anteils am Inventar.

In die Nachfolgeregelungen mischte sich das Comité nicht ein. Es beschränkte seine Tätigkeit auf die Verwaltung der Immobilie, wobei das anfangs durchaus solidarische Verhältnis zu der Direktion 1833 einer ersten Zerreißprobe ausgesetzt wurde, als die Aktionäre eine vom Rat

²⁷ Vgl. etwa Anna Kraus-Wranitzky. *Freimüthige und wahrhafte Darstellung der [...] im Hamburger Stadttheater vorgefallenen Auftritte und ihrer Veranlassung*. o.O., 1830.

²⁸ Vgl. StAH 111-1 Senat CI VII Lit FI No 2 Vol 27.

²⁹ Vgl. Margarete Kramer. *Die Zensur in Hamburg 1819 bis 1848*. Hamburg: Buske, 1975.

³⁰ *Buß-Epistel an die Direction des Stadt-Theaters*. Altona: gedr. bei Pinckvoß, [1840]. Die Zuschreibung nach Uhde. *Stadttheater* (wie Anm. 25). S. 127. Zu Hocker vgl. Heinz Stolte. „Wilhelm Hocker. Dichter und Rebell aus dem hamburgischen Vormärz.“ *Hebbel Jahrbuch* 1977. S. 9-53.

³¹ Schmidt. *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 18). S. 357.

³² Vgl. Universität Hamburg/Hamburger Theatersammlung. Briefe von Friedrich Ludwig Schmidt an Heinrich Marr. 16.9. und 15.10.1840.

³³ Vgl. Felix Eckardt. *Das Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr*. Berlin: Colloquium-Verlag, 1959.

genehmigte Erhöhung der Eintrittspreise verhinderten. Dessen Beziehung zu dem Theater hatte sich, erwartungsgemäß, mit der Bewilligung des Bauplatzes geändert, was sich sogleich im Erlaß der Vergnügungssteuer – dafür bat er sich eine „Loge für Fürstl. Besuche“ aus – niederschlug. Auch diesem Verzicht auf staatliche Einnahmen stimmten die bürgerlichen Kollegien und die Erbgessenen sofort zu, da – wie die Oberalten nicht lassen konnten, ihre bereits früher vorgetragenen Argumente zu wiederholen –

der Staat gewissermaßen mit sich selbst in Widerspruch stehe, wenn er sich einerseits zur Einwirkung auf die angemessene sittliche und künstlerische Beschaffenheit eines solchen Instituts verpflichtet hält, und andererseits dennoch der Privat Unternehmung desselben, wie einer gewöhnlichen bloß auf Zeitvertreib und Ergötzung des Publikums abzielenden Privat Anstalt, eine Abgabe unter der Rubrik ‚von öffentlichen Vergnügungen‘ auferlegt.³⁴

Mehr aber noch wirkte sich die Kooperation von Senat und Theatergesellschaft, in deren Comité fortan regelmäßig ein bis zwei Ratsmitglieder saßen, auf die weitere Konzessionspolitik aus. Denn die bisher eher laxen Handhabung wandelte sich nun zu einer relativ rigiden Praxis, die vor allem die Besitzer des zweiten Theatergebäudes, das in unmittelbarer Nachbarschaft des Neubaus, an der Großen Drehbahn lag, zu spüren bekamen. Dieses – 1796 errichtete – Haus³⁵, das seit 1817 Apollotheater hieß, hatte nach der Befreiung die Inhaberin der zweiten Konzession, Maria Elisabeth Handje, bespielt, die sich mit dem vergleichsweise großen Theater jedoch übernahm und 1818 in die Steinstraße zurückzog. Zur Ausschaltung kleinerer Konkurrenz griff die Stadttheaterdirektion nun zur Selbsthilfe und mietete das Theater für zehn Jahre, um es stillzulegen. Danach aber setzte ein mit wachsender Erbitterung geführter Kampf um die Nutzung des Gebäudes ein, in dem Pächter und Hausbesitzer schließlich zu einer kaum mehr versteckten Kritik des Senats ob seiner Parteilichkeit ausholten. Dem Vorwurf der Machtwillkür – „heischt es überhaupt der jetzige Zeitgeist und geht im Allgemeinen das Bestreben aller Regierungen dahin, durch Gründe zu überzeugen, statt Machtprüche ergehen zu lassen“ – begegnete dieser mit willkürlich ausgeübter Macht. Er verhängte eine Geldbuße und verlangte, die Eingabe um

³⁴ StAH 111-1 Senat CI VII Lit Fl No 2 Vol 18: Nr. 5.

³⁵ Vgl. Heinrich Harkensee. *Beiträge zur Geschichte der Emigranten in Hamburg. I. Das französische Theater.* Hamburg, 1896. S. 13f.

Spielerlaubnis von „den darin enthaltenen Unziemlichkeiten gesäubert zu reproduciren.“ Erst die dritte Fassung der Supplik nahm er an, um sie mit einem kurzangebundenen „daß es bei dem abschlägigen Decrete vom 5ten Juli a.c. [1841] lediglich zu belassen sey“ zu bescheiden.³⁶

II.

Diese Auseinandersetzungen sind mitzubedenken, fragt man nach dem Wechsel des Steinstraßentheaters an den Pferdemarkt, der nur ein Jahr später in die Wege geleitet wurde. Dazwischen lag der Tod der alten Konzessionsinhaberin am 4. Mai 1842 und der Brand, der wenige Stunden später ausbrach und drei Tage in der Innenstadt wütete. Die Zerstörung von circa einem Drittel der alten Stadt setzte immense Energien frei. Sie gab den „Anstoß zu einer baulichen und zugleich technischen Neugestaltung [...] von damals kaum recht gewürdigter Modernität“³⁷ und zur Kritik an der Regierung, deren Unfähigkeit in der Bekämpfung des Feuers zutage getreten war. Die unmittelbar danach erhobenen, durchaus moderaten Forderungen nach Reformen wies der Rat zurück, wodurch er den politischen Diskurs nur fördern konnte. Begünstigt durch die sozialen Auswirkungen der Katastrophe, darunter den Wegfall billiger Quartiere in der Innenstadt und Veränderungen im Grundbesitz, die wiederum Verschiebungen im Sozialprofil der Kirchspiele und ein verändertes Abstimmungsverhalten der getrennt nach Kurien tagenden Bürgerschaft nach sich zogen³⁸, kam eine Politisierung von unten hinzu, die sich in einer Folge von Vereinsgründungen niederschlug. Der Mittelstand begann sich auf seine Rolle im sozialen Leben der Stadt zu besinnen und seine Tugend gegen die des Großbürgertums auszuspielen, neben und gegen ihn organisierten sich Handwerksgesellen, „a more radical class-based movement amongst journeymen and some small masters“.³⁹ Damit formierte sich eine Opposition, die nicht mehr inner-

³⁶ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 28d: Nr. 5-8, 11.

³⁷ Gerhard Ahrens. „May 1842. Hamburg an der Schwelle zur Moderne.“ *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. 79 (1993): S. 89-109. S. 95f.

³⁸ Vgl. Dirk Bavendam. *Von der Revolution zur Reform. Die Verfassungspolitik des hamburgischen Senats 1849/50*. Berlin: Duncker & Humblot, 1969. S. 19f.

³⁹ John Breuilly. „Middle-class politics and its representations.“ *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive II*. Hgg. Martina Lauster/Günter Oesterle. Bielefeld: Aisthesis, 1998. S. 143-166. S 164.

halb der dominierenden Schicht – wie noch 1842 – Reformmodelle diskutierte, sondern nationale mit innenpolitischen Forderungen verknüpfte. Als ‚Heuler‘ und ‚Wühler‘ standen sich die beiden Lager dann 1848 gegenüber. Letztere, die Börsenliberalen, siegten in den Wahlen zur Nationalversammlung und schickten einen Juristen und zwei Kaufleute nach Frankfurt. Erstere, ein Zusammenschluß liberaler und demokratischer Vereine, erhielten die Mehrheit in der Konstituante, die im August 1848 dem Rat abgerungen worden war und die im Sommer des folgenden Jahres eine demokratische Verfassung vorlegte „mit einer aus allgemeinen Wahlen hervorgegangenen Bürgerschaft, einem auf Zeit von ihr gewählten Rat, mit der Trennung von Justiz und Verwaltung, von Staat und Kirche“.⁴⁰

Um die Konzession des Zweiten Theaters war 1839 bereits ein Streit ausgebrochen, dessen Zeugnisse ein anschauliches Bild von den sozialen Verhältnissen in einem städtischen ‚Hoftheater‘ an der Schwelle des Zeitalters der Industrialisierung überliefern.⁴¹ Handje war eine Schankwirtin, keine Prinzipalin, die noch vor der Franzosenzeit durch eine Gruppe von Laienspielern das Theater entdeckt hatte⁴² und seit den Zeiten im Apollotheater die Bühne Sub-Unternehmern überließ. In der Steinstraße leitete seit 1831 ihr Schwiegersohn Cassmann den Betrieb, den nach dessen Tode 1834 sein Partner, Charles Maurice, übernahm. 1835 wurde das winzige Theater im Auftrag der Grundbesitzerin, finanziert durch 45 Aktien à 200 Bancomark, umgebaut, das mit seiner Grundfläche von 21 mal 7,5 Metern bequem auf die Bühne der heutigen Hamburgischen Staatsoper passen würde und über eine Bühnenbreite von 15 Hamburger Fuß, das sind keine 4,5 m, sowie zwei Ränge verfügte. Benachbart war ihm ein etwas kürzeres Haus, das Wohn- und Kasenzwecken diente, wohl auch die Schenke enthielt.⁴³ Bei dem Vertrags-

⁴⁰ Franklin Kopitzsch. „... die vereitelten Hoffnungen, das Hin- und Herschwanken der Meinungen, die verschiedenen Parteiungen...“ *Hamburg und die Revolution von 1848/49.* *Die deutsche Revolution von 1848/49 und Norddeutschland.* Hgg. Wolfgang Beutin u.a. Frankfurt/M: Lang, 1999. S. 291-300. S. 295.

⁴¹ Das folgende nach StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 29.

⁴² Vgl. *Erinnerungen aus der Zeit des Steinstrassen-, Zweiten und Thalia-Theaters in Hamburg von einem Zeitgenossen.* Hamburg: Emil Richter, [1881]. S. 4.

⁴³ So berichtet Heinrich Dankert. *Hamburger Fremdenblatt:* Nr. 288. 17.10.1929 (1. Beilage), als das Viertel saniert wurde und damals erst die alten Gebäude verschwanden.

abschluß mit Maurice war Handje jedoch klug genug, diesem ihre Tochter als Teilhaberin aufzuzwingen, die nicht die Gewitztheit der Mutter geerbt hatte und Schriftstücke mit einem Kreuz unterzeichnete. 1839 nun suchte die knapp Achtzigjährige beim Senat um die Übertragung der Konzession auf Friederike Cassmann nach, denn das Stück Papier, auf dem nicht mehr als ein Satz stand, nämlich daß ihr „die Erlaubniß theatralische Vorstellungen zu geben, bis auf weitere Verfügung zu ertheilen“ sei, war Gold wert. Rund 4000 Courantmark, zusammengesetzt aus verschiedenen Einzelbeträgen und Benefizen, trug es ihr einer Rechnung von Maurice zufolge jährlich ein. Damit kam sie – 1850 Courantmark Miete abgerechnet – auf mehr als die Hälfte der Direktionsgage in Höhe von 4000 Mark, die Maurice für sich im Etat veranschlagte. Stimmt diese Rechnung, so zählte Handje zu den circa 16 Prozent der Erwerbstätigen in Hamburg, welche mehr als 1000 Courantmark im Jahr (1847/48) verdienten, während sich zwei Drittel unterhalb des Existenzminimums durchwurstelten, das bei 500 Mark veranschlagt wird.⁴⁴ Die Konzession trug somit nicht nur wesentlich zum Lebensunterhalt der Grundbesitzerin bei – auch dies eine Witwe –, sie ernährte eine siebenköpfige Familie, die beiden Frauen Handje und Cassmann, deren vier Kinder und einen gemütskranken Sohn der Handje, der im Allgemeinen Krankenhaus untergebracht war.

Diese sozialen Implikationen mögen dazu geführt haben, daß Handjes Supplik und Maurice⁶ nicht ausbleibende Gegeneingabe, der sehr zu Recht darauf verwies, daß „der jetzige bessere Zustand des ganzen Theaters lediglich *mein* Werk ist“⁴⁵, und um geneigte Berücksichtigung bei einer Neuvergabe der Konzession bat, Senator Hudtwalcker zugewiesen wurden. Dessen Vermittlungsversuche jedoch scheiterten, und die Angelegenheit blieb liegen, bis nach Handjes Tod die streitenden Parteien erneut vorstellig wurden. Hudtwalcker aber war ein „Frömm-ler“, der Erweckungsbewegung verbunden, und vermochte zwar das Theater als nicht mehr zu unterdrückendes Volksbedürfnis (und vergleichsweise harmloses Übel) anzuerkennen, nicht aber als standesgemäßen Zeitvertreib für seinesgleichen. Entsprechend fern stand er dem Stadttheater, das – wie er im Senat stichelte – „mit seinen gräulichen

⁴⁴ Vgl. Antje Kraus. *Die Unterschichten Hamburgs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entstehung, Struktur und Lebensverhältnisse*. Stuttgart: G. Fischer, 1965. S. 74.

⁴⁵ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 29: Nr. 7. Hervorhebungen immer im Original.

französischen Opern privilegiert scheint, Religion und Sitte zu untergraben“.⁴⁶ So aber konnte es passieren, daß er in den nun einsetzenden Verhandlungen die Interessen des Stadttheaters „anfangs vielleicht nicht genug“⁴⁷ bedachte. Denn naheliegenderweise kam ihm bei dem Streit in der Steinstraße zunächst die selbst bescheidenen feuerpolizeilichen Anforderungen spottende Lage des Theaters in den Sinn, weshalb er vorschlug, „die Concession, sie werde nun ertheilt, wem sie wolle, an die Bedingung zu knüpfen, daß das Theater [...] möglichst bald an einem zweckmäßigeren freien Platze neu erbauet“⁴⁸ werde. Die Witwen waren damit aus dem Spiel, sie wurden von Maurice abgefunden, der sich so gleich auf die Suche nach einem Bauplatz begab.

Noch bevor er aber den Kauf eines Grundstücks am neuparzellierten Alstertor abgeschlossen hatte, meldete sich die Stadttheater-Direktion zu Wort. Auf den kürzesten Nenner gebracht, lauteten deren Forderungen: Alles muß beim alten bleiben. Denn – so die Begründung – ohne die „mittlere und kleine Volks-Classe“ kann ihre Bühne nicht bestehen, da diese, „welche für kleine Preise an localcomischen Volksthümlichen und burlesken Schauspielen eine wohlfeile Unterhaltung sucht“, den Kunstgenuß des gehobenen Publikums alimentiert. Jener

Theil der Einwohner aber ist es fast allein, welcher in Parterre und Gallerie jedes Theater zu zwei Drittheilen erhält, und einem großen Kunst-Institut [...] die Mittel verleiht, große Oper, Tragödie und Schauspiele der höheren Kunstgattungen darstellen zu können, welche sich durch sich selbst niemals bezahlt machen. Der gebildete, kleinere Theil der Einwohner fordert vom Kunstinstitut, daß es zur Ehre der Stadt, der Kunst- und Volksbildung, mit Künstlern ersten Ranges: 1tens Tragödien, klassische Schau- und Lustspiele; 2tens große Oper aufführe, obwohl *jene* das Haus immer leer lassen, *diese* sich nie und nirgends wegen dem dazu erforderlichen großen Kunstpersonal, den großen Sängergagen und der kostspieligen Ausschmückung bezahlt macht, weßhalb denn auch alle resp. Höfe Deutschlands Ihr Theater aus *eigenen* Herrschaftlichen Mitteln erhalten müssen, [... sie aber] auf dem wohlfeil herzustellenden *unterhaltenden* Genre [...] und die eigentliche mittlere Volksclasse angewiesen [sind].⁴⁹

⁴⁶ Ebd., Nr. 19.

⁴⁷ Ebd., Nr. 51.

⁴⁸ Ebd., Nr. 14.

⁴⁹ Ebd., Nr. 32.

Im Laufe der Verhandlungen konkretisierten Mühling und Cornet ihre Forderungen auf die Beschränkung der Platzkapazität des neuen Theaters, der Höhe der Eintrittspreise und des Repertoires, das auf „Lustspiele, Vaudevilles, Parodien, Possen mit und ohne Gesang, Quodlibets, Zaubermährchen und Localstücke in deutscher Sprache“ festgelegt werden sollte.⁵⁰ Ihre Denkschriften richteten die beiden immer an das Comité, in dem sich gerade zwei Ratsmitglieder befanden, die wiederum in formvollendet devoten Eingaben an „Ew. Magnificenzen, Hoch- und Wohlweisheiten“ um Schutz der Interessen des Stadttheaters ersuchten. In der ersten Runde siegten sie auch auf der ganzen Linie; bemerkens-

wertiger schon ist, daß Maurice in der zweiten Entscheidung einen Kompromiß erzielte, gegen den die Stadttheaterpartei dann vergeblich anzukommen suchte.

Charles Maurice wurde 1805 als Charles Schwarzenberger im französischen Agen geboren und starb 1896 hochgeehrt in Hamburg. Paul Lindau nannte ihn 1872 den „einzigsten Theaterdirektor Norddeutschlands, der mit Laube in einem Atem genannt werden darf“⁵¹; mit seinem Theater, „einer Kreuzung der realistischen deutschen Schule mit französischer Bühnenkultur“, habe er, wie Max Martersteig ihm nachruft, „einzig Hamburg die ihm von Friedrich Ludwig Schröder geschaffene Theaterlehre, nach und neben ihren entstellenden Schändun-



Charles S. Maurice (1805-1896). Lithographie von Theodor Boehden. Hamburg, um 1850. Museum für Hamburgische Geschichte.

⁵⁰ Ebd., Nr. 33.

⁵¹ Zit. n. Ingeborg Delius. *Das Thalia-Theater in Hamburg unter der Direktion von Ch. S. Maurice 1843-1893*. Phil. diss. München 1931. S. 18.

gen, gewahrt.“⁵² 1826 war die Familie nach Hamburg gekommen und hatte sich vor den Toren der inneren Stadt, in St. Georg, niedergelassen, wo Maurice sen. 1827 ein Tivoli eröffnete, in dem der Junior zwei Jahre später ein Sommertheater errichtete – auch hier wirkte zunächst eine Dilettantengruppe mit. 1832 ließ er sich taufen und heiratete Emilie Möller, eine Fuhrmannstochter. Ein Außenseiter also, der weder den unhaltbaren Verhältnissen der Steinstraßengesellschaft entstammte noch Beziehungen zu den ‚Rittern‘ hatte, auch wenn er deren ‚Schloß‘ wenige Jahre später erobern sollte. Neben einer gehörigen Portion Streitlust, Lust an der Herausforderung der saturierten Stadttheater-Herren, ist denn auch der ‚ehrliche Name‘ das Kapital, mit dem Maurice gegen die „Ew. Magnificenzen [...] verzeihen mir den Ausdruck [...] *schreiende Ungerechtigkeit*“⁵³ des ersten Senatsbeschlusses ankämpft. Juristisch stützt er sich dabei auf den Wortlaut von Handjes Konzession, die mit keinerlei Beschränkungen verbunden war. Im Laufe der Jahre hatte die Bühne in der Steinstraße zwar ihr Repertoire in dem Sinne eingerichtet, wie das Stadttheater es nun festschreiben lassen wollte, doch in der Selbstbeschränkung lag nur die Voraussetzung für den Aufstieg zum Zweiten Theater. Denn die vermutlich unfreiwillig parodistischen Vorstellungen der *Räuber*, der *Abnfrau*, des *Abällino* in Handjes früheren Unternehmungen wanderten in den dreißiger Jahren in die Vorstadttheater ab, die – geschützt durch die Torsperre (bis 1860) und daher unbehelligt von den innerstädtischen Auseinandersetzungen – das gesamte Repertoire eines Stadttheaters anboten, während das Zweite Theater mit den ins einheimische Milieu verpflanzten Opernparodien und Lokalstücken zugleich Maß nahm am Stadttheater und sich von diesem absetzte. So geschichtswie qualitätsbewußt datiert das Thalia-Theater daher auch in einem ersten Rückblick auf das Erreichte (1844)⁵⁴ dessen Aufstieg auf die Hamburger Erstaufführung von Angelys *Das Fest der Handwerker* (1829), jenes Stück also, mit welchem „das Modell einer neuen jovialen Urbanität“⁵⁵ vorgegeben worden war. Berühmt wurde die Bühne in den folgenden Jahren mit den – unverkennbar von dem Berliner Possenautor beein-

⁵² Max Martersteig, *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924. S. 381f.

⁵³ StAH 111-1 Senat CI VII Lit FI No 2 Vol 29: Nr. 47.

⁵⁴ M. „Das Thalia-Theater.“ *Hamburger Theater-Almanach für das Jahr 1844*. Hg. G. A. Hentschel. Hamburg, 1844. S. 25-28. S. 26.

⁵⁵ Hugo Aust u.a. *Volksstücke. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck, 1989. S 167.

flußten – Lokalgemälden Jacob Heinrich Davids, dessen Opernparodien „fast die ganze Honoratiorenwelt Hamburgs“ anlockten, „worunter Parish, Heine, L. Behrens und Söhne [...], Diplomaten, Bürgermeister, Senatoren u.s.w., die das Zweite Theater sonst nie besucht haben“.⁵⁶

Die überraschende Wendung, die sein Geschäft nach dem Brand genommen hatte, muß auf Maurice tatsächlich wie eine Befreiung gewirkt haben, als Anbruch einer neuen Zeit, in der – Moltkes Wort darf hier einmal abgewandelt werden – das Glück dem Tüchtigen gehört. Die mit dem Neubau eingegangenen hohen Verpflichtungen erschienen daran gemessen als reizvolle Herausforderung. Unter Verweis auf diese Verschuldung wirft er daher dem Senat vor,

*daß ich durch das Commissorium vom 17ten d. Mts der Schwindelei (meine eignen Mittel sind nicht bedeutend) und dem Banquerott entgegengeführt werde und ich nehme mir die Erlaubniß unverhohlen zu erklären, daß man mir die Concession gar nicht ertheilen und man mich nicht vermögen und veranlassen durfte, mit der Wwe Casmann [!] auf einen Vergleich einzugehen und einen enorm theuren Platz zu kaufen, – wenn mir nachdem das geschehen, die Hände gebunden werden sollten.*⁵⁷

Wiederholt spricht er in der Eingabe von „Schwindelei“ als zwangsläufiger Folge der widersprüchlichen Entscheidungen des Senats, die ihn zum „Betrüger“ machen. Dabei können sich diese Vorhaltungen doch nur gegen die Adressaten seines Protests und Urheber der drohenden bürgerlichen Entehrung richten. Verunsichert durch Maurice’ ungestümes Auftreten, stellen ihm die Ratsherren nun die Zahl der Plätze frei, bewilligen etwas höhere Preise und folgen sogar seinem Vorschlag, ihm, neben der bereits zugestandenen Aufführung von Schauspielen, unter gewissen Bedingungen auch die von komischen Opern zu gestatten. Von der Stadttheaterfraktion gezwungen, sich ein drittes Mal mit der Konzession zu befassen, erkennt der Nachfolger von Hudtwalcker zwar – dieser mag nicht mehr –, daß man in den Zugeständnissen zu weit gegangen sei, aber auch, daß jetzt, „wo der Senat sich einmal ausgesprochen hat, es schwer, ja fast unmöglich ist, Rückschritte zu machen“.⁵⁸

⁵⁶ David an seinen Bruder, zit. n. Karl Theodor Gaedertz. *Das niederdeutsche Schauspiel*. Bd 2. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.G., ²1894. S. 55f.

⁵⁷ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 29: Nr. 47.

⁵⁸ Ebd.: Nr. 54.

III.

Gleich dem Stadttheater erhöhte Maurice mit dem Neubau die Kapazitäten seines Hauses um rund 1000 auf circa 1700 Plätze. Gleich diesem schien das Äußere des Thalia-Theaters „uns hinsichtlich der Ausschmückung im Innern nicht recht im Verhältniß zu stehen; jenes will uns zu einfach vorkommen, während das Innere allen Anforderungen entspricht, welche der Sinn für Schönheit und Eleganz nur machen kann“.⁵⁹ Anders als die Erste Bühne aber, die 1827 die bisherigen Eintrittspreise beibehalten und lediglich eine fünfte Kategorie für den neuen dritten Rang eingefügt hatte, weitete Maurice die Preisskala nach oben wie nach unten aus⁶⁰:

	Stadth. 1828	1851	Steinstr. 1840	Thalia 1845
1. Rang, Parkett	2 M 4 Sch	2 M 4 Sch	1 M	1 M 8 Sch
2. Rang	1 M 12 Sch	1 M 8 Sch	12 Sch	1 M
3. Rang	1 M 8 Sch	1 M		
Parterre	1 M 4 Sch	10 Sch	8 Sch	10 Sch
Galerie	8 Sch	6 Sch		6 Sch

Spekulierte er mit der Erhöhung der Rangpreise auf die Kaufkraft der Parish, Heine und Behrens, jener Besucher also, von denen David erzählte und die mitunter den gesamten ersten Rang im Zweiten Theater gebucht hatten? Ein folkloristischer Reiz ist den Lokalstücken und Opernparodien sicher so wenig abzusprechen⁶¹ wie der Lage in dem verwinkelten Hof. Er schloß den identifikatorischen Wert des Volkstheaters⁶² für die Handwerker und Krämer des Jacobi-Kirchspiels nicht aus, die sich 1842 für dessen Verbleib in der Steinstraße aussprachen.⁶³ Die Kongruenz von Lage und Repertoire begann jedoch auseinanderzubrechen, und diesen Prozeß begünstigten gleichermaßen der Umzug wie die ‚eleganten‘ Räumlichkeiten, die zudem den Vorteil hatten, im Vergleich zu denen an der Dammtorstraße kleiner dimensioniert und damit für das Schauspiel zugeschnitten zu sein. Gegenüber der Markthalle auf dem

⁵⁹ „Das neue Theater in Hamburg.“ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1843*. Hg. L. Wolff. Berlin, 1844. S. 201-209. S. 205f.

⁶⁰ Angaben nach den Besetzungszetteln in der Hamburger Theatersammlung.

⁶¹ Vgl. Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 24). S. 453ff.

⁶² Vgl. Volker Klotz. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München: dtv, 1980. S. 89ff.

⁶³ Vgl. StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 29: Nr. 9 und 12.

Pferdemarkt – wo das 1912 erbaute heutige Thalia-Theater steht – lagen sie in Reichweite jener von Kaufleuten nun bevorzugten, modernen Stadthäuser⁶⁴, vor allem aber in einem belebten Viertel, dessen Hausbesitzer und Gewerbetreibende „in dem Theaterbetriebe“, wie sie 1854 dem Senat erklärten, „und namentlich in der großen Frequenz dieser Gegend, welche das Theater nach sich zog, eine regelmäßige Absatzquelle“⁶⁵ fanden.

Mit der aufgewerteten Lage wurde die Bühne zu einer Alternative des Stadttheaters: nicht mehr dessen Ergänzung im niedrig-komischen Angebot, sondern Konkurrenz. Gezielt stoßen die Eintrittspreise in die Lücke vor, welche zwischen denen des Parterres und der Galerie im Stadttheater klafft, und dessen auf unter 500 Besucher pro Vorstellung sinkende Auslastungsquote legt nahe, daß ein Teil der 500 bis 600 Zuschauer, die sich im Thalia-Theater um 1850 allabendlich einfanden, als Hamburg ungefähr 170 000 Einwohner hatte, von diesen Plätzen abwanderte. Indem Maurice 1850 aber, mittlerweile Direktor beider Theater, um die Erlaubnis zur Anhebung seiner teuersten Plätze auf das Niveau der des zweiten Rangs des Stadttheaters nachsuchte⁶⁶, verweist er auf ein weitergehendes Ziel: Weder das ‚Volk‘ auf der Galerie noch die ‚Aristokraten‘ im ersten Rang wollte er gewinnen; die Besucher des zweiten Rangs in der Dammtorstraße sollten in den ersten am Alstertor aufsteigen. Da der Antrag abgelehnt wurde, setzte er die mittleren und niedrigen Preise des Stadttheaters herab und stellte damit die bereits in der Steinstraße gegebene identische Abgrenzung nach unten auf abgesenktem Niveau wieder her.

Kurz vor der Eröffnung des Neubaus publizierte Maurice ein Tantiemenangebot für „ausschließlich“ ihm überlassene Werke, unterschiedslos gültig für Original und Bearbeitung.⁶⁷ Eine Beteiligung an den Einnahmen bestimmter Wiederholungen hatte das Stadttheater erstmals 1841 Carl Töpfer für eine von dessen Possen eingeräumt.⁶⁸ Die Hamburger Theaterleiter engagierten sich damit früh auf urheberrechtlichem Gebiet,

⁶⁴ Vgl. Percy E. Schramm. *Hamburg, Deutschland und die Welt. Leistung und Grenzen hanseatischen Bürgertums in der Zeit zwischen Napoleon I. und Bismarck*. München: Callwey, 1943. S. 464ff.

⁶⁵ StAH 111-1 Senat CI VII Lit FI No 2 Vol 45: Nr. 4.

⁶⁶ Vgl. StAH 111-1 Senat CI VII Lit FI No 2 Vol 21c.

⁶⁷ Vgl. Reinhold Ortman. *Fünfzig Jahre eines deutschen Theater-Directors. Erinnerungen, Skizzen und Biographien aus der Geschichte des Hamburger Thalia-Theaters*. Hamburg: J. F. Richter, 1881. S. 86f.

⁶⁸ Vgl. Uhde. *Stadttheater* (wie Anm. 25). S. 140.

auf dem die Wiener Volkstheaterdirektoren 1839 vorgeprescht waren.⁶⁹ Einige der produktivsten Übersetzer/Bearbeiter lebten seinerzeit in Hamburg, darunter – neben Töpfer – Bernhard Anton Herrmann und Anton Edmund Wollheim da Fonseca, nicht zu vergessen Friedrich Wilhelm Riese alias W. Friedrich, den Librettisten von Flotow, der dem Stadttheater mit der *Neuen Fanchon* 1841 zu einem Serienerfolg verholfen hatte und nun Maurice' Hausautor wurde.⁷⁰ Wie noch andere Bühnenschriftsteller mischten diese Autoren auch in der lokalen Presse mit und gaben dadurch den grassierenden Vorwürfen von Clique, Claque und Korruption zusätzliche Nahrung.⁷¹ Sie verstanden, auf die individuellen Bedürfnisse der beiden Bühnen einzugehen, die wiederholt verschiedene Übertragungen einer Vorlage zur gleichen Zeit spielten, obzwar dabei „das deutsche Gemüth nicht warm werden kann“, da man „den Franzosen nur entrinnt, um den Franzosen in die Arme zu fallen“.⁷²

Denn die kurze Blüte des Hamburger Lokalstücks war vorbei. Programmatisch kündigte der Eröffnungsabend, am 9. November 1843, den veränderten Anspruch des zweiten Theaters an. Wollheims Prolog verzichtete auf eine lokale Allegorisierung zugunsten einer zeitlichen, der von *Alt und Neu*⁷³; beider Verbindung feierte das Lustspiel von Herrmann, eine Bearbeitung von Johann Friedrich Jüngers *Die Entführung*, während das den Abend abschließende Vaudeville die Brücke zu dem populärsten Genre des zeitgenössischen Pariser Theaters⁷⁴ schlug. Hinsichtlich der bevorzugten Gattungen wie der Struktur der Vorstellungen ist das Programm der Bühne damit umrissen: Kurzweil und Abwechslung anstelle der einen abendfüllenden Handlung.

⁶⁹ Vgl. Susanne Jählig-Ostertag, *Das dramatische Werk: seine künstlerische und kommerzielle Verwertung. Ein Beitrag zur Geschichte der Theaterverlage in Deutschland*. Phil. diss. Köln 1971, S. 24ff.

⁷⁰ Vgl. [Johann Wilhelm Christern], *Hamburg und die Hamburger. Portraits, Zustände und Skizzen aus der Gegenwart*. Leipzig: Koffka, 1847. S. 162f.

⁷¹ Die noch die Chronisten beider Theater reproduzieren. Vgl. Uhde, *Stadttheater* (wie Anm. 25). Ortman, *Fünfzig Jahre* (wie Anm. 67). Besonders stark schreibt sie Ottilie Assing in ihrer anonym erschienenen Baison-Biographie fort. Vgl. *Jean Baptiste Baison. Ein Lebensbild. Hg. von einem Schauspieler*. Hamburg: Meißner & Schirges, 1851.

⁷² *Telegraph für Deutschland* 1845: S. 24.

⁷³ Abgedruckt in *Almanach für Freunde* (wie Anm. 59). S. 209-214.

⁷⁴ Vgl. Lothar Matthes, *Vaudeville. Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*. Heidelberg: Winter, 1983. S. 63ff.

Posse und Vaudeville wurden im Spielplan des Stadttheaters im Laufe der vierziger Jahre zu einer Marginalie. Seit dem Wechsel von Schmidt zu Cornet leiteten zwei Opernfachleute das Haus, die dessen Profilierung im Musiktheater und Ballett vorantrieben. In Einzelproduktionen, etwa Wagners *Rienzi* (1844) und Verdis *Nabucodonosor* (1845), mehr noch in einer systematischen Pflege Flotows, schlug sich die Akzentverschiebung nieder wie im Gesamtspielplan. So stieg der Anteil der Opern- und Ballettvorstellungen in der ersten Hälfte der vierziger Jahre beträchtlich bei einem leichten Rückgang der Anzahl der gespielten Werke. Gleiches gilt, wenn auch weniger stark ausgeprägt, für das Lustspiel, nicht jedoch für das Drama, Schau- und Trauerspiel. Hier nahm die Zahl der Werke zu, die der Vorstellungen sank.⁷⁵ Trotz der Ansätze zum Aufbau eines Musiktheater-Repertoires war das Haus jedoch noch keine Opernbühne. Noch überwog nach Zahl der Titel wie der Vorstellungen das Sprechtheater, noch war dieses für das Renommee des Hauses als ‚Bildungsanstalt‘ maßgeblich, während in der „die Sinne mächtig an[reizenden]“⁷⁶ Oper durchaus das gehobene Pendant zu den von opulenten Ausstattungen lebenden Zauberpossen im Thalia-Theater gesehen werden darf: der Wasserfall in der neuen Wolfsschlucht hier, Eisenbahn und Schlaraffenland mit menschengroßen Hummern dort.⁷⁷

Weniger systematisch dagegen wurde das zeitgenössische Drama unter der neuen Direktion gepflegt, dem Schmidt mit seinem Engagement für Karl Gutzkow (seit 1839)⁷⁸ – aber auch mit der Aufführung von Hebbels *Judith* (1840) – noch eine Lanze gebrochen hatte, selbst wenn sein Ensemble der Tragödie des Dithmarschers nicht gewachsen war.⁷⁹ Gerade

⁷⁵ Tendenzen berechnet nach den Stadttheater-Almanachen von 1841/42 und 1845/46: *Theater-Journal für Freunde der Schauspielkunst*. Hg. Heinrich Krüger. Hamburg, [1842]. *Erinnerungs-Tafel oder Uebersicht der Leistungen des hiesigen Stadt-Theaters im vergangenen Theater-Jahre*. Hg. F. W. Franck. Hamburg: Nestler & Melle, 1846.

⁷⁶ Ludwig Wollrabe. *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen*. Hamburg: B. S. Berendsohn, 1847. S. 303.

⁷⁷ In der Zauberposse *Die Töchter Lucifers* von W. Friedrich, der aufwendigsten Produktion des Thalia-Theaters in den vierziger Jahren und einem seiner größten Erfolge.

⁷⁸ Vgl. die Premierendaten bei Wolfgang Rasch. *Bibliographie Karl Gutzkow (1829-1880)*. Bd 2. Bielefeld: Aisthesis, 1998. S. 261ff.

⁷⁹ Vgl. Hildegard Stern. *Friedrich Hebbels ‚Judith‘ auf der deutschen Bühne*. Berlin, Leipzig: Behr, 1927. S. 17ff.



J. B. Baison

Jean Baptiste Baison (1812-1849) in einer nicht bezeichneten Lithographie. Hamburger Theatersammlung.

zu der Zeit aber, als die liberalen Autoren sich anschickten, die „Bewältigung der Gegenwart auf dem Theater“ und durch das Theater einzufordern⁸⁰, fand der Kurswechsel statt. Namentlich in der verzögerten Rezeption Heinrich Laubes, dessen Werke in Stuttgart, Dresden und Leipzig seit 1841/42, in Hamburg seit 1844 gespielt wurden, drückt sich das nachlassende Interesse aus, auf das einzelne Stimmen mit Ungeduld reagierten. Erst 1844 mit der Rückkehr von Jean Baptiste Baison (1812-1849) als erstem Schauspieler und zeitweiligem Direktor der Bühne gewannen die Liberalen wieder einen

engagierten Fürsprecher, was dann auch dem Frühwerk der realistischen Autoren, Gottschalls und Freytags, zugute kam.⁸¹ Doch auch dieses Terrain sollte das Thalia-Theater ihm bald streitig machen.

Zunächst aber tobte der Kampf um Bearbeitungen, der 1848 in den Aufführungen von *Dorf und Stadt* versus *Stadt und Dorf* einen Höhepunkt fand. Da Maurice erstmals ein Schauspiel von Charlotte Birch-Pfeiffer exklusiv für Hamburg erworben hatte, gab das Stadttheater eine eigene Dramatisierung von Auerbachs Dorfgeschichte in Auftrag, die es vier Tage vor der Konkurrenz – am 15. März 1848 – herausbrachte. Zusätzlichen Reiz gewann das Wettrennen um die *Frau Professorin* durch die Protagonisten, die das 1847 in Pyats Sozialdrama *Der Lumpensammler von Paris*

⁸⁰ Vgl. Horst Denker. *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. München: Fink, 1973. S. 296ff.

⁸¹ Vgl. Paul Alfred Merbach. „Studien zur Geschichte des Hamburgischen Stadttheaters im 19. Jahrhundert. I. Jean Baptiste Baison.“ *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 28 (1927): S. 1-115. S. 56ff.

aufgenommene Duell nun fortsetzten. Gegen Baison hatte dessen damaliger Noch-Kodirektor den ersten der künftigen Stars ins Feld geschickt, die aus seiner Talentschmiede hervorgehen sollten, Bogumil Dawison. Dem intellektuellen, kultivierten Skeptiker in der Dammtorstraße stand damit ein direkt, auch ungeschlacht noch spielender Draufgänger am Pferdemarkt gegenüber⁸², der als ein Virtuose des Effekts Karriere machte. Aus dem polnischen Lemberg nach Hamburg gekommen, wurden ihm hier Studien in Paris und Wien nachgesagt⁸³, deren Ergebnisse er nun „zu verbinden und [...] mit seinem noch so gährenden, sich so leicht überstürzenden Wesen auszugleichen“⁸⁴ suche. Eine synthetische Rollenauffassung spricht aus Schloenbachs Lob, nicht mehr den Aufbau eines Charakters intendierend, kohärent und aus dem Innern entwickelt, sondern, konform mit der populären Dramatik der Zeit, sich den Gestalten von außen nähernd, diese aus einem Wechselspiel von Reiz und Reaktion zusammensetzend.

Eine solche Schauspielauffassung erleichterte Maurice die wichtigste Aufgabe, die er mit seinem Ensemble zu lösen hatte, nämlich die Milde rung des „Gemeinkomischen“, das seine Künstler von der Steinstraße ans Alstertor mitgenommen hatten, jenes ‚tierische Beinaufheben‘, „das jedes gebildete, an Anstand gewöhnte Auge verletzen muß“⁸⁵. Um die für die Akzeptanz der Bühne in einer bürgerlichen Mittelschicht unabdingbare Sublimierung des rohen Körperspiels zu bemeistern, wählte Maurice zwei Wege. Er verjüngte das Ensemble, in dem die alten Publikumslieb linge, die Meister der grob-komischen Typendarstellung blieben, die Fächer der Liebhaberinnen und Liebhaber, der Soubretten und jugendlichen Helden aber 1843 neu besetzt wurden⁸⁶, und er suchte Unterstützung durch Gäste. Weniger die berühmten Komiker aus Wien oder Berlin, die am Thalia-Theater auftraten, kamen hierfür in Betracht als die Hof schauspieler. Hermann Hendrichs, jugendlicher Held am Stadttheater, „bis der Berliner Intendant [...] ihn 1844 durch Zahlung einer Con-

⁸² Vgl. Rudolf von Gottschall. *Aus meiner Jugend*. Berlin: Paetel, 1898. S. 294.

⁸³ Von denen sein Biograph nichts weiß. Vgl. Peter Kollek. *Bogumil Dawison. Porträt und Deutung eines genialen Schauspielers*. Kastellaun: Henn, 1978. S. 28.

⁸⁴ C. A. Schloenbach. „Dramaturgische Bilder aus Hamburg.“ *Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur*. Hg. H. Th. Röscher. Bd 1. Berlin 1848. S. 239-248. S. 243.

⁸⁵ *Telegraph für Deutschland* 1845: S. 24.

⁸⁶ Vgl. Delius. *Das Thalia-Theater* (wie Anm. 51). S. 27.

ventionalstrafe [...] meistbietend an sich brachte⁸⁷, gehörte 1845 zu den prominentesten dieser Gäste, im gleichen Jahr noch folgte Carl La Roche vom Burgtheater, 1846 Emil Devrient aus Dresden, auch er in jungen Jahren am Stadttheater (1828-1830) engagiert – die Crème also der damaligen Schauspielervirtuosen.⁸⁸ Da auch die erste Bühne gerne Gäste einlud, wurde Hamburg zu der meistfrequentierten Stadt der ‚Mauerweiler‘.⁸⁹ Deren Funktion an den beiden Häusern aber war gegenläufig. Als Lückenbüßer eines in der Qualität nachlassenden Ensembles, welche die Zugstücke eines bekannten Repertoires zum besten gaben und damit „die neuinstudierten oder vielmehr neueinzustudierenden Opern ersetzen“⁹⁰, wurden sie den Kritikern des Stadttheaters zum Indiz für dessen Niedergang, am Thalia-Theater aber als Bemühung, das Niveau anzuheben, gelobt. Sicherlich gaben sie dem Ensemble ‚Nachhilfe‘ für ein wirkungsvoll kontrolliertes Spiel, zugleich jedoch boten sie mit ihren Erfolgsrollen dem Publikum dieser Bühne Neuland. Die Schau-, vor allem die Lustspiele der Jungdeutschen kamen so an den Pferdemarkt, von denen die populärsten dann auch unabhängig von Gästen wiederbegegneten, was namentlich Heinrich Marr zu verdanken war, der 1848 ein erstes Mal für längere Zeit zu Maurice kam.

„Das Thalia-Theater hat in rein theatralischer Hinsicht Fortschritte gemacht“, schrieb der Autor der eingangs erwähnten Broschüre bereits 1844, in dessen titelinspirierender Vorlage übrigens nicht von Ritter-, sondern von „Raubschloß“⁹¹ die Rede ist, „während das Stadt-Theater zurückging. Darin liegt die Differenz, und der Grund alles Haders, aller Parteiwuth“.⁹² Die Anerkennung aber schlug bei einem Teil der Presse in

⁸⁷ Uhde. *Stadttheater* (wie Anm. 25). S. 118.

⁸⁸ Vgl. die Chronik der Gäste und Erstaufführungen in Alfred Schönwald/Hermann Peist. *Geschichte des Thalia-Theaters in Hamburg von seiner Gründung bis zum 25jährigen Jubiläum desselben (1843-1868)*. Hamburg: Schönwald, 1868. II. Abtlg. S. 77ff.

⁸⁹ Vgl. Peter Schmitt. *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700 – 1900*. Tübingen: Niemeyer, 1990. S. 200ff.

⁹⁰ *Thalia-Theater und Stadt-Theater* (wie Anm. 4). S. 10.

⁹¹ Ignaz von Seyfried/Ignaz Franz Castelli: *Roderich und Kunigunde, oder: Der Eremit vom Berge Praxxos, oder: Das Raubschloß auf der Westseite, oder: Die lange verfolgte und zuletzt doch triumphirende Unschuld. (Parodie der Rettungsstücke). Melodrama in zwei Aufzügen, nebst einem Vorspiel*. (Titelangabe nach dem Besetzungszettel des Stadttheaters von der Erstaufführung am 21.2.1830).

⁹² *Thalia-Theater und Stadt-Theater* (wie Anm. 4). S. 16.

den – gemeinhin gegen die Hoftheater und deren ‚gemischte‘ Spielpläne gerichteten⁹³ – Vorwurf um, „zur Verwirrung und Verflachung der Geschmacksurtheile unendlich viel“ beizutragen. Denn Maurice gewöhne dadurch, so fährt Ludolf Wienborg fort,

das Publikum nicht sowohl die künstlerischen Leistungen, als die äußeren Mittel der Anstalten gegeneinander zu vergleichen und raubt, nach bekannter, sonst so vortrefflicher Weise, die sich des Schwächeren gegen den Stärkeren annimmt, dem Stadttheater die gebührende Ehre und verschafft sich [...] deren mehr, als ihm zukommt. Während aber das *Thaliatheater*, ungerügt, ja belobt, wetteifernde Flügel in die höheren Regionen der Kunst unternimmt, wird dem Stadttheater jedes Herabgehen in die untere Sphäre des theatralischen Genusses, welcher die Geschmacksnerven der Menge und des höheren Pöbels für sich hat, entschieden verdacht und bemäkelt, als eine Entwürdigung des Instituts.⁹⁴

IV.

Die Besucherzahlen des Stadttheaters sanken von 1843 bis 1846 um ein Viertel, von 245 000 auf 184 000. Mühling und Cornet kündigten deshalb ihren 1847 ablaufenden Vertrag, „obwohl wir unter modificirten, erleichternden Stipulationen gerne geneigt sind, den Pacht [...] auf weitere zehn Jahre fortzusetzen, um möglicherweise in glücklicherer Con-junctur unsere Capital Auslage wieder hereinzubringen“.⁹⁵ Da die Verhandlungen über einen neuen Vertrag scheiterten, schrieb das Comité die Pacht im November 1845 aus. Eingeführt durch zwei Empfehlungen aus Berlin, bewarb sich der Hofschauspieler Louis Schneider zusammen mit Maurice um die Direktion. Mehr noch als der Brief der Gräfin Redern, einer gebürtigen Hamburgerin aus der Bankiersfamilie Jenisch, dürfte dabei der ihres Schwagers Carl Godeffroy ins Gewicht gefallen sein, des Bruders von Peter Godeffroy und Hauptgläubigers der Theater-gesellschaft, der als hanseatischer Ministerresident in Berlin lebte. Kaum aber hatten Mühling und Cornet von der Bewerbung ihres Rivalen erfahren,

⁹³ Vgl. etwa Laube. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 48.

⁹⁴ L.W. [Ludolf Wienborg]. „Das Hamburger Stadttheater und seine Direktorial-Crisis.“ *Hamburger Literarische und kritische Blätter* 22 (1846): S. 41-43. S. 60. S. 43.

⁹⁵ SUBH. Stadttheater-Comité. Kasten 9: 1844/45. Mühling/Cornet an das Comité, 12.3.1845.

so meldeten sie erneut ihr Interesse an. Das Comité, an seiner Spitze Bürgermeister Dammert, in sich uneins und wohl auch die Entscheidung angesichts der starken öffentlichen Teilnahme scheuend, überließ die Wahl den Gesellschaftern, die mit 76 von 129 Stimmen für Maurice/Schneider stimmten. Letzterer zog wenig später zugunsten Baisons zurück, der in der ersten Runde noch zusammen mit Mühling kandidiert hatte. In einer – wie die Presse überliefert – tumultuarisch verlaufenden Versammlung sprachen sich die Aktionäre am 16. Mai 1846 für Baison/Maurice als künftige Pächter-Direktoren des Stadttheaters aus.

Liest man die Verlautbarungen der Parteien, so machen die alten Direktoren mit der unverblühten Erklärung, daß einzig das niedrige Gebot von Maurice und seinem jeweiligen Partner für das Inventar sie zu der erneuten Kandidatur bewogen habe, keine gute Figur. Obgleich die Solvenz der Bewerber immer ein wichtiges Selektionskriterium war, stieß diese Art der Nachfolgeregelung als Privatangelegenheit der Unternehmer nicht auf Kritik. Da zudem bisher durch den Wechsel von jeweils nur einem Partner für Kontinuität gesorgt war, erschien die Selbstergänzungspraxis 1846, im Rückblick, als Garant künstlerischer Autonomie. Haben wir doch bis dato, so noch einmal Wienbarg,

nicht anders gemeint, als daß das Hamburger Stadttheater ein unabhängiges Kunstinstitut sey, das sich an Haupt und Gliedern selbst fortwährend erzeuge und erneuere, und daß namentlich in die wesentlichste Bedingung seines organischen Fortbestandes, in die Besetzung der Direktion, [...] keine rein äußerliche Autorität eingreifen könne.⁹⁶

Den Eingriff einer äußerlichen Autorität in die Theaterverhältnisse lehnten die Vormärz-Liberalen bekanntlich nicht ab. Im Gegenteil, sie strebten die Nationalisierung der ersten Bühnen an, deren Lösung aus der Verfügungsgewalt der Höfe, um sie staatlicher Autorität zu unterstellen.⁹⁷ Trotz grundsätzlich anderer Voraussetzungen waren solche Forderungen auch im republikanischen Hamburg gegen die Direktion Mühling/Cornet laut geworden, welche „keine Schaam mehr hat, noch viel weniger eine redliche Neigung, das Gute zu thun“, wie ein offensichtlich den Linkshegelianern nahestehender Anonymus 1843 geschrieben hatte, der meinte, „daß die Bürgerschaft ein gutes Recht hat, die Behörde zum

⁹⁶ Wienbarg. Das Hamburger Stadttheater (wie Anm. 94). S. 42.

⁹⁷ Vgl. Susanne Ghirardini-Kurzweil. *Das Theater in den politischen Strömungen der Revolution von 1848*. Phil. diss. München 1960. S. 6ff.

Einschreiten *aufzufordern* [...]. Wir sind [...] ein Bürgerstaat, und können verlangen, daß uns in *unserm* Theater [...] eine anständige und vernünftige Unterhaltung geboten wird“.⁹⁸ Mit der Eröffnung des Thalia-Theaters aber im gleichen Jahr war einer gänzlich anderen ‚Vernunft‘ der Weg geebnet worden, von deren Gesetzen sich die Aktionäre der Stadttheatergesellschaft 1846 leiten ließen, als sie „ihre Actien, ohne Opfer von ihrer Seite, durch das leichteste Mittel“ sicherten; „sie übergaben ihr Schauspielhaus demjenigen, welcher bisher durch seine Bestrebungen ihr Capital gefährdete“.⁹⁹ Angesichts dieses neuen Konfliktfelds, auf dem, wie Wienbarg es nannte, die „geldbedürftige Kunst“ und das „kunstbedürftige Geld“ sich gegenüberstanden, ergriffen die liberalen Journalisten Partei für die alte Direktion. So speiste den Protest gegen Maurice’ Expansionspläne nicht nur die „überall zu findende Abneigung liberaler Intellektueller“¹⁰⁰ gegen das Volkstheater, das im Falle des Thalia-Theaters sich gerade zu einem bürgerlichen Musterinstitut mauserte; durch das Votum der Aktionäre für Maurice erhielt er eine neue, sehr zeitgemäße Nahrung im Vorwurf der Spekulation mit der Kunst. Vergleichbare Vorgänge, Verdrängungskämpfe und Monopolisierungsbestrebungen also, sind aus der Wiener Vorstadttheaterszene jener Jahre bekannt.¹⁰¹ Das Burgtheater aber war unantastbar, während in Hamburg eine „Bühnendiktatur“, wie Wienbarg, Schirges’ *Telegraph für Deutschland* und Vogels *Jahreszeiten* unisono schrieben, drohte. Die Übergabe der ersten an den Direktor der zweiten Bühne würde zu „einer Art juste milieu [...], einer Halbheit [...], die mit Recht in der Kunst so verhaßt geworden ist, wie in der Politik“, führen, diese zu einem „in seinem Kunstsinne beeinträchtigten Publikum“, das – und hier scheint noch einmal die Aktualität der Debatte auf – „früher oder später der Ruin der Direktion selbst“¹⁰² werden müßte.

Keiner der Oppositionellen griff das Comité an, sei es bedingt durch dessen Taktik, die Wahl den Aktionären zu überlassen, sei es unter dem

⁹⁸ *Das Hamburger Stadttheater. Ein fliegendes Blatt.* Hamburg: Meyers Zeitungsladen, 1843. S. 4 und 8.

⁹⁹ *Hamburgischer unpartheyischer Correspondent.* Nr. 55. 5.3.1846.

¹⁰⁰ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 24). S. 341.

¹⁰¹ Vgl. Johann Hüttner. „Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert.“ *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts.* Hg. Jean-Marie Valentin. Bern u.a.: Lang, 1986. S. 127-149.

¹⁰² „Direktorialkrise des Hamburger Stadttheaters.“ *Telegraph für Deutschland* 1846: S. 81f.

Einfluß der Zensur, schließlich saß in dem Comité neben einem Bürgermeister auch der für die politische Zensur zuständige Senatssekretär, bald darauf Syndikus, Carl Merck. Lediglich der Jurist Gustav Heckscher, getaufter Sohn eines jüdischen Bankiers, später Abgeordneter in der Nationalversammlung und Reichsminister, der als Wortführer der Anti-Maurice-Partei die zweite Generalversammlung ‚aufmischte‘, lenkte die Aufmerksamkeit auf dieses Gremium, dessen halbherzige Suche nach Direktionskandidaten er kritisierte.¹⁰³ Heckscher sprach damit das durch den Verzicht der fünf Herren auf ihre Leitungsbefugnis entstandene Autoritätsvakuum an. Infolge der Nachgiebigkeit des Senats in der Frage der Thalia-Konzession war die Selbstregulierung in der Nachfolge der Stadttheaterdirektion zusammengebrochen, und für die Kursbestimmung von Hamburgs repräsentativer Bühne stand nun keine legitime Instanz zur Verfügung. Appelle an das Comité, welches auch „im moralischen Sinne die öffentliche Kunstmeinung und Bildung der dritten Stadt Deutschlands vertreten“¹⁰⁴ sollte, blieben ungehört; Bemühungen aus dem Kreise der alten Aktionäre, eine neue Organisation zur Unterstützung des Theaters zu gründen¹⁰⁵, scheiterten. Den Gesellschaftern bestritten die Gegner des Wahlausgangs zu Recht die Entscheidungsbefugnis; die staatliche Autorität aber, die sie gegen den Verlust kultureller Kompetenz der „Patrioten und Kunstfreunde“ (Wienburg) von 1822 setzen wollten, indem sie – konsequent aus ihrer Sicht und doch grotesk mit Blick auf die konzeptionslose Politik des Rats – diesem unterstellten, mit der Konzessionierung des Thalia-Theaters sich für theatralische Konkurrenz ausgesprochen zu haben, die nicht ohne seine Zustimmung aufgehoben werden dürfe¹⁰⁶, hielt sich ebenfalls bedeckt. In den folgenden Jahren zogen sich die Ratsmitglieder aus dem Comité zurück, dessen Verhältnis zu der Theaterdirektion nun vollends zu dem eines Vermieters zu seinem Mieter einfror. Erst 1854 fanden beide wieder zusammen, dann im Zeichen der Reaktion.

Sehr zeitgemäß holten Baison/Maurice, die mit *Egmont* am 21. April 1847 ihre kaum sechs Monate währende Gemeinschaftsdirektion eröff-

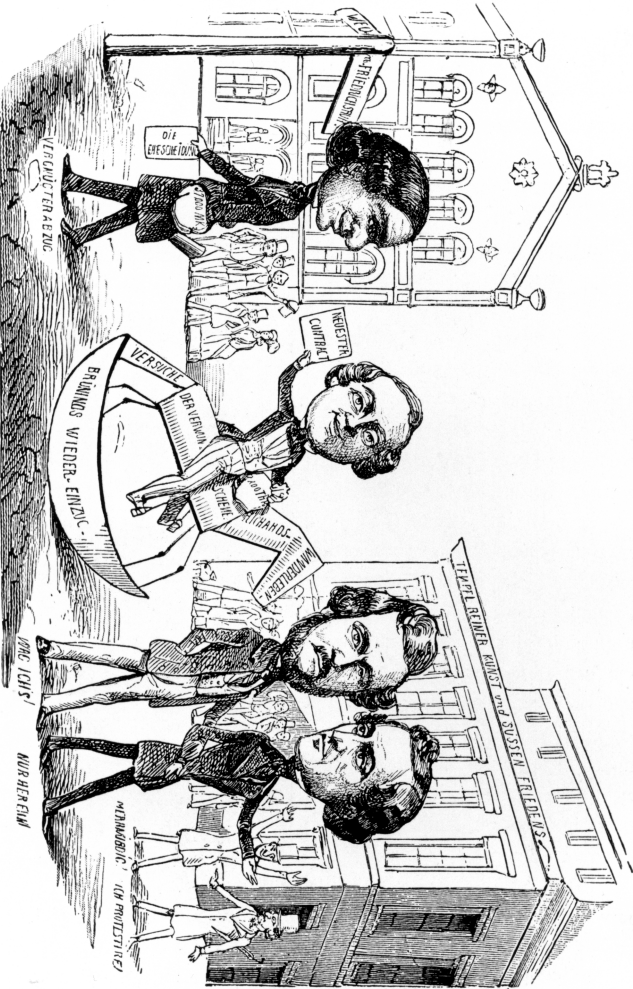
¹⁰³ Ausführliches Referat in den *Jahreszeiten* 5 (1846): S. 841ff. Vgl. auch die Rechtfertigung der Wahl in der führenden liberalen Zeitung: *Hamburger Neue Zeitung*, Nr. 116. 18.5.1846.

¹⁰⁴ *Hamburgischer unpartbeyischer Correspondent*, Nr. 16. 19.1.1846.

¹⁰⁵ Vgl. die Artikel in den *Wochentlichen gemeinnützigen Nachrichten*, in Auswahl abgedr. bei Wollrabe. *Chronologie* (wie Anm. 76). S. 304ff.

¹⁰⁶ Vgl. *Jahreszeiten* 5 (1846): Sp. 440, 676ff.

zur Erinnerung an den welthistorischen letzten Directionswechsel am Hamburgischen Stadttheater.



Commentar: Seit die am 1. April 1847 begonnene Theater-Gesellschaft der Directoren Balson und Maurice mußte die „falsche Zeit der langen Jahre“ schnell erkennen. Der Strich vollendet das einseitig gefasste Theater- (Engagement des Komikers Gruning für das Stadttheater und dessen Geschäftsführung gegenüber der concurrenzenden Theaterbühne. Der fremdliche Charakter des Herrn Maurice, angeblich durch Herrn Maurice's Director des Stadttheaters nach, läßt tief Konflikte. Dieser Erfolg vertritt der frühere Director Gruning gar nicht gegen die neue Ordnung der Dinge. — Europa blieb ruhig und die Grünsüchte interveniren nicht.

Karikatur zu der Trennung von Jean Baptiste Baison und Charles Maurice als gemeinsame Direktoren des Stadttheaters im Oktober 1847, erschienen in Joseph Mendelssohns *Der Theaterzeufel*, Hamburg 1848. Hamburger Theatersammlung.

neten, Robert Prutz als Dramaturgen an das Haus. Die ganze Misere der Bühnenreformer des Vormärz, die frohgemuten Erwartungen und das klägliche Scheitern, scheint in dessen Programmschrift auf, in der er, die Gedanken seiner *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*¹⁰⁷ fortschreibend, an eine bessere Vergangenheit anknüpfen will, um der Zukunft den Weg zu bereiten und der „bedrängten Kunst doch zum Wenigsten eine Zuflucht zu stiften, wo sie den Anbruch neuer, besserer Tage erwarten darf.“ Wie Wienbarg mit seinen Bemerkungen zu der „geldbedürftigen Kunst“ unübersehbar auf Lessing zurückgegriffen hatte, so beschwor nun Prutz die große bürgerliche Tradition des Hamburger Theaters und schloß sie mit der politischen Selbständigkeit der Freien und Hansestadt kurz, wo noch „jenes alte kernhafte Element bürgerlichen Selbstbewußtseins, bürgerlicher Freiheit sich erhalten hat, das die glänzendsten Zeiten der deutschen Geschichte charakterisirt und das wir, als ein allgemeines Eigenthum der Nation, nothwendig erst wieder gewinnen müssen ehe von einer neuen Blüthe des deutschen Lebens die Rede sein darf“.¹⁰⁸ Die Epochenzäsur freilich, die in Wienbargs Antithese vom „kunstbedürftigen Geld“ anklingt, ignorierte Prutz in seiner Adresse an das Publikum, von dessen „ernster sinniger Theilnahme“ das Gelingen des Unternehmens abhängen. Mit der Erkenntnis, daß seine „Wirksamkeit [...] gleich Null“¹⁰⁹ ist, schied er nach wenigen Wochen wieder aus.

Anders als von Prutz erhofft, nahmen die Zuschauer im Revolutionsjahr an den Theaterereignissen teil. Die Skandale, die 1848 das Stadt-, mehr noch das Thalia-Theater erschütterten, werfen auf deren Erwartungen und Kompetenzen ein Streiflicht, in dem wiederum gesellschaftliche Vergangenheit und Zukunft aufscheinen. Ausgelöst wurden sie durch zwei Künstler, die sich in Berlin bzw. Wien auf verschiedenen Seiten der Barrikaden exponiert hatten. Der Freiheitskämpfer Carl Formes gastierte in der Dammthorstraße, der Royalist Louis Schneider am Pferdemarkt, wo stärker als bei der Konkurrenz in die nationale Begeisterung eingestimmt worden war. Damit aber behauptete das Theater eine politische Haltung, die in Widerspruch zu seiner Realität geriet, als

¹⁰⁷ Berlin: Duncker und Humblot, 1847.

¹⁰⁸ R. E. Prutz. *Dramaturgische Blätter des Hamburger Stadttheaters*. Nr. 1. 1847: S. 3, 12.

¹⁰⁹ Robert Prutz. „Dichter und Schauspieler“. *Neue Schriften. Zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte*. Bd 2. Halle: G. Schwetzke, 1854. S. 221-294. S. 292.

es Schneider, der sich durch seine königstreuen Bekundungen in Berlin unmöglich gemacht hatte, „Asyl bot. Sein Auftritt löste Tumulte aus, in deren Verlauf der Schauspieler vor „einer hereinstürmenden Rotte [...], die, ohne den Eintritt zu bezahlen, eindrang“¹¹⁰, auf den Boden des Theaters flüchtete, um nie mehr eine Bühne zu betreten. Mit Protest empfang auch das Stadttheater-Publikum Carl Formes, freilich aus anderen Gründen. Der Sänger hatte im Vorfeld des Gastspiels mit seinen Barrikadenerlebnissen renommiert, dafür Spott bei der liberalen Presse geerntet und mit einer Publikumsbeschimpfung geantwortet. Erst als Baison den hauseigenen Interpreten der Partie holen und die Zuschauer wählen ließ, zeigten sich diese versöhnungsbereit und gaben natürlich dem Gast den Vorzug.¹¹¹ Eine Posse also spielte sich hier ab, ganz dem Ritual eines Theaterskandals folgend, in der die Trennung zwischen Kunst und Politik nie in Frage stand, sondern Formes' Regelverletzung geahndet wurde. Vergeblich hatte dagegen Maurice mit dem Hinweis auf die Spielregeln die Wogen zu glätten versucht, indem er den „guten Schauspieler“, der „Ihnen früher gefallen“ hat, gegen dessen „politische Ansichten“ setzte: „Was geht mich die politische Ansicht des Herrn Schneider an? [...] ich [bin] immer für Ihr Vergnügen besorgt gewesen, und nun stören Sie mein Geschäft.“¹¹² Einzelne Besuchergruppen, auf dem Theater als Versammlungsstätte bestehend, zwangen dem Schauspieler die politische Debatte auf, vor der er – wie Schneider in seinen Erinnerungen eigens vermerkt – die Requisiten seiner Rolle ablegte. Wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen verweist dieser Vorgang doch auf jene ‚Naivität‘, die so gern dem Volkstheaterpublikum nachgesagt wird, wenn es den Bühnen-Bösewicht abstrafte. Mit dem Hereinstürmen der „Rotte“ aber wandelte sich der Raum ein zweites Mal. Er drohte für einen Moment zum Symbol jenes Herrschaftsdiskurses zu werden, das am selben Abend, dem 9. Juni 1848, in einem Wachlokal am Steintor in Flammen aufging, wo ein Volksfest in einen Tumult umgeschlagen war.¹¹³ Durch eine Dachluke verfolgte Schneider das Ende seiner Vorstellung. Gegen die anderen Besuchergruppen also setzte sich nach sei-

¹¹⁰ Louis Schneider. *Aus meinem Leben*. Bd 2. Berlin: Mittler und Sohn, 1879. S. 155.

¹¹¹ Vgl. Julius Maria Loewe. *Die Hamburger Theater-Direction und ihr Publikum, oder die beiden Marcelle*. o.O. o.J. [Bremen, 1848].

¹¹² Zit. n. Schneider. *Leben* (wie Anm. 110). S. 140.

¹¹³ Vgl. Wolfgang Schmidt. „Die demokratische Bewegung in Hamburg in der Revolution von 1848/49.“ *Ergebnisse* 22 (1983): S. 38.

ner Flucht das Thalia-Publikum durch, die neuen Habitués. Am folgenden Tag blieb das Haus geschlossen, um dann mit dem *Pfarrherrn*, Birch-Pfeiffers rührendem Revolutionsbeitrag¹¹⁴, zum Geschäft mit dem Vergnügen zurückzukehren.

V.

Die Geschäfte aber liefen schlecht. Es dürfte wohl keine etablierte Bühne gegeben haben, die 1848 nicht in Zahlungsschwierigkeiten geraten wäre. Die Privattheater reagierten phantasievoll – mit Billetlotterien, da nur im günstigsten Falle das Wegbleiben des Publikums durch städtische Hilfe kompensiert wurde. Zu den Ausnahmen zählte die freie Stadt Frankfurt, die durch den Ankauf des Inventars der Direktion unter die Arme griff, nachdem die dortige Theatergesellschaft¹¹⁵, der Leitung und finanziellen Unterstützung der Bühne überdrüssig, 1842 das Haus an die Stadt zurückgegeben hatte, die es pachtfrei Unternehmern überließ.¹¹⁶ Mit dem Verzicht auf die Pacht und der Bereitstellung des Inventars erfüllte Hamburgs Schwesterstadt die Grundforderungen, welche von liberaler Seite für die Stadttheater erhoben wurden.¹¹⁷ Obgleich nicht ohne Rückfälle – das einleitende Zitat deutet es an – führten die Maßnahmen zu einer permanenten Subvention, „wie sie des Senates einer alten Hansestadt würdig“ ist und – so Küstner 1857 – „in einem grellen Widerspruche mit dem steh[t], was in neuester Zeit in Hamburg geschehen ist“.¹¹⁸

Dort führte man das 1847 abgebrochene marktwirtschaftliche Experiment erst einmal zu Ende und überließ – nach Baisons Tod im Januar

¹¹⁴ Vgl. Birgit Pargner. *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung*. Bielefeld: Aisthesis 1999. S. 250ff.

¹¹⁵ Vgl. Bernhard Frank. *Die erste Frankfurter Theater AG (1792-1842) in ihrer Entwicklung von der ‚Nationalbühne‘ zur ‚Frankfurter Volksbühne‘*. Frankfurt/M: Kramer, 1967.

¹¹⁶ Vgl. Anton Bing. *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*. Bd 2. Frankfurt/M: Verlag der Wochen-Rundschau für dramatische Kunst, 1896. S. 33.

¹¹⁷ Vgl. Wilhelm Klein. *Der Preussische Staat und das Theater im Jahre 1848*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1924. S. 91ff.

¹¹⁸ K. Th. von Küstner. *Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik*. Leipzig: Dürr, 21857. S. 83.

1849 – Maurice das Stadttheater, das trotz eines Spiels auf Teilung nur mit Pachtrückständen durch das Revolutionsjahr gekommen war. Als Retter der Bühne konnte Maurice nun die – organisatorischen, nicht die finanziellen – Bedingungen diktieren und die 1847 noch verweigerte „Verschmelzung der Directionen“ und „der Personale beider Theater“ durchsetzen. Endlich traten damit „die exklusiven Privilegien oder Concessionsberechtigungen des Stadttheaters, kraft welcher dem Thalia-Theater ein begrenzter Darstellungskreis vorgezeichnet worden ist, [...] bis zum Ablaufe des vorliegenden [...] Contractes“¹¹⁹ außer Kraft. Das Comité maßte sich damit zwar eine Autorität an, die ihm nicht zukam, der Senat akzeptierte jedoch nachträglich die Vereinbarung, als ihm 1853 eine konzessionswidrige Vorstellung des *Egmont* im Thalia-Theater auffiel.

Maurice' Triumph wurde seine Niederlage. Die Vereinigten Theater eröffneten mit *Gitana, das Zigeunermädchen* von Michael William Balfe hier, mit Holteis *Zum grünen Baum* dort. Den Versuch, die Bühnen spartenspezifisch zu führen, gab er nach kürzester Zeit wieder auf. Maurice war kein Opernmann, sein Kompagnon, Joseph Wurda (1807-1875, Tenor), eher ein Strohmann, und der Coup, Meyerbeers *Der Prophet* zur deutschen Erstaufführung zu erwerben (1850), zeugt nicht von systematischer künstlerischer Arbeit, sondern von hektischer Betriebsamkeit. Zweifellos beeinträchtigte „jene Wolke des Mißmuths und der Verstimmung, die mit ihrem kalten, fröstelnden Hauch alle Verhältnisse der Gegenwart durchdringt“¹²⁰, ein Haus wie das Stadttheater stärker als das Possen- und Lustspieltheater, das mit David Kalisch einen neuen Kassenmagneten erhalten hatte. Doch das Ausscheiden Hamburgs aus jeder künstlerischen Debatte ist mit der Resignation, die nach dem gescheiterten Aufbruch die Öffentlichkeit lähmte, nicht hinlänglich zu erklären. Wie die Schauspieler, Sänger und Choristen von einer Bühne zur anderen hetzten, so wurde das Repertoire nun austauschbar, und das ‚juste milieu‘ machte sich breit. Die wenigen namhaften Dramen, die in diesen Jahren erstaufgeführt wurden – eines Hebbel oder Ludwig – waren in Hamburg nicht zu sehen. Gerade noch Gustav Freytags 1852 uraufgeführte *Journalisten* kamen im Juli 1854 im Stadttheater heraus – mit Heinrich Marr als Gast. Zwei Wochen später stellte die Direktion der Vereinigten Theater die Zahlungen ein.

¹¹⁹ SUBH. Stadttheater-Comité. Kasten 10: 1854/55. Nachtrag zum Pachtvertrag, 10.9.1849.

¹²⁰ Robert Prutz (1851), zit. n. Helmut Schanze. *Drama im Bürgerlichen Realismus. Theorie und Praxis*. Frankfurt/M: Klostermann, 1973. S. 31.

Darauf begann ein mit harten Bandagen geführter Kampf, in dem es nicht mehr um die Kunst ging. Die Parteigänger beider Bühnen beschuldigten sich gegenseitig, die jeweils andere ruiniert zu haben, und versuchten, das je eigene Unternehmen zu retten. Die Stadttheaterfraktion ermöglichte durch eine weitere Subskription dem Ensemble, unter einer provisorischen Direktion die Spielzeit zu Ende zu führen, während der heillos verschuldete Maurice alles daran setzen mußte, einen offiziellen Konkurs abzuwenden. Den aber herbeiführen zu wollen warfen seine Freunde dem Comité vor, welches sich dazu „jesuitischer“ Praktiken bediene, freilich „auch zu *rechtlosem* Zwecke verwerfliche Mittel in Anwendung“ bringe.

Es liegt aber noch ein anderer Unterschied zwischen der Handlungsweise des Comité und der Handlungsweise der Jesuiten zu Tage. Die Jesuiten sind dafür bekannt, in der gewissenlosen Wahl ihrer Mittel nach Klugheit zu Werke zu gehen und deshalb ihre Zwecke durchweg zu erreichen. Anders das Comité! Zur Sicherung des Fortbestandes des Stadt-Theaters bedarf es, den Erklärungen des Comité zufolge, außer der Einschränkung des Thalia-Theaters, auch noch der Subventionierung des Stadt-Theaters aus Staatsmitteln. Mag man nun über die Chancen der Anträge des Comité auf Subvention denken wie man will, so wird man sich doch darüber keine Illusion machen dürfen, daß eine Subvention keine Aussichten hat, von der Bürgerschaft bewilligt zu werden, wenn derselben nicht verborgen gehalten werden kann, auf welche Weise das Thalia-Theater über die Seite gebracht worden ist.¹²¹

Die Beratungen über eine Reorganisation der Theaterverhältnisse fielen in die Zeit neuauflammender politischer Debatten. Denn nachdem die Konstituante im Sommer 1849 vom Rat, anschließend eine von diesem und der Bürgerschaft eingesetzte Kommission zur Erarbeitung einer anderen Verfassung von einer kleinen althamburgischen Clique ausmanövriert worden war, ruhte die Angelegenheit beim Verfassungsausschuß in Frankfurt, bis 1854 der Senat einen neuen Anlauf unternahm. Der Versuch, die Zustimmung der Oberalten für den nochmals überarbeiteten Kommissionsentwurf zu erlangen, endete im Herbst 1854 in „gegen-

¹²¹ *Hamburger Nachrichten*: Nr. 248. 19.10.1854. Vgl. auch die Erwiderung des Comité's ebd.: Nr. 253. 25.10.1854.

seitigen Verunglimpfungen¹²²; im Frühjahr setzten Pressekampagnen ein, in denen sich ein Zweckbündnis von Konservativen und Radikalen abzeichnete. Als die Bürgerschaft am 7. Juni 1855 den Verfassungsentwurf ablehnte, bekundete sie, ein „neues Bewußtsein [...] zur Macht“.¹²³

Zur gleichen Zeit, als die eben zitierte ‚Jesuiten-Rüge‘ erschien, im Oktober 1854, verfaßte das Comité den zweiten, ausführlicheren Antrag an den Senat, nachdem eine erste Sondierung die Aussichtslosigkeit einer Barsubvention, aber Verhandlungsbereitschaft über einen Ankauf des Hauses ergeben hatte. In der Grundsatzfrage, der „Zulässigkeit einer Unterstützung des Theaters aus öffentlichen Mitteln und im öffentlichen Interesse“, wußte man sich also einig – „weil dadurch das große Publikum ein erlaubtes und bildendes Vergnügen dargeboten erhält und von rohen verbildenden, ja entsittlichenden Vergnügungen zurückgehalten wird“ –, und so konzentrierte man sich auf die Kernforderungen, die positiven Stützungsmaßnahmen sowie „2. De[n] Hauptpunkt und de[n] eigentliche[n] Sitz des Uebels“, nämlich „die ungebührliche Ausdehnung der Concession des Thalia-Theaters.“ Seinem Groll gegen den „Herrn Charles Schwarzenberger Maurice“ gab das Comité ungehemmten Lauf:

[...] hat man jetzt überall eine Sprache zu vernehmen, welche denselben [Maurice] als das Opfer – was soll man sagen? – der hamburgischen Aristokratie darstellt [...]. Bereits wird Erbgesessene Bürgerschaft ins Spiel gezogen. [...] Den freien und unbefangenen Entschluß der hohen Behörden durch Hinweisung auf die öffentliche Aufregung zu trüben; das ist alle Zeit ein bequemes Mittel der Argumentation gewesen. Aber glücklicher Weise ist der Grund, mit welchem man in 1848 seine ehrerbietigen Vorstellungen zu unterstützen pflegte: – thut, was wir wollen, oder man wirft Euch die Fenster ein – heut zu Tage wie im Allgemeinen außer Uebung, so noch mehr außer Wirkung gekommen.¹²⁴

In Syndikus Carl Merck (1809-1880) findet das Comité einen verständnisvollen Partner. Nur kurz hält er sich bei den sittlichen, nun also volksdisziplinierenden Werten der Schaubühne auf, behilft sich mit der „menschlichen Natur“ und der „allgemeinen Culturentwicklung“, bezieht volkswirtschaftliche, „staatsökonomische“ Gründe, die Umweg-

¹²² Hubertus-Hinrich Behnke. *Kleinstaatliche Verfassungspolitik im Zeitalter der Reaktion. Hamburgische Verfassungskämpfe 1852-1856*. Phil. diss. Kiel 1974. S. 167.

¹²³ E. Heinichen, zit. n. ebd., S. 205.

¹²⁴ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 45: Nr. 19.

rentabilität und den Beschäftigungseffekt, ebenso ein wie den „Ehrenpunkt“. Aber auch bei seinen Worten drängt sich der Eindruck auf, daß es hier um Machtfragen geht und ihn das Zurückschrauben der Zeit, „indem er [der Staat] den beiden Theatern wieder die richtigen Grenzen anweist, die sie bis zum Brande 1842 gehabt haben“, mehr interessiert als die Unterstützung des Stadttheaters.¹²⁵ Der Senat beschließt antragsgemäß das Verbot von Schauspielen und Dramen mit oder ohne Gesang und von Lustspielen mit mehr als zwei Akten sowie eine Herabsetzung der Eintrittspreise des Thalia-Theaters. Bezüglich des Ankaufs des Stadttheatergebäudes erteilt er den Auftrag zu weiteren Verhandlungen. Maurice sucht Hilfe bei den Oberalten. Diese appellieren wiederholt an den Rat, können ihn jedoch nicht „aus den in der Sache liegenden Billigkeitsgründen zu einer Aenderung des [...] Decrets“¹²⁶ bewegen. Als der Senat aber wenig später um die – von den Kammereibürgern umstandslos erteilte – Zustimmung zu dem Ankauf des Stadttheatergebäudes ersucht, lehnt das Kollegium ab, da sie

die Unterstützung eines Privatunternehmens aus öffentlichen Mitteln für unstatthaft erachten [...]. Außerdem können Ehrbare Oberalte sich auch deshalb nicht veranlaßt finden, Ihre Zustimmung dazu zu ertheilen, daß die Kräfte der Steuerpflichtigen zu einer Unterstützung des Stadttheaters angestrengt werden, weil, wenn man das Theater als Bildungsmittel ansieht es namentlich den mittleren und minder bemittelten Ständen möglichst zu erleichtern sein würde sich dieses Bildungsmittel zu verschaffen, während dem Thalia-Theater das seines Eintrittsgeldes wegen von dem größeren Publikum vorzugsweise besucht wird, die Auf-führung solcher Stücke, die auf die Bildung der Zuhörer vortheilhaft einwirken könnten untersagt ist.¹²⁷

Das Kollegium der Sechziger, dann, am 30. Mai 1855, die Erbgessene Bürgerschaft schließen sich den Argumenten der Ehrbaren Oberalten an.

Die ‚Unterstützung eines Privatunternehmens‘ hieß im vorliegenden Fall noch nicht Unterstützung des Theaters – auch wenn über die zu erwartenden Folgekosten bereits öffentlich spekuliert wurde –, sondern Erwerb des Hauses zur Beschwerungssumme, und damit Unterstützung „der bekannten letzten hypothekarischen Gläubigerin, [...] die ohnedies

¹²⁵ Ebd., Nr. 29.

¹²⁶ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 56: Nr. 8.

¹²⁷ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 45: Nr. 61.

notorisch sehr reich ist“¹²⁸, der Witwe also des Ministerresidenten Carl Godeffroy, Marianne, geborene Jenisch. Deren Bruder, Senator Martin Jenisch, bearbeitete in der Ratskommission zusammen mit Carl Merck, verheiratet mit einer Tochter Peter Godeffroys, das Projekt, das dessen Halbbruder, Ernst Merck, im Comité mitinitiiert hatte.

Am 26. September 1855 kam das ‚Ritterschloß‘ unter den Hammer, aufgerufen für 250 000 Speciesmark. Marianne Godeffroys Makler bot 170 200, der von Robert Miles Sloman sen. (1783-1867) hundert Mark mehr und erhielt den Zuschlag. Sloman soll darüber nicht begeistert gewesen sein.¹²⁹ Sohn eines Kapitäns, Schiffsmakler, dann Reeder, im dauernden Wettbewerb mit dem dreißig Jahre jüngeren Johan Cesar VI. Godeffroy um die größte Reederei in Hamburg, rang er – so Gabriele Hoffmann – vergeblich um die gesellschaftliche Anerkennung in den Kreisen der Elbchaussee, die erst seine Kinder erlangten.¹³⁰ Ein Theatermäzen war er nicht, und das Stadttheater erlebte nun die übelste Episode in seiner Geschichte. Am Thalia-Theater aber vollzog sich trotz der Einschränkungen ein wundersamer Wiederaufstieg – oder sollte ich schreiben: wegen? Die Maßnahmen des Senats hatten, wie die sog. Aktionäre des Thalia-Theaters in einer Eingabe vom März 1855 in bester Birch-Pfeifferscher Manier darlegten,

zu einem, dem beabsichtigten diametral entgegengesetzten Resultate geführt [...]. In dem Bewußtsein, daß der Erwerb ungeredeten Gutes nie und nimmer begünstigt werden dürfe, hat sich der Rechtlichkeits-Sinn des Publicums dem Stadttheater gänzlich abgewendet. Der Kern des Bürgerstandes hat sich freilich empfindlich dadurch berührt fühlen müssen, daß der hochweise Senat ihm angesonnen hat, sich an Possen genügen zu lassen, allein, er hat sich resignirt, lieber zeitweilig seinem Geschmacke und seiner Bildungs-Stufe angemessener Darstellungen zu entbehren, als dieselben da zu suchen, wohin ein unbilliges Privilegium sie concentriren mögte.

Der Bürgerstand, welcher das Thalia-Theater [...] in das Leben gerufen hat, ist gewohnt, seine Ergötzlichkeiten selbst zu bezahlen. Bescheiden in seinen Ansprüchen, gewissenhaft dieselben seinen Mitteln anpassend, fern von blasirter Selbstüberhebung,

¹²⁸ Daniel Hertz. *Hamburger Nachrichten*. Nr. 125. 26.5.1854.

¹²⁹ Vgl. Hildegard von Marchtaler. *Die Slomans. Geschichte einer Hamburger Reeder- und Kaufmannsfamilie*. Hamburg: Christians, ²1939. S. 103.

¹³⁰ Vgl. Hoffmann. *Das Haus* (wie Anm. 11). S. 92.

würde er es seiner nicht würdig erachten, eine Unterstützung aus Staatsmitteln anzunehmen, geschweige denn zu sollicitiren. Er verlangt nur, daß der Staat ihn gewähren lasse.¹³¹

1856 wurde Maurice die Aufführung von Lustspielen mit mehr als zwei Akten und die Wiedereinführung der alten Preise gestattet. Die Konzession im Umfange der von 1842/43 erhielt er 1861 zurück – ein Jahr, nachdem das Ringen um eine neue Verfassung dann doch noch zu einem Resultat geführt hatte.

¹³¹ StAH 111-1 Senat Cl VII Lit Fl No 2 Vol 56: Nr.11.