

*Horst Fassel (Tübingen)*

## **Balanceakt zwischen Wander- und Stadttheater**

**Der Theaterunternehmer Christoph Ludwig Seipp  
(1747-1793) in Preßburg und Hermannstadt**

Im Jahre 1748, ein Jahr nach der Geburt von Christoph Ludwig Seipp, erschienen in den Bremer Beiträgen die ersten drei Gesänge von Klopstocks *Messias*. Die Zeitgenossen empfanden dies als revolutionäres Ereignis, und die völlige Transformation der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert wird mit dieser Veröffentlichung in Zusammenhang gebracht, die man als Identitätsnachweis einer deutschen Nationalliteratur betrachtete. Etwas mehr als ein Jahrzehnt lag es damals zurück, daß in Leipzig Karoline Neuber, die Neuberin, den Hanswurst vom Theater verbannt hatte, worauf sich ein bürgerliches deutsches Schauspiel jenseits von Zufall und ästhetischer Anspruchslosigkeit entwickeln konnte.

Beide Ereignisse sind Folgen von Entwicklungsprozessen, an deren Endpunkt die Begründung einer bürgerlichen, national orientierten Kunst steht. In der Literatur bedeutete dies, daß von Autoren wie Lessing, Wieland und Klopstock ein neues Kunstverständnis vermittelt wurde. Auf dem Gebiet des Theaters bahnte sich ein Ende der Ära an, in der ausländische — vor allem englische, niederländische und italienische — Wandertruppen Akzente gesetzt hatten. Vor allem war jedoch die Hinwendung zu einem städtischen Kulturalltag wichtig, für den die Verwendung der Muttersprache eine entscheidende Rolle spielte, was nach den Jahrzehnten eines Schauspiels, für das Sprache von sekundärer Bedeutung war (denn die Sprache der englischen und anderen Komödianten war den wenigsten Zuschauern vertraut), ein Novum darstellte. Stabilität, Kontinuität und Homogenität waren die Desiderata, die man auch im Theaterbetrieb durchsetzen wollte.

Eines der Anliegen des bürgerlich-städtischen Kulturalltags war die zunehmend präzisere Arbeitsteilung. Anstelle des flexibel einsetzbaren Alleskönners der Wandertruppen, der nicht nur durch sein Agieren auf der Bühne Einkünfte erzielte, trat der literarisch gebildete, für die konkrete Umsetzung von Texten geschulte Bühnenfachmann. Die zunehmende, zuletzt exklusive Literarisierung des Theaterbetriebs war die wohl entscheidende Neuerung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Einzelpersönlichkeiten waren auch damals Initiatoren von Reformen und deren Träger. Eine Neuberin, ein Konrad Ekhof, ein Schröder, ein Abt standen im hellsten Rampenlicht und waren über die zahlreichen Grenzen der deutschen Kleinstaaten hinaus national bekannt. Wie durch Kunst — in diesem Falle Schauspielkunst, ebenso aber durch die schöne Literatur — die nationale Zerissenheit und der Provinzhorizont überwunden werden konnte, ist immer wieder erörtert worden.

Christoph Ludwig Seipp gehört nicht zu den erwähnten Bahnbrechern im Jahrhundert der Aufklärung. Er trat bloß in deren Fußstapfen und führte begonnene Reformen weiter. Wenn er in gesamtdeutschen Bezügen bloß zu den Vermittlern neuer Kunst- und Lebensformen gehörte, erscheint Seipp vor dem südosteuropäischen Hintergrund als Wegbereiter einer deutschen Nationaldramatik, die er in einem Vielvölkergebiet allerdings neuen, regionalen Anforderungen anzupassen bestrebt war. In der Galerie von Deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen, die 1910 als Band 13 der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin veröffentlicht wurde, wird Herr Seipp wie folgt präsentiert:

Körper, Aussprache, Kenntnis seiner Rollen, richtiges, ungezwungenes Spiel sind seine Haupttugenden, und seine Rollen sind alle die, wo vom Herzen zum Herzen geredt werden kann.<sup>1</sup>

Wenn dies stimmt, war Seipp ein Repräsentant der Empfindsamkeit. „Christof Ludwig Seipp (...) ist eine höchst merkwürdige Persönlichkeit, ein Mann von hohem idealen Streben und seltener Uneigennützigkeit“, erfahren wir von Eugen Filtsch, dem Chronisten des deutschen Theaters von Hermannstadt, „der, vom Schicksal wunderbar geführt, sich keine geringere Aufgabe setzte, als die, die deutsche Schauspielkunst und damit deutsche und europäische Kultur und Gesittung nach dem Osten zu tragen und dieser Aufgabe mit einem Opfermut sein Leben gewidmet hat, welcher schon von seinen Zeitgenossen warm anerkannt wurde, dem Manne aber ein ehrendes Andenken bei der Nachwelt sichert“.<sup>2</sup> In Seipps Tätigkeit kann man zwei Entwicklungsetappen feststellen, deren erste seine Tätigkeit als Schauspieler bei verschiedenen Theaterdirektoren umfaßt und deren zweite Seipp als eigenverantwortlichen Prinzipal ausweist. Wir werden diese beiden Entwicklungsetappen kurz kennzeichnen, anschließend seine Konzeption des Theater betreffend festhalten und schließlich die Gesamttätigkeit von Seipp zu würdigen versuchen.

- 
- 1 Siehe *Galerie von Deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*. Berlin: Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1910, S. 122.
  - 2 Siehe FILTSCH, EUGEN: *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Sachsen. — In: *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*. Hermannstadt 1887, N.F. Bd. 21, H. 1, S. 552.

## 1. Seipp als Schauspieler und Bühnenschriftsteller (1768-1779)

Die Stationen des jungen Bühnenkünstlers, der zunächst ein Studium der Theologie und der Rechtswissenschaft in Gießen und Jena abgebrochen hatte, waren folgende:

Mit der Schauspielgesellschaft von Karl Friedrich Abt:

1768	Erfurt
1771	Erlangen, Bayreuth, Ansbach, Gera und Straßburg

Mit der Schauspielgesellschaft von Lorenz Hartmann:

1772	Preßburg
------	----------

Mit der Schauspielgesellschaft von Karl Wahr:

1772-1774	Eisenstadt und Eszterháza (im Sommer), Preßburg, Ödenburg, Pest und Ofen
1775	Salzburg
1776	Innsbruck und Salzburg
1777	Preßburg und Wien
1778	Preßburg und Pest
1779	Ofen und Prag

Der junge Schauspieler befand sich zunächst in einer Truppe, die Mitteldeutschland bespielte und sich nach Westen orientierte, wo sie Straßburg erreichte. Über den Prinzipal Karl Friedrich Abt schrieb die Allgemeine Deutsche Bibliothek: „Er quälte seine Frau zu Tode, war Bigamist, Mädchenverführer, mutmaßlicher Mörder und Schuldenmacher, aber einer der besten Schauspieler“.<sup>3</sup> Ebenso wie Konrad Ekhof, mit dem er zusammengearbeitet hatte, ging es Abt darum, klassizistische französische Bühnenwerke zu popularisieren und durch die Darbietungsform die künstlerische und sittliche Hebung des Publikums zu beeinflussen. Seipps erster Prinzipal hatte 1760 in Biberach bei Wieland debütiert und die Beziehungen zum ersten deutschen Shakespeare-Übersetzer nie abbrechen lassen. Während seiner Tätigkeit bei Abt lernte Seipp 1771 in Straßburg den jungen Goethe sowie H. L. Wagner kennen.

Bei seinem zweiten Prinzipal, Lorenz Hartmann, war Seipps Verpflichtung nicht von Dauer. Für ihn war die Tätigkeit bei Karl Wahr prägend. Die Zielrichtung zeigte jetzt von West nach Ost. In Preßburg, Pest und Ofen, ebenso in den Eszterházischen Spielorten Eisenstadt und

<sup>3</sup> Siehe in PIES, EIKE: *Prinzipale*. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ratingen; Kastellaun; Düsseldorf: Herrn 1973, S. 17.

Eszterháza (Fertőd) wurden vor allem Stücke der bürgerlichen, englischen Dramatik dargeboten. Lessing und Shakespeare standen am häufigsten auf dem Programm. Wahr selbst war als Hamlet und Othello neben dem Vater der deutschen Schauspielkunst Konrad Ekhof der herausragendste Shakespeare-Darsteller der Zeit.

Während seiner Tätigkeit bei der Wahrschen Gesellschaft gab Seipp in Salzburg eine Zeitung heraus, war 1777 eine Spielzeit lang Regisseur beim Wiener Kärntnertheater. Als Übersetzer und Bearbeiter von Stücken machte er sich einen Namen. Durch eine Polemik mit der renommierten Zeitschrift *Teutscher Merkur* wurde Seipp in Theaterkreisen deutschlandweit bekannt. Wieland selbst oder sein Theaterreferent Christian Heinrich Schmid hatten in der Märznummer 1775 eine Notiz veröffentlicht: „Ein gewisser Seipp, Schauspieler bey der Wahrischen Gesellschaft in Ungarn, hat eine ganze Menge elender Schauspiele geschrieben, unter denen ich nur, um der außerordentlichen Frechheit willen, einen König Lear nach Shakespeare bemerke“.<sup>4</sup> Am 4. Juni 1775 beklagte sich Seipp bei Wieland wegen dieser Notiz und verteidigte seine Übersetzungen und Bühnenwerke, die von den besten Kennern — auch vom Grafen Eszterházy — gewürdigt worden seien. Wieland blieb parteiisch und forderte Seipp zur Veröffentlichung seiner Bühnenbearbeitungen auf. Er nahm nicht zur Kenntnis, daß die Wahrsche Truppe in vielen Fällen — so 1774, als sie in Preßburg Othello und Macbeth aufführte — auf seine eigenen Prosaübersetzungen zurückgegriffen hatte. Seipps Lear-Nachdichtung war allerdings die erste Lear-Aufführung im deutschen Sprachraum. Nach der 1774 erfolgten Aufführung in Preßburg ist erst 1778 in Hamburg eine weitere Einstudierung nachweisbar.

Als Schauspieler bei Wahr trat Seipp auch im Esterházy'schen Adelstheater auf. In Preßburg war das 1774 von Matthias Walch im Auftrag des Grafen Csáky erbaute Theater Handlungsmittelpunkt. Bei den früheren Prinzipalen waren es unterschiedliche, oft recht bescheidene Spielorte, an denen der Schauspieler Seipp aufgetreten war.

Während seiner Tätigkeit als Schauspieler hatte Seipp Gelegenheit, mit Persönlichkeiten der deutschen Literatur und Bühne in Kontakt zu treten. Mit Abt und Wahr hatte er angesehene Schauspieler als Prinzipale, in Salzburg war 1775 Johann Benedikt Cremeri, der von 1770 bis 1775 in Hermannstadt und Temeswar aufgetreten war, das vorzüglichste Mitglied der Wahrschen Unternehmung. Daß Seipp — wie in der Auseinandersetzung mit Wieland — als durchaus ebenbürtiger Gesprächspartner akzeptiert wurde, läßt seine aktive Teilnahme an einer Meinungsbildung bei Fragen der Literatur und des Dramas erkennen. Nimmt man hinzu, daß

<sup>4</sup> Siehe *Theatralische Neuigkeiten*. — In: *Teutscher Merkur* 1775, H. 3, S. 274-275.

Seipp seinen Lessing gut kannte und — vermutlich schon 1779 — eine Bearbeitung des Essex-Stoffes nach den Maßgaben der Hamburgischen Dramaturgie vornahm,<sup>5</sup> daß er bei der Shakespeare-Rezeption durch Bearbeitungen Beiträge leistete und im Falle der Lear-Übersetzung sogar vor Wieland ein Modell gestiftet hatte, dann kann man ihm zugestehen, einen Beitrag zur Herausbildung eines deutschen Nationaltheaters geleistet zu haben. Daß dieses — im Unterschied zu Frankreich oder England — nicht einen Mittelpunkt, sondern — aufgrund der spezifischen deutschen Situation — mehrere städtische Schwerpunkte aufwies, muß hervorgehoben werden. Dadurch war es allerdings auch möglich, neue Wirkungsgebiete zu erschließen und regional neue Schwerpunkte zu fördern. Wenn Preßburg zunächst im Schatten Wiens stand, wenn Braunschweig, Kassel, Leipzig, Dresden, später Weimar von größerer gesamtdeutscher Relevanz waren, kann man nicht darüber hinwegsehen, daß Preßburg in der Ära Wahr zum Anlaß wurde, deutsche Theatermodelle nach Ungarn zu vermitteln. Es war eines der Ausstrahlungszentren für deutsches Theater geworden.

## 2. Seipp als Prinzipal und Bühnenschriftsteller (1779-1793)

Erst als Prinzipal konnte Seipp versuchen, seine eigenen Vorstellungen von Bühnenkunst in die Tat umzusetzen. Als Prinzipal ist er in folgenden Städten aufgetreten:

Zusammen mit Heinrich Bulla

1779 Innsbruck

Als selbständiger Prinzipal

1780 Augsburg und Preßburg

1781 Nürnberg, Augsburg, Preßburg, Temeswar

1782 Temeswar und Hermannstadt

1784 Preßburg

1785 Preßburg und Ödenburg

1786 Preßburg, Ivanka a.d.D., Olmütz

1787 Olmütz, Troppau, Neiße, Brieg

1788 Troppau und Hermannstadt

1789 Hermannstadt und Temeswar

<sup>5</sup> Siehe dazu FASSEL, HORST: *Ein Wieland-Gegner als Theatergründer in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt*. — In: *Deutsches Theater im Ausland*. Initiatoren und Gründergestalten, Basel, u. a. (= Schriftenreihe der Thalia germanica, 2) (im Druck).

1790	Hermannstadt, Klausenburg und Tyrnau
1791	Tyrnau und Preßburg
1793	Preßburg und Wien.

Zwei Spielzeiten Seipps fanden in Adelstheatern statt. 1780 „bildete seine Truppe das Adelstheater des Fürsten Anton Grassalkovich in Preßburg“, schrieb Eike Pies,<sup>6</sup> und für 1786 verzeichnet Cesnaková-Michalcová ein Gastspiel von Seipp in der Sommerresidenz der Grassalkovichs in Ivanka pri Dunaj.<sup>7</sup> Eine eindeutige Bewegungsrichtung läßt sich dabei nicht erkennen. Wie schon als Schauspieler hatte Seipp auch als Prinzipal zunächst in Deutschland bzw. in Süddeutschland Station gemacht. Später hat er eine Theaterunion zwischen Preßburg, Hermannstadt und Temeswar konkretisiert. Nachdem 1783 das Preßburger Theater renoviert und erweitert worden war und nachdem 1788 in Hermannstadt das sogenannte Hochmeistersche Theatergebäude entstand, war Seipp bestrebt, feste Spielzeiten vor Ort durchzuführen. In Preßburg gelang ihm dies von 1784 bis 1786, in Hermannstadt von 1788 bis 1790. Als er 1790 gezwungen wurde, Hermannstadt zu verlassen, kehrte Seipp nach Preßburg zurück und verließ die Stadt erst im Jahre 1793, um in Wien ein Vorstadttheater auf der Landstraße zu gründen. Nach seinem unerwarteten Tod führte seine Frau dieses Theater bis 1794 weiter.

Wie es ihm Wieland empfohlen hatte, begann Seipp in dieser zweiten Entwicklungsetappe seine dramatischen Werke zu publizieren. 1785 erschien in Preßburg das Drama *Für seine Gebieterin sterben*,<sup>8</sup> 1787 kam ebenfalls in Preßburg *Ein Bändchen Theaterstückchen* heraus, dem 1798 ein *Zweytes Bändchen* folgte.<sup>9</sup> Außerdem verfaßte Seipp zwei Reisebeschreibungen, die seine Erfahrungen in Südosteuropa und seine Erkenntnisse über Theater und Gesellschaft darlegen.<sup>10</sup> In Hermannstadt war Seipp Mitarbeiter der Siebenbürgischen Quartalschrift (1790). Heinz Kindermann nennt Seipp — mit etwas mißglückter Wortwahl (wohl in Anlehnung an den expressionistischen Denkspieler Georg Kaiser) — einen

6 Siehe PIES, EIKE: a.a.O., S. 306.

7 Siehe CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, MILENA: *Premeny divadla* (Inonárodné divadlá na slovensku do roku 1918). Bratislava: Veda 1981, S. 161.

8 Preßburg 1786.

9 Siehe SEIPP, CHRISTOPH LUDWIG: *Ein Bändchen Theaterstückchen zu betrachten als Zugabe zu den Hauptstücken der Ostermesse 1787*. Preßburg: Philipp Ulrich Mahler 1787, 172 S.; DERS.: *Zweytes Bändchen als eine Zugabe zu den Hauptstückchen der Ostermesse 1789*. Preßburg: Philipp Ulrich Mahler 1789, 204 S.

10 *Johann Lehmanns Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen*. Dünkelspiel & Leipzig 1785; SEIPP, CHRISTOPH LUDWIG: *Reisen von Preßburg durch Maehren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbuergen und von da zurück nach Preßburg*. Frankfurt & Leipzig 1793.

aufklärerischen Denkschauspieler dieser Zeit.<sup>11</sup> Sieht man von dem Abstecher nach Österreichisch und Preußisch Schlesien ab (1786 und 1787), war Seipp bestrebt, in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt einen besseren Geschmack zu verbreiten (Gruber von Grubenfels). Grundlage seiner Tätigkeit waren eine anspruchsvollere Professionalität und die nach Lessings Vorstellungen konzipierte Reform der deutschen Nationaldramatik und -literatur.

### 3. Seipp als Theatermann. Die Entwicklung seiner Theaterkonzeption

Bisher konnte nur andeutungsweise auf Seipps Engagement für die Wanderbühne bzw. für ein festes Stadttheater hingewiesen werden.

In der Folge werden wir — meist indem wir die bisher selten herangezogenen Schriften Seipps verwenden — seine Theaterauffassung zu charakterisieren versuchen und uns dabei auf Seipps:

- a. Stellung zu theatergeschichtlichen Traditionen,
- b. Präsentation des Theaters als Institution,
- c. Oszillieren zwischen National- und Regionaltheater beschränken.

#### Stellung zu theatergeschichtlichen Traditionen

Der schnelle Wechsel — allerdings innerhalb eines Ensembles — gehört noch heute zu den Gepflogenheiten des Theaterbetriebs. Im 18. Jahrhundert war durch den ständigen Ortswechsel der gleichen oder der veränderten Schauspielgesellschaften ein noch intensiverer Austausch der Darsteller und zum Teil des Dargestellten notwendig.

Das Wandertheater wies vom Sprachlichen her mindestens zwei Phasen auf: in der frühesten agierten ausländische Truppen im anderssprachigen Raum, indem sie Pantomime, Gestik und visualisierte Handlungsabläufe bevorzugten. In der späteren Entwicklungsetappe erlernten die ausländischen Künstler die deutsche Sprache oder nahmen deutsche Schauspieler in ihre Reihen auf. Dadurch wurde die Sprache auf der Bühne in ihre Rechte gesetzt.

Was die Wanderbewegung der Theatergesellschaften betrifft, so war es vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt, immer neue Spielorte aufzusuchen, die vom Theater noch nicht „entdeckt“ worden waren, weil man sich dort eine größere Wirkung und bessere Einträge erhoffte. Die Ausbreitung der Theatertruppen erfolgte von West nach Ost (englische und holländische Komödianten) bzw. von Süden nach Norden (italienische Schauspieler). Als seit dem Westfälischen Frieden immer mehr

<sup>11</sup> KINDERMANN, HEINZ: *Theatergeschichte Europas*. Band V: *Von der Aufklärung zur Romantik* (2. Teil). Salzburg: Müller 1962, S. 689.

deutsche Wandertruppen entstanden, wurde die Wanderungsbewegung nach Osten fortgesetzt. Es ist kein Zufall, daß Wielands *Teutscher Merkur* in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine intensive deutsche Schauspielertätigkeit in Polen, Rußland und Ungarn vermerkt.

Nach der strahlenförmigen Ausbreitung folgte eine Zeit, wo die traditionellen Verkehrswege zu den wichtigsten städtischen Zentren benutzt wurden. Im 18. Jahrhundert bahnten sich langlebige Theaterverbindungen zwischen einzelnen Städten bzw. ein Hin- und Herpendeln an, das bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beibehalten wurde.

Seipp war in dieser Entwicklungsphase tätig, als — schon auf den Spuren von Vorgängern — relativ feste Reiserouten benutzt wurden. Zunächst war es Gertrude Bodenburger, auch die siebenbürgische Neuberin genannt, die oft zwischen Preßburg, Pest, Hermannstadt und Temeswar unterwegs war. Preßburg, Pest und Ofen wurden von Karl Wahr bespielt, bei dem Seipp verpflichtet war. Josef Hülverding praktizierte eine Theaterunion zwischen Hermannstadt und Kaschau. Seipp, der ähnliche Routen benutzte, war jedoch der erste, der über die Schwierigkeiten der Reise und die besonderen Voraussetzungen vor Ort berichtete.

Nach der Theaterreform der Neuberin, die im Südosten von der Bodenburgerin aufgegriffen wurden, fand eine Hinwendung zur Darstellung des literarisch anspruchsvollen Schauspieltextes statt. Die beiden Optionen: französischer Klassizismus/deutsche Nationalliteratur hat Seipp bei Abt und Wahr kennengelernt. Er entschied sich für den Vorrang einer deutschen Nationalliteratur, was mit einschloß, daß er Literaturen wie die englische, niederländische und spanische mit berücksichtigte. Als Schauspieler entsprach er den Wünschen seiner Prinzipale, als Prinzipal vertrat er eine sehr viel umfassendere Auffassung von Dramenliteratur, die Modelltexte aus allen westeuropäischen Literaturen heranzog. Daß er durch die Bekanntschaft mit Goethe und Wagner über Lessing hinausging und auch die Werke der Stürmer und Dränger aufführen ließ, ist ein Hinweis auf seine Eigeninitiativen. An die Tradition des Wandertheaters erinnern seine self-made-works, die er der Konkurrenz entzog, indem er sie nur handschriftlich aufbewahrte. An die gleichen Traditionen läßt nicht bloß die rasche Abfolge von Spielorten in den Jahren 1768-1779 denken, sondern — in der Ära der Stabilisierung — 1787 das Gastspiel in den preußisch-oberschlesischen Städten Neisse und Brieg, wo Seipp vermutlich für die Österreicher spionierte. Die Boten- und Vermittlerdienste früherer Jahrzehnte werden dadurch aktualisiert. Vom Wandertheater weg führen die Bemühungen, seinen Berufsstand zu ethischer Vorbildlichkeit zu erziehen. Daß dies den pädagogischen Absichten des Zeitalters eines Pestalozzi oder Basedow entspricht, leuchtet ein.

Wie sehr Seipp, der selbst — wenn es ums Überleben seiner Gesellschaft ging — Kompromisse eingehen mußte, die Praktiken des Wander-

theaters ablehnt, läßt eine Kennzeichnung des Niedergangs der Theater-tätigkeit in Preßburg nach 1774 erkennen:

Diese [die „Schauspielunternehmer“] hatten die Maxime, um einzelne große Einnahmen zu machen, das Aug und Ohr des Publikums mit Gesang, Tanz, Kleidern, Aufzügen, Verwandlungen, Königen, Geistern, Engeln und Teufeln zu überladen, daß den Nachfolgern nichts mehr übrig geblieben ist.<sup>12</sup>

### Das Theater als Institution

Seipp vertrat die Ansicht, daß durch das Illusionstheater nationale Bildung und Erziehung gewährleistet werden können. Eine Voraussetzung dafür sei die Kontinuität der Einwirkung auf das Publikum. Diese war nur an festen Theaterstandorten realisierbar. Deshalb kreisen Seipps Überlegungen um:

- einen festen Spielort bzw. ein festes Theatergebäude,
- ein homogenes Repertoire,
- die Wirkungsmechanismen von Theatereinrichtungen.

### Ein fester Spielort

Die Suche nach einem festen Spielort war für Seipp eine Obsession. Schon in dem Reisebericht des Jahres 1785 werden in allen durchreisten Städten in erster Linie die Theatergebäude beschrieben, wird ihre Lage im Stadtbild, ihre Funktionalität für Schauspielgesellschaften begutachtet. Besonders gut schneidet das 1783 vom Zimmermann Reischl in Ofen errichtete Holztheater ab:

An der Donau steht ein angenehmes Schauspielhaus, welches zwar nur von Brettern zu Sommervorstellungen bestimmt, gewiß manchem zum Muster dienen kann. Es hat Gallerien, Logen, Parterre, Parkett, Orchester, geräumige Bühne schön dekoriert. Das Haus selbst ist inwendig in grauer Farbe gemalt, die Logenabtheilungen sind durch vergoldete Leisten bemerkt. Außerhalb ist an den Logen ein offener Gang, welcher gesperrt werden kann, zur Abkühlung, Aussicht nach der Donau“.<sup>13</sup>

Auch die Theatergebäude von Preßburg, Hermannstadt, Kaschau und Breslau wurden begutachtet. Die Verhältnismäßigkeit von architektonischen Maßen, die Funktionalität stehen auf dem Prüfstand. Seipp lehnt zum Beispiel das Kaschauer Theater ab, weil es zu groß ist und sein Unterhalt zu viel kostet. Vergleiche ermöglichen Erkenntnisse: „Das

<sup>12</sup> Siehe *Johann Lehmanns Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen*. Dünkelspiel; Leipzig 1785, S. 83.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 112.

Breßlauer Schauspielhaus verspricht von aussen gar wenig, leistet aber desto mehr. Das Preßburger ist sehr groß, fällt prächtig in die Augen, giebt aber wenig, sowohl den Zuschauern als den Arbeitern.“<sup>14</sup> Die Wirkung auf ein Publikum ist von Bedeutung. In Preßburg hat man begonnen, durch bemalte „Paniere“ Theatervorstellungen anzukündigen. In Hermannstadt liegt das neue Theatergebäude am Rande der Stadt. In Kaschau fehlt es an Publikum und an Schauspielern in der Umgebung: „Eine gute Schauspielgesellschaft wird nie nach Kaschau kommen. Woher soll sie kommen? Wohin soll sie gehen? Zu welcher Absicht soll sie die Reise unternehmen? Um den Kaschauern, auf eigene Unkosten, Kunst, Geschmack und Reinheit zu zeigen? Zeit, Ort und Umstände sind gegen ein solches Gebäude zu Kaschau.“<sup>15</sup> Seipp betrachtet die Städte und Theater vom Standpunkt des interessierten Unternehmers aus. Er schätzt Vor- und Nachteile der jeweiligen Orte, die historische Situation, die Zielgruppe für das Schauspiel ein. Daß er Preßburg und Hermannstadt am besten kennt, geht auf seine Erfahrungen vor Ort zurück. Allgemeiner ist die Erkenntnis, daß nur die Stadtbewohner selbst und ihre Vertretung etwas für das Aufblühen von Kunst und Literatur tun können. „Wenn eine Stadt Schauspiel haben will, so muß sie vor allem Dingen die Schauspieler gehörig versorgen“, erfahren wir.<sup>16</sup> Oder uns wird mitgeteilt: „Hermannstadt kann anhaltendes Schauspiel anständig ernähren, so gut als eine andere Stadt. Wenn Hermannstadt ein solches Bedürfnis verlangt, so wird daran nicht fehlen“.<sup>17</sup> Die Kennzeichnung Kaschaus impliziert, daß dort nur dann eine Veränderung der schlechten Theaterverhältnisse eintreten kann, wenn die Bewohner dies tatsächlich beabsichtigen.

Wie sehr Moden auch die Theatertätigkeit bedrohen können, wie sehr dies durch politische bzw. durch militärische Ereignisse geschehen kann, vermerkt Seipp oft genug. In Preßburg, wo er von 1784 bis 1786 Erfolge feierte, 1785 die erste erfolgreiche Nathan-Aufführung des Jahrhunderts inszenierte,<sup>18</sup> brachte die Entscheidung, 1784 die Statthalterei und die Regierungsbehörden nach Ofen zu verlegen, herbe Rückschläge, so daß Hermannstadt, damals noch Hauptstadt von Siebenbürgen, eine gute Alternative für Seipp anbot. Als dort die Türkenkriege drohten, die letztlich mit militärischen Erfolgen des Prinzen von Coburg endeten und die vorher Hermannstadt und seine Bewohner bedroht hatten, war dies

14 Siehe SEIPP, CHRISTOPH LUDWIG: *Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück nach Preßburg*. Frankfurt; Leipzig 1793, S. 45.

15 Ebenda, S. 155-156.

16 Ebenda, S. 157.

17 Ebenda, S. 343.

18 Die Uraufführung in Berlin war ein Mißerfolg gewesen.

zwar unheilverkündend, aber letztlich fast folgenlos. Als aber 1790 die siebenbürgische Hauptstadt nach Klausenburg verlegt wurde, kam es zum Eklat: Seipp mußte das gute Theatergebäude und seinen Spielort aufgeben.

Die einzelnen Aspekte einer Theaterinstitution als dauerhafte, kommunale Einrichtung werden von Seipp nicht systematisch vorgetragen. Sie sind Teil einer Darstellung, die allerdings Konstanten postuliert.

### Ein homogenes Repertoire

Mit dieser Forderung nach einem festen Spielplan steht Seipp selbstverständlich nicht allein da. Schon Johann Elias Schlegel hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Fehlen eines gemeinsamen Spielplans bei deutschen Theatern beklagt. Wie sich Seipp sein Repertoire vorstellte, ergibt sich aus den zwei belegten Spielzeiten in Neisse (1787) und in Hermannstadt (1788). Alle sonstigen Informationen sind in dem 1794 von Gruber von Grubenfalls im Gothaschen Theaterkalender publizierten Nekrolog anzutreffen.

Daß Seipp für die Shakespeare- und Lessing-Rezeption Schrittmacherdienste leistete, ist schon erwähnt worden. Am eindeutigsten ist dies in seinen eigenen Stücken feststellbar. Den Essex-Stoff des *Trauerspiels Für seine Gebieterin sterben* wollte Lessing selbst bearbeiten. Seine ausführliche Bestandaufnahme der französischen und englischen Essex-Bearbeitungen in der Hamburgischen Dramaturgie hat Seipp ebensowohl gekannt wie Lessings Handlungsgerüst für ein Essex-Stück, das auf eine spanische Vorlage zurückgehen sollte. Was Lessing nicht tat, gelang Seipp, und seine 1785 veröffentlichte Essex-Tragödie beweist einerseits, was er im einzelnen von Lessing übernommen hat und andererseits, wie er durch lange Konversations- und Argumentationseinschübe Lessings Lakonismus ersetzte. Auch die 1787 und 1789 publizierten Theaterstücke zeigen Seipp auf den Spuren seines Vorbilds: historische Themen und gesellschaftskritische Kleinkunst sind bei Seipp anzutreffen.

In den erwähnten Spielplänen von Neisse und Hermannstadt läßt sich die Vielfalt erkennen, die der Pragmatiker Seipp bevorzugte. In Neisse, wo er in einer Garnisonsstadt vor allem mit Militärangehörigen als Publikum rechnete, standen Unterhaltungsstücke auf dem Programm. Im Unterschied zum Wandertheater wählte Seipp jedoch nur bescheidene, aber erfolgreiche Lustspielautoren: Wetzel, Stephanie, Gotter. Als seltene, aber symptomatische und wichtige Programmteile wurden Werke von Bühnenklassikern eingepflanzt: etwa Schillers *Kabale und Liebe* oder Molières *Tartuffe*.

In Hermannstadt war das Repertoireangebot reichhaltiger. Hermannstadt war nach Seipps Meinung „die lebhafteste Stadt der kaiserlichen Erbländer“, wobei „Volksmenge, Reichthum, Glanz, Wohlstand und Behaglich-

keit die Kennzeichen derselben zu sein schienen“.<sup>19</sup> Am 1. Juni 1788 wurde in dem neuen Hermannstädter Theatergebäude — es wird seit nunmehr zwei Jahren neu aufgebaut (!) — ein Prolog von Seipp, *Thaliens Opferweihe* aufgeführt, danach standen „84 Lustspiele, 15 Schauspiele, 5 Opern, 24 Trauerspiele, 1 Melodram, 4 Singspiele und 1 Operette“ auf dem Programm.<sup>20</sup> Molière, dessen *Tartuffe* Seipp 1785 als erster auf einer deutschen Bühne aufgeführt hatte, Lessing und Shakespeare standen an der Spitze des Angebots, das den Sturm und Drang durch Klingers *Stilpo*, Schillers *Räuber*, Leisewitzens *Julius von Tarent* berücksichtigte und Goethe mit seinem *Clavigo* zu Wort kommen ließ. Neu war, daß Seipp nicht bloß eigene Bearbeitungen präsentierte, sondern auch die Stücke *Die Milchmädchen*, *Die Kaution*, *Das Steckenpferd Toleranz*, die „in Hermannstadt verfertigt und (...) auch aufgeführt“<sup>21</sup> in den Spielplan aufnahm. Vom Hermannstädter k.k. Hofsekretär H. von Schrenck wurde am 27. Juli 1788 ein Melodrama *Iramis, das Opfer aus Liebe* aufgeführt. Diese beiden Beispiele (Seipp, Schrenck) lassen erkennen, wie Seipp eine regionale Dramatik fördern wollte, die allerdings nicht wie im 19. Jahrhundert auf ethnographische oder topographische Zugeständnisse und Nostalgien eingehen mußte. Ein in Hermannstadt Lebender galt in einem solchen Fall als Hermannstädter Autor. Eine spezifisch regionale (eventuell historische) Thematik ist in Seipps Spielplänen in Hermannstadt nicht erkennbar. „Das Theater ist nicht der Lehrstuhl. Es ist nicht da, die Jugend zu lehren und Sitten zu predigen. Es ist da, um den Grundsätzen der Moral den Weg der Anwendung zu erleichtern.“<sup>22</sup> Diese programmatische Festlegung von Seipp bestimmte die Kriterien für eine Kontinuität seines Spielplans. Bei Stücken, die aus seiner Sicht den moralischen Vorstellungen nicht entsprachen — etwa aus der Sphäre des Wandertheaters stammten — wurden zwar aufgeführt, aber vorher geändert. Über das Trauerspiel *Gertrude von Arragonien* lesen wir bei Seipp: „ist hier, jedoch mit Verbesserung des schlechten Stiles, auch gegeben worden“.<sup>23</sup> Was zusätzlich gefordert wird, ist von Seipp nicht weiter präzisiert worden. Er schrieb: „Mit einer beständigen Unternehmung verhält sich's ganz anders. Diese muß, ihrer Dauer wegen, das Publikum an Simplicität gewöhnen; beyde Theile gewinnen dabey.“<sup>24</sup> Begriffe wie Natürlichkeit, Einfachheit, fast schon die „edle Einfalt“ werden damit angesprochen. Wichtiger aber ist,

19 Siehe FILTSCH, EUGEN: *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*. — In: *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*, 1887, N.F. Bd. 21, H. 1, S. 569.

20 Ebenda, S. 565.

21 Siehe *Übersicht der neuesten Literatur*. — In: *Siebenbürgische Quartalschrift*, 1 (1790), S. 106.

22 Siehe in SEIPP, CHRISTOPH LUDWIG: *Reisen von Preßburg nach Mähren ...*, a.a.O., S. 362.

23 In: *Siebenbürgische Quartalschrift*, 1 (1790), S. 107.

24 Siehe *Johann Lehmanns Reise ...*, a.a.O., S. 86.

daß Seipp Kontinuität anstrebte, die auch durch die Gestaltung des Spielplans erreicht werden sollte und die ein festes Theater von den ephemeren Versuchen der Wandertruppen zu unterscheiden hatte. Wenn die Schauspielliteratur dabei prioritär zu beachten war, wenn eine Hierarchie der Autoren aufgrund der einzelnen Literaturwerke erfolgte, so entsprach dies der neuen Entwicklungsstufe des Theaters, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur Akzentverschiebungen erfuhr.

### Die Wirkungsmechanismen von Theateraufführungen

Seipp wirft seinen Zeitgenossen vor, sich beliebigen Moden zu unterwerfen, die für die Herausbildung von Individualität und Persönlichkeit schädlich sind. Moden wirkten sich manchmal verheerend aus und waren aber durchaus ernstzunehmende Faktoren für den Theaterbetrieb. In Hermannstadt war es für Seipp abträglich, daß man den Tanz dem Schauspiel vorzog, daß man Bälle lieber als Theateraufführungen besuchte. Der Unternehmer reagierte darauf, indem er im Theater selbst Tanzveranstaltungen durchführen ließ, was seinen Ansichten von der Institution Theater eigentlich widersprach. In Temeswar glaubte Seipp — wie später Reiseautoren des 19. Jahrhunderts — im Sumpffieber einen Erfolgsgaranten entdeckt zu haben: das Fieber soll die Stadtbewohner Zuflucht im Theater suchen lassen! In Preßburg war es die sogenannte „Hetze“, eine Arena, in der Tierkämpfe stattfanden, die dem Theater Konkurrenz machte.

In Preßburg soll außerdem die Kleidersucht zum Niedergang des Theaters in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geführt haben.<sup>25</sup> In Hermannstadt galt die Tanzsucht als Motiv für den Zuschauerschwund bei Theateraufführungen.<sup>26</sup> Seipp führt:

- a. Politische Gründe an, die das Wirkungspotential des Theaters verändern können.
  - b. Er verweist auf gesellschaftliche Bedürfnisse.
  - c. Er führt theatergeschichtliche Argumente ins Treffen.
- a. Unter den Wechselspielen der Machtpolitik hat die gesamte Tätigkeit von Seipp zu leiden gehabt. In Preßburg und in Hermannstadt haben politische Entscheidungen seine Theaterplanung zunichte gemacht. In Neisse war er ein Spielball im österreichisch-preußischen Kriegsgeschehen. In anderen Städten, die er gerne als Spielort gewählt hätte

25 Siehe *Johann Lehmanns Reise ...*, a.a.O., S. 85.26. Siehe SEIPP, CHRISTOPH LUDWIG: *Reisen von Preßburg durch Mähren ...*, a.a.O., S. 343.

26 Siehe SEIPP, CHRISTOPH LUDWIG: *Reisen von Preßburg durch Mähren ...*, a.a.O., S. 343.

(Ofen, Breslau) verhinderte es die politische Konjunktur, daß Seipp zum Zug kam. In Preßburg wie in Hermannstadt waren Seipps Anfänge auf die Protektion von Günstlingen der Kaiserin Maria Theresia angewiesen: auf die des Grafen Anton Grassalkovich bzw. die des siebenbürgischen Gouverneurs Samuel von Brukenthal. Die Abwanderung der vom Prinzipal bevorzugt anvisierten Zuschauerschichten (Adel, Militär, Verwaltungsbeamte) konnten auch diese Förderer Seipps nicht verhindern.

- b. Zu den gesellschaftlichen Ursachen gehört nicht die bisher noch nicht ermittelte Geschmacksveränderung bei einzelnen Zuschauergruppen. Dabei hat Seipp selbst die Struktur seiner Zuschauergruppen untersucht. In Neisse war — wie schon erwähnt — sein Spielplan auf Konsumliteratur ausgerichtet, die bei Militärs beliebt war. In Hermannstadt stand der anspruchsvollere Aufbau des Spielangebots damit in Zusammenhang, daß Seipp nur die Bewohner der „Oberstadt“ — für ihn waren dies der Adel und Vertreter der Landesbehörden, die Jahresabonnements bestellten — in seine Überlegungen einschloß, bloß für die „Herrschaften“ plante, während die Bewohner der „Unterstadt“ angeblich keinerlei künstlerischen Interessen zugänglich waren. Daß die Verarmung von städtischen Einwohnergruppen, daß die Auswirkungen von Kriegen und Katastrophen ebenfalls die Theatertätigkeit in Frage stellten, kann Seipps Aufzeichnungen entnommen werden.
- c. Theatergeschichtlich war es folgerichtig, daß die Wandertheater in den anwachsenden Städten eine immer geringere Rolle spielten. Ebenso war auch Seipp davon überzeugt, daß die partielle Verdrängung des Sprechtheaters durch die Oper eine historisch notwendige Etappe in der Entwicklung der Schaubühne sei. Daß die Oper ihre Führungsrolle schon im 17. Jahrhundert gespielt hatte, daß ein Nebeneinander von Sprech- und Musiktheater möglich ist, wurde nicht in Erwägung gezogen. Auch für die Opernbühne war ein kontinuierlich finanzierter Standort wichtig, eine fest eingerichtete Institution, die die Fluktuationen einer Wandertruppe zu überwinden vermochte.

Allerdings nahm Seipp auch an, daß die Oper aufgrund ihrer Wirklichkeitsferne populär geworden war, weil man zeitgeschichtliche Thematik nicht gerne auf der Bühne dargestellt sah. Die Substitution der Hanswurstiaden durch Ritterschauspiele am Ende des 18. Jahrhunderts galt Seipp als eine neue Entwicklungsetappe, die eine Rückkehr zu früheren Rezeptionsgewohnheiten bezeugt.

## Nationales bzw. Regionaltheater

Für Seipp galt es, ein Nationaltheater zu schaffen, das allerdings — die Ähnlichkeit aller Menschen vorausgesetzt — gleichzeitig ein Welttheater zu sein vermochte. Deshalb war zwar die deutsche Sprache das vermittelnde Medium, aber die Zielrichtung galt einer europäischen, einer weltweiten Bildungshomogenität. Wie diese zu schaffen sei, stellt Seipp nicht anhand von Beispielen und Details dar. Ihm ging es ausschließlich darum, immanente Theatergesetzmäßigkeiten zum bestmöglichen Funktionieren zu bringen. Dazu gehörte zunächst eine gute Kenntnis der vorhandenen Literatur bzw. Theaterliteratur. Seipp selbst erweist sich bei jeder Gelegenheit als kompetenter Kenner des zeitgenössischen Schrifttums und steht damit ebenbürtig neben den Berufsschriftstellern Wieland, Lessing und anderen. Eine zweite Anforderung war das Beherrschen des darstellerischen Metiers. Auch hierbei war Seipp selbst ein Vorbild und seine These, derzufolge er nie auf Qualität verzichten und dafür lieber finanzielle Einbußen hinnehmen wollte, ist oft zitiert worden.

Weil jedoch die eigentliche Arbeit an Rollen und Regieumsetzung nicht nachvollziehbar und schriftlich nirgendwo festgehalten erscheint, kann darüber nur gerätselt werden. Die Professionalität wird Seipp allerdings von allen Zeitgenossen bestätigt.

Das Theater als Bildungsmittelpunkt war ein Postulat, das man im ganzen 18. Jahrhundert antreffen konnte. Die Literaturfehden zwischen Gottsched und den Schweizern, zwischen Lessing und den Apologeten einer französischen Schule haben auch Seipp beeinflusst.

Das Primat des Nationaltheaters schließt die Berechtigung regionaler Sonderformen nicht aus. Sie sind meist durch einzelne Charaktere, durch Typen-Bildung vertreten bzw. erkennbar gewesen. Seipp hat auf diesem Gebiet nichts Erwähnenswertes beigetragen. Daß er aber seine Tätigkeit auch in vielsprachigen Gebieten entfaltete, ist nicht folgenlos geblieben. Das Bild des Fremden, die Image-Bildung, ist in seinen Schriften sehr stark ausgebildet. Daß er um Verständnis für die Ungarn, Wallachen, Serben und Zigeuner wirbt, kann seinen Schriften entnommen werden. Es gehört zur Praxis der Toleranz, wie sie in multikulturellen Gebieten üblich sein kann. Daß Seipp mit viel Hoffnung und Vertrauen Theater einrichten, Bildung verbreiten wollte, ist auch dem Umstand zu entnehmen, daß er regionale Dramatik förderte und beispielsweise ungarische oder russische Stoffe in seinen Stücken oder Aufführungen (wenn auch selten) berücksichtigte. Daß er damit neue Interessenten für die Bühne, für deutsche und europäische Bildung gewonnen hat, gehört mit zu den Leistungen, die Seipp als Erfolg seiner Tätigkeit registrierte. Er hat im deutschen Sprachraum und in Südosteuropa den Abbau von Vorurteilen und Feindbildern betrieben. Dies war sein Beitrag zu einer die Regionalität einbeziehenden allgemeinen überstaatlichen und pluriethnischen Kommunikation.

#### 4. Schlußbemerkungen

Der Erforschung der Gesamttätigkeit von Seipp stellen sich viele Hindernisse in den Weg. Die sozialgeschichtlichen Untersuchungen zur Stadtgeschichte der einzelnen Spielorte müßten erst erarbeitet werden. Außer den relativ zahlreichen Textzeugnissen von Seipp selbst fehlen notwendig theatergeschichtliche Quellen über die einzelnen Entwicklungsetappen. Bekannt sind deshalb die Absichten, vermutet werden können die Leistungen, wie sie in biographischen Lexika, gesamtdeutschen und regionalen Theatergeschichten vorhanden sind.

Erkennbar sind die — von äußeren Faktoren — bedingten Widersprüchlichkeiten in Seipps Tätigkeit. Nach den Lehrjahren im Wandertheater mußte er bis 1784 ebensolchen Wandertruppen als Prinzipal vorstehen. Eine finanzielle Absicherung seiner eigenen Theaterunternehmungen war auch in den beiden kurzen Ansätzen zur Schaffung eines Stadttheaters in Preßburg und Hermannstadt nicht möglich. Die wechselnden machtpolitischen Konstellationen verhinderten dies ebenso wie die subjektiven Entscheidungen Seipps. So war er nicht bereit, außer der Regie- und Schauspieltätigkeit andere organisatorische Aufgaben zu übernehmen. Er lehnte es 1782 ab, in Hermannstadt — auf Kosten der Stadt, die dafür 4 000 bis 5 000 Gulden bereitstellen wollte — ein Theatergebäude zu errichten, obwohl dies andere Prinzipale damals taten bzw. tun mußten: Hilverding ließ ein Holztheater in Kaschau, Felix Berner eines in Raab erbauen. Auch nahm Seipp, der regionale Initiativen fördern wollte, keine Verbindung zu anderssprachigen Theatereinrichtungen auf, weder in Preßburg, wo er die italienische Oper nicht zur Kenntnis nahm, noch in Temeswar, wo er die frühen Versuche des serbischen Theaters bloß flüchtig erwähnte. Für das Theatergeschehen selbst war er als Übersetzer, Bühnenautor, Schauspieler, Regisseur und Prinzipal sehr aktiv. Daß sich — auch im Südosten — die Professionalität durchsetzte, die Arbeitsteiligkeit zur Voraussetzung hat, ist teilweise den Bemühungen von Seipp zu verdanken. Daß er die Bildungsideen der Aufklärung vertrat, daß er den Kontakt zwischen West und Ost ermöglichte bzw. nicht abbrechen ließ, erscheint wichtig.

Die feste Verankerung des Theaterbetriebs ins städtische Kulturleben ist Seipp nicht gelungen. Ebenso wenig haben seine Bemühungen die Gewohnheiten der Wanderbühne ganz abstreifen oder beseitigen können. Daß dies in Südosteuropa nicht möglich war und mit zu den Eigenheiten von Minderheiteninstitutionen gehört, beweisen die noch tätigen Tourneetheater in Szekszárd (Deutsche Bühne Ungarns) und Temeswar (Deutsches Staatstheater). Eine Verbindung von Elementen des Wandertheaters und der festen städtischen Theatereinrichtungen, wie sie bei Seipp vorhanden war, scheint zu den Funktionsvoraussetzungen solcher Minderheiten-

einrichtungen zu gehören. Das ändert nichts daran, daß Seipp meinte, sein Ziel nicht erreicht zu haben, einen kontinuierlichen Theaterbetrieb in Provinzstädten zu garantieren, weil politische Umstände dies verhinderten.

Der Versuch, durch die immer stärkere Einschränkung der Spielorte letztlich zu einem festen Standort und einem gut funktionierenden Stadttheater zu gelangen, ist tatsächlich mißglückt. Aber Seipp hat ein Modell angestrebt, das die Schaffung einer Kulturinstitution zur Voraussetzung hat, in der nationalkulturelle Anliegen mit den Voraussetzungen einer Vielvölkerumgebung verbunden werden. Die Unwägbarkeiten der regionalen und kommunalen Entwicklungen haben einer systematischen Planung oft einen Strich durch die Rechnung gemacht, und in der südosteuropäischen Provinz war — zu Zeiten Seipps — in den mittelgroßen Städten eine institutionelle Autonomie des Theaters nicht möglich, so daß ein Weiterbestehen des Wandertheaters unumgänglich war. Der Versuch, Stabilität zu erreichen und die Notwendigkeit, die ausgetretenen Pfade einer Existenzsuche zwischen einzelnen Spielorten weiter zu betreten, führen zu den — auch am Beispielfall Seipp erkennbaren — Widersprüchen. Das Beharren auf einem Programm, die Bemühungen darum, Bildungs-ideale zu vermitteln, bleibt weiterhin aner kennenswert.

