



Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das Nationaltheater wird Hoftheater. Konstitutionelle Regelungen. Die Hoftheaterleitungen. Kavalier oder Fachmann. Graf Moritz von Brühl in Berlin. Bürokratismus. Demokratische Opposition.

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

Frage wesentlich, ob die damalige Vereitelung der Reform zu beklagen ist: das Theater wäre unter der Fürsorge der diese Ressorts bekleidenden Staatsretter gewiß in keinem Sinne besser gefahren. Jffland hatte also wohl, wenn auch nicht die künstlerische Moral, so doch die Klugheit auf seiner Seite, als er der staatlichen Verwaltung mißtraute und lieber Hofbeamter bleiben wollte. Das Publikandum von 1808 wäre nur im Rahmen der damals angebahnten Verfassungsreform von 1809 von kultureller Bedeutung gewesen; unter der Herrschaft der Reaktion war, was es in Aussicht stellte, geschenkt wie gehenkt.

Die Verfügung von 1810 wurde durch die am 11. September erlassene „Gewerbeordnung“ ergänzt: zum Betrieb eines Theaters bedurfte der Bewerber eines Gewerbescheins, der ihm nach Befürwortung des „allgemeinen Polizeidepartements“ erteilt wurde und auf bestimmte Zeit und nur für den Ort seiner Gültigkeit ausgestellt war. Der Nachweis irgendwelcher Befähigung wurde nicht gefordert; die Erteilung des „Privilegiums“ stand im freien Ermessen der Polizeiverwaltung. Bis in die Mitte der vierziger Jahre blieb diese Bestimmung, die auch von den anderen deutschen Staaten mit unwesentlichen Änderungen angenommen wurde, in Geltung. Während dieses Zeitraums fiel die dereinst dem Nationaltheater zuge dachte Aufgabe völlig den Hoftheatern zu, die annähernd überall die Organisation des Berliner Instituts empfangen oder beibehielten. Wo später konstitutionelle Verfassungen durchgeführt wurden, bewilligten die Landtage gewöhnlich die für die Hoftheater angemessenen Subventionssummen als zu den Zivillisten der Fürsten gehörig. Man erkannte damit zwar eine Art staatlicher Verpflichtung dem Theater gegenüber an, gab im übrigen aber jedes Bestimmungsrecht über die Gestaltung dieser Institute unbedenklich aus der Hand.

Nur in Württemberg ist einmal der Versuch gemacht worden, das Theater als wirkliche Staatsanstalt zu führen; die schwäbischen Stände übernahmen das Stuttgarter Hoftheater 1816 auf den allgemeinen Etat. Auch dort blieb man jedoch auf halbem Wege stehen: statt auch eine dem Staat unterstellte Leitung einzusetzen, ließ man dem nur dem Hof verantwortlichen Indentanten alle Machtbefugnis. Und als dieser nach drei Jahren den Ständen eine Rechnung über einen Fehlbetrag von 115000 Gulden präsentierte, zogen sich die Landesvertreter schleunigst aus dem unsicheren Geschäft wieder zurück, bewilligten jedoch dem König für sein Hoftheater einen jährlichen Zuschuß zur Zivilliste von 50000 Gulden. Aus einem anderen der damaligen Landtage erzählt Riehl einen die Zeit gut beleuchtenden Zug. Ein Nassauer Abgeordneter erklärte in der Kammer, für einen Staatszuschuß zum Wiesbadener Theater könne er nicht stim-

men, auch nicht, weil es sich um die Erhaltung einer Kunst- und Bildungsanstalt handeln solle; Wiesbaden besitze ja schon am meisten Kunst und Bildung im ganzen Lande. Er werde für einen Staatszuschuß zu haben sein, wenn man das Theater dorthin verlege, wo am wenigsten „Kunst und Bildung“ sei — auf den Westerwald! Der brave Volkstribun hatte ja nicht ganz unrecht in seiner bitteren Empfindung: daß die Volkskraft immer nur dazu dienen sollte, die menus de plaisir der Hofhaltungen zu bereichern, während doch sonst lediglich der Polizeibüffel das Interesse der Regierungen für künstlerische Kultur bewies.

So war die Entwicklungslinie des Theaters nunmehr weiter durch die Stellung fest umschrieben, die man dieser Anstalt in den neuen Verfassungen gegeben hatte: an den Hoftheatern war die Kunstpflege den persönlichen Neigungen der Fürsten anheimgestellt; in den Nichtresidenzen überließ man das Theater der freien Spekulation. In dem einen wie im anderen Falle entschied Willkür über sein Geschick, denn eine das künstlerische Gedeihen irgendwie verbürgende Verpflichtung hatte das Gesetz nicht vorgesehen. Erkannte ein Theaterleiter eine solche, so tat er es aus eigener Initiative und nicht selten auf eigene Gefahr, ob ihm diese nun als Bankrott oder als Ungnade des Fürsten drohte. Es mußte immer und überall viel zusammenkommen, wenn solch ein veredeltes persönliches Wollen einmal durchaus glücken sollte: ästhetische und technische Fähigkeiten, ein lauterer, dem in der Sache liegenden Ideal zugeschworener Charakter, sicherer Rückhalt in den wirtschaftlichen Verhältnissen oder in der Gunst der Auftraggeber und endlich die seltene Fähigkeit, im stürmischen Meer einer durchaus verwirrten öffentlichen Meinung festen Kurs zu halten.

Die Hoffnungen, die man in diesem Sinn auf die Hoftheater setzte, schlugen bald in eine erbitterte Enttäuschung um. Als die Fürsten nach den Befreiungskriegen ihre Anschauungen über die Volksemanzipation berichtigten, starb in dieser Region der für das Nationaltheater begeisterte Idealismus rasch ab. Man hielt ja daran fest, daß das Theater eine wichtige Rolle zur Bildung des öffentlichen Geistes durchzuführen habe, aber diese wollte man fürderhin nicht mehr Leuten anvertrauen, die, wie alle Künstler und Literaten, mehr oder weniger dem revolutionären Geist anhängen. Das Amt eines Theaterleiters forderte künftighin erprobtere Stützen des Staates: Mut und Entschlossenheit, die Ordnung im Dienst aufrecht erhalten und den stets unberechenbaren Neigungen des Publikums fest entgegenzutreten zu können. Dazu taugten nur Männer, die im Beamtentum, oder besser noch in der Armee herangebildet waren, die in ähnlichen Verhältnissen Geschicklichkeit und Treue erprobt

hatten. Grillparzer, der als Beamter in Österreich frühzeitig Erfahrungen in dieser Staatsmoral gesammelt hatte, erläuterte sie zu treffend: „Der Einsichtige und Wissenschaftliche ist oft unpraktisch und unschlüssig; nur der Tor und der Aufgeblasene ist zugreifend und rasch. Da aber im Staat die wichtigsten Geschäfte vorwärts gebracht werden müssen, so schieden sich die Vornehmen am besten dazu. Ihre Unfähigkeit zu denken, nennen die deutschen Großen Takt, und gewissenlosen Leichtsinns: Entschlossenheit“. Das umschreibt das Gesetz, das fast überall nun bei der Wahl von Theaterleitern beobachtet wurde, ziemlich zutreffend.

Zudem war es von alters her Überlieferung in den Dynastien, sich bis zu einem gewissen Grade in höchst eigener Person mit den amüsanten Theaterangelegenheiten zu befassen; es kamen da Wünsche, Zu- und Abneigungen in Frage, die erfahrungsgemäß ein Bürgerlicher überhaupt nicht mit der nötigen Feinsichtigkeit zu behandeln versteht. So hatte der preussische Minister Graf von der Schulenburg Jffland gegenüber schon Anlaß gefunden, sich zu beklagen, daß zu wenig hübsche Frauen und Mädchen am Berliner Theater angestellt wären und um Abhilfe dieses Übelstandes ersucht, der gewiß nur der bürgerlichen Untertanenbeschränktheit Jfflands zur Last zu legen war. „Es fragt sich dann nur, Erzellenz, was aus dem Theater für ein Haus wird!“ — war des sonst doch leidlich diplomatischen Jffland Antwort gewesen.

Das ging wirklich nicht mehr; solche Einfalt war allenfalls nachzusehen gewesen, als die königliche Bühne durchzuhausen war durch die „schwere Not der Zeit“, als die Franzosen in Berlin die Herren spielten; aber nun war man doch wieder selber Herr im Hause und es sollte alles wieder seinen glanzvollen Gang gehen wie dreißig Jahre früher, wo ein *maître de plaisir* für die allerhöchsten Amusements gesorgt hatte. Die Kurzsichtigkeit, einen bürgerlichen Direktor, einen Sachmann gar, an die Spitze der königlichen Institute zu stellen, wurde künftighin in Berlin nicht wieder begangen und auch sonst an fast allen Hoftheatern grundsätzlich vermieden. Der in irgend einer Kunst dilettierende Kammerherr, der schöngestige Offizier, der lieber Leimfarbe als Pulver riechen mochte, das waren für das künftig herrschende System die geborenen Theaterfeldherren. Indessen sei nur gleich die Einschränkung ausgesprochen: daß sich auch unter sachmännischen Leitungen das Theater, nachdem ihm einmal der Charakter als „Bequemlichkeits- und Vergnügungsanstalt“ von staatswegen aufgedrückt war, schwerlich anders entwickelt hätte. Das Gute, was hier und dort einmal unter künstlerischer Leitung von Sachleuten ins Leben trat, ist stets nur äußerst kurzlebig gewesen; in der Zeit der Reaktion taugte ein seiner sittlichen Aufgabe be-

wufter Charakter sicherlich am schlechtesten für die Ansprüche, die diese höfischen Vergnügungsanstalten erhoben.

Nach zwei Seiten hin hat das Institut der Kavalier-Intendanz dem Theater nicht gutzumachenden Schaden verursacht: es hat die Bühne der strebenden, aufrechten Dichtung entfremdet und hat den Schauspielerstand, statt ihn zur Selbsterziehung anzuleiten und ihn als eine kräftige Genossenschaft wachsen zu lassen, in eine bedientenhafte Stellung gedrängt; in ein Ressentiment voll Ironie und Respektlosigkeit gegen den im Grunde unfähigen Führer, der General sein wollte und selbst keine Glinte abschießen konnte. Dann führte die Intendantenwirtschaft dem Theater ein sehr übles Element in ihrem Bureaukratismus zu. Nach außen hin erschien ja eine stattliche Entwicklung vollzogen: gegen den Zustand vor nur fünfzig Jahren bei irgendeinem der Prinzipale, wo der farbensinnige Heldenspieler zugleich die Kulissen malte, Frau und Töchter des Direktors die Garderobe besorgten, wo der Chef, wie der alte Döbbelin, die Einnahme der Abendkasse fein säuberlich ins Schnupftuch band und damit in die Brasserie zog: von dieser Idylle zu den königlichen Theatern in Berlin, Dresden, München, mit ihrem Drohnenstaat von Beamten, das bedeutete gewiß einen gewaltigen Wandel! Noch Jffland hatte von einer schlichten Stube aus, wo ihm ein paar Schreiber zur Verfügung standen, sechzehn Jahre lang das damals vornehmste deutsche Theater geleitet; fünfzehn Jahre später brauchte die Beamtenschaft des Theaters ein eigenes geräumiges Haus. Allerdings pflegte Jffland sein Tagwerk um fünf Uhr in der Frühe zu beginnen und spät nachts erst zu beenden; auch war er noch der Meinung gewesen, daß der Theaterleitung wesentlicher Teil vom Regietisch aus zu besorgen sei, nicht aus einem vierfach verbarrikadierten Kabinett, in dem der Intendant wöchentlich eine „Sprechstunde“ für die künstlerischen und geschäftlichen Fragen seiner Angestellten übrig hat. Bald jedoch war an allen Hoftheatern der — gewöhnlich sogar nur der Subalternenlaufbahn entsprossene — „Bureau-, Hof- oder Rechnungsrat“ ein weit einflußreicherer Berater seiner „Chefs“ als der nur mit beschränktem Sachverstand ausgerüstete Regisseur.

In Berlin, unter dem Grafen Moriz von Brühl, der 1815 die Intendanz übernahm, trat dieser Bureaukratismus gleich in schroffen Formen zutage. Wenn Hardenbergs Wort: „Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und sagen Sie mir dann, was es kostet“, so erfüllt werden sollte, lag die Ironie nicht weit. Bei dem geringen Maß von Pressefreiheit — unter dem fortschreitenden reaktionären Gebahren der Regierungen immer mehr noch eingeschränkt — kam das Theater bald zur Stellung eines politischen

Prügelknaben. An die wirklichen Machthaber traute man sich nicht heran; da schien so ein unseliger Hoftheaterintendant wie dazu bestimmt, den ganzen aufgesammelten Groll der demokratischen Opposition auf sich zu nehmen: hier wenigstens war die schärfste Kritik möglich, ohne ihre Urheber in gefährliche Berührung mit den Hochverratsparagraphen zu bringen. Wie das Theater zur Förderung der politischen Illusionen diene, diene es auch, politischen Unwillen gefahrlos abzuladen. Im Volkswitz fand die am Bureaukratismus geübte Kritik ein lebhaftes Echo; man behauptete damals, es wären besondere Inspektoren für die „rechten“ und für die „linken“ Stiefel am Hoftheater angestellt worden. Die Regisseure sanken, in ihren Absichten stets durchkreuzt, ohne Autorität, von jedem Bureaukratens geringschätzig behandelt, unter diesem Regime bald auch zu mißliebigen Exekutivbeamten herab, die allen Einfluß auf die Schauspieler einbüßten oder, wenn sie ihr künstlerisches Temperament nicht beugen lassen wollten, sich in fortwährende Konflikte mit der Beamtenschaft verwickelt sahen. Pius Alexander Wolff und Ludwig Devrient, die beiden bedeutendsten Künstler unter Brühl, die diesem Amt sich unterzogen, schüttelten es nach wenigen Jahren, angeekelt und durch die unablässigen Reibungen in ihrer Gesundheit erschüttert, wieder ab. Wie hier, so ging es an den meisten Hofbühnen: in die Regieämter strebte schließlich nur noch die gehorsame Mittelmäßigkeit.

Am schlimmsten waren unter diesem Regime die Dichter dran, die vom deutschen, vom preußischen Bureaukratismus besonders, doch überhaupt nur als Leute von verfehltem Beruf angesehen wurden. Die Annahme eines Stückes war immer eine von unzähligen Intrigen abhängige umständliche Staatsaktion und mußte als eine Huld empfangen werden, die um so höher zu bemessen war, je mehr literarischen Wert die Arbeit ansprach: denn je ernsthafter der Dichter, desto verdächtiger erschien er.

Unwürdiger noch ging es an den Stadttheatern zu, die als kaufmännische Objekte dem Pachtvertrieb anheimgefallen waren. Da keinerlei Befähigungsnachweis verlangt wurde, nur Geld oder Kredit den Ausschlag bei der Erteilung der Konzession gab, kamen nur selten Sachmänner in die Leitung, dafür um so mehr schon halb bankrotte Kaufleute, Kommissionäre, Agenten, Pferdehändler und besonders Gastwirte, die gewandt die sich anbietende Spekulation an sich zu reißen verstanden. Es war noch der günstigere Fall, wenn dilettantische Eitelkeit diese halbverdunkelten Existenzen dem Theater zutrieb, der günstigste, wenn ein solcher Direktor die eigentliche Leitung einem tüchtigen Regisseur überließ und sich mit dem Nimbus seiner wichtigen öffentlichen Stellung begnügte. Konnte ein solcher oft künstlerisch freier schalten als seine Kollegen an den Hoftheatern,

so hatte er dafür fast immer mit der Unzulänglichkeit der Mittel zu kämpfen, die aufzubessern der Erwerbsinn des Unternehmers sich selten bequeme. In nur wenigen Fällen waren die Nationaltheater von ständischen Korporationen oder Aktiengesellschaften übernommen worden, die unter städtischer Kontrolle standen. Bei dieser Organisationsform besorgt die Stadt die wirtschaftliche Verwaltung, während ein angestellter Sachmann die künstlerische Leitung versieht. Diese Einrichtung entsprach also etwa den Grundsätzen der angebahnten kommunalen Selbstverwaltung und dem nicht zur Anwendung gelangten Theaterstatut der Humboldt-Steinischen Reform; sie wurde darum in der Folge immer wieder sehr empfohlen. Auch war sie zweifellos der relativ glücklichste Ausweg aus der durch die Gesetzgebung bewirkten theaterwirtschaftlichen Anarchie; nur daß auch hier alles Gelingen von den künstlerisch-sittlichen Qualitäten der Kommissionen, von Charakter und Fähigkeiten der angestellten Leiter abhing und davon, ob zwischen diesen beiden Gewalten für die Dauer Harmonie herzustellen war. Ein gesunder Zustand war und ist auch hier immer die seltene Ausnahme. Wo Majoritäten in Sachen der Kunst zu entscheiden haben, kommt es gewöhnlich, statt zu freien Kunsttaten, nur zu Kompromissen. In den Kommissionen machen sich gerade dem Theater gegenüber — das man doch selten ernsthaft und ethisch nimmt, wie etwa die Politik — persönliche Eitelkeit, dilettantisches Interesse der einen, kunstfeindlicher Spekulationstrieb der anderen geltend, samt all den kleinlichen Menschlichkeiten, die nun einmal selbst im winzigsten parlamentarischen Gebilde wuchern. Auch hier gibt es Faktionen und Nebenregierungen, die sich bekämpfen; und nicht selten ist bei ausbrechenden Krisen oder Obstruktionen der angestellte künstlerische Leiter das Opfer; sei es nun, daß er sich allzuwillig den Kompromissen unterordnet und so die Sache der Kunst verrät, oder daß er seinen künstlerischen Eigensinn durch zeitige Enthebung von seinem Amte zu büßen hat. Dieser Organisation fehlt die dritte, höhere Instanz, wie sie Humboldt in der Behörde des Kultusministeriums vorgesehen hatte.

Die überwiegend traurigen Erfahrungen, die an den aus der neuen Theatergewerbeordnung herausgewachsenen Instituten gemacht wurden, haben für lange Zeit die Frage nach einer glücklicheren Regelung dieser Verhältnisse im Fluß erhalten. Dabei hat die theoretische Dramaturgie immer ein wenig die Rolle des Don Quixote gespielt. Ein Blick auf die anderen europäischen Staaten, auf die besonders, die sich einer besseren Zentralisation als Deutschland erfreuten, lehrt, daß der Theatergesetzgebung wohl überhaupt nicht jene ausschlaggebende Bedeutung zukommt, die man ihr, von illusorischen Wünschen für eine künstlerische Kultur getragen, beimißt;

daß sie mehr ein Symptom als eine Gewähr ist. Gegenwärtig herrscht Theaterunfreiheit, das heißt ein freilich die verschiedenste Handhabung zulassendes Privilegiensystem im absoluten Rußland, in den Verfassungsstaaten Österreich und Schweden-Norwegen, in einer gemilderten Form auch in England; dagegen besteht eine kaum mehr beschränkte Theaterfreiheit im Deutschen Reich, in Frankreich, Italien und Belgien. In welchem dieser Länder wollte man sich getrauen, gegründete Rückschlüsse auf den inneren Zusammenhang ihrer Theaterverfassungen und ihrer Theaterkulturen zu ziehen? Die Rassenbegabungen und der Charakter der sozialen Entwicklung hat in diesen Staaten das Theater weit mehr bestimmt als alle oft wechselnden Versuche der Gesetzgebung. Es entspricht indes bekanntlich deutscher Gepflogenheit, den „Kaiser Staat“ für alle Mängel, an denen wir leiden, verantwortlich zu machen, und so konnten bei den großen Hoffnungen, die wir immer auf das Theater setzten, die Kämpfe für und gegen die Theaterfreiheit nicht ausbleiben.

Der erste Staat, der mit dem alten Privilegiensystem brach, war Frankreich, wo die Revolution ihm ein Ende machte. Das Dekret des Konvents vom 13/19. Januar 1791 gab volle Theatergewerbfreiheit. Wie die aussah, erläutert ein Erlaß derselben Regierung vom 2. August 1793, der verfügte, daß jedes als voll angesehenes Theater dreimal in der Woche je eins der Dramen: ‚Brutus‘, ‚Wilhelm Tell‘, ‚Cajus Gracchus‘, oder ähnliche, die Revolution verherrlichende aufzuführen hatte. Das Dekret Napoleons vom 8. Juni 1806 hob dann die Theaterfreiheit wieder auf und ein Jahr später ordnete der Kaiser die Schließung einer ganzen Reihe der Pariser Theater an, ohne den dadurch Betroffenen eine Entschädigung zuzugestehen. Während der Restauration teilte man wieder höchst liberal Privilegien aus und rief so die Boulevard-Theater ins Leben. Das zweite Kaiserreich gab sogar volle Theaterfreiheit, erließ dafür aber eine strenge Konzessionsordnung für das Genre der Cafédantants. In der letzten Republik hat sich abermals eine andauernde Bewegung gegen die Theaterfreiheit geltend gemacht. Das alles hat jedoch die französische Theaterkunst nur ganz unwesentlich beeinflusst; um so mächtiger spiegelte sich dafür immer in Frankreichs Bühnenkunst jeder Wandel in der sozialen Herrschaft, gleichviel, ob das Theater gerade frei oder gefesselt war. Die Maßnahmen, diese sozial bedeutsamen Äußerungen der Schaubühne zu beeinflussen, lagen darum den Regierungen immer viel näher, als für das wirtschaftliche und künstlerische Gedeihen der Theater durch die Gesetzgebung zu sorgen. Die einzige triftige Theaterfrage für die Regierungen ist allezeit die Theaterzensur.

Bei der Betrachtung der Theaterzensur erscheint die Geschichte

wieder einmal als die große Meisterin der Ironie. Denn ursprünglich sollte dieses so viel verwünschte System überall dazu dienen, die künstlerisch-nationalen Ziele der Theater sicher zu stellen: so schon in Griechenland, wo Lykurg jede Abweichung vom Wortlaut der Dichter unter Strafe stellte, wo später, den künstlerischen Charakter des Theaters gegen die Übergriffe der sozialpolitischen Komödie zu schützen, die Darstellung in der Zeit lebender Personen verboten wurde. Die Römer dagegen kannten keine Theaterzensur; sie faßten diese Künste ganz brutal auf. Überflüssig war die Zensur ferner im Mittelalter, so lange die Geistlichen selbst Dichter und Spielleiter waren. Erst nach der uns bekannten Wandlung der Mysterien in Volksspiele erschien sie nötig und wurde in ihrer frühesten modernen Form im Jahre 1477 vom französischen Parlament verfügt. Nun folgten immer neue Schutzmaßregeln gegen Übergriffe der Bühne, bis Ludwig XIV. endlich im Jahre 1706 eine förmliche Zensurbehörde ins Leben rief, die von Robespierre aufgehoben, vom Konvent nach zwei Jahren aber schon wieder eingesetzt wurde. In England gab es schon unter Elisabeth eine Zensur, die jedoch bald in Verfall geriet, weil sie in Ermangelung eines Theaters überflüssig wurde; Walpole stellte sie im Jahre 1737 für London und die königlichen Residenzen wieder her und „formell“ besteht sie dort auch heute noch. In Deutschland war für die Theaterzensur erst ziemlich spät Bedürfnis; so lange die Volksschauspiele blühten, übten die Städte Hausrecht, wenn die Belustigungen in Unfug ausarteten; in den Schulkomödien die Rektoren. Als die Berufs-theater der wandernden Komödianten auftraten, kümmerten sich Fürsten und Staat, wie wir wissen, nicht sonderlich um deren Treiben, und erst Maria Theresia sahen wir — im lykurgischen Sinne — die Zensur wieder einführen, worin ihr gegen das Ende des Jahrhunderts die anderen Staaten allmählich folgten. Nach seiner Verwaltungslehre wollte auch Freiherr vom Stein die Theaterzensur beibehalten wissen. Dies in kürzesten Linien die Geschichte dieses Instituts.

Die Theaterzensur der modernen Staaten weist zwei Richtungen auf. In Österreich und in den früheren italienischen Staaten sollte die Zensur direkt verhüten, daß gewisse politische, religiöse und soziale Einrichtungen auf der Bühne beleuchtet würden. Das Register der verbotenen Stoffe war reichlich lang, und man fragt etwas betroffen, was der dramatischen Kunst übrig geblieben ist, wenn alle Staatsinstitutionen, das Königtum, die Behörden, das Parlament, die Gesetze, Religion und Konfessionen, Anstand, sogar ganz allgemein Moral und Grundsätze der gesellschaftlichen Ordnung, die Ehe sowie endlich Vorgänge aus dem Leben Gegenwärtiger nicht berührt werden durften. Ohne Leisten, Leder, Zwecken, Pech und Draht

kann man nicht gut einen Stiefel machen; ungefähr aber verbot doch dieses System so ziemlich alles, was wesentlich Stoff zum Drama ist. Ein solches Ungetüm war mit der Zeit aus der weisen Absicht der österreichischen Kaiserin herausgewachsen, und im Einklang mit diesem Gesetz machte, 1794, in ihrem Aufruf an die deutschen Schriftsteller, die Wiener Oberdirektion bekannt, daß sie erstens nie ein Stück annehmen werde, „das den guten Sitten zuwider ist, welche durch das Theater gefördert, nicht umgestürzt werden müssen“ und zweitens würde „sie jedes Schauspiel verwerfen, das anstößige politische Grundsätze predigt und auch nur von ferne dahin ziele, die heiligen Bande zu zerreißen, welche die Bürger an den Staat binden“. „Denn“, so fügt die erleuchtete Behörde hinzu, „in diesen Zeitläufen ist hierin die größte Sorgfalt zu empfehlen“.

Das andere, das französische System, das auch in Preußen wie später endlich auch in Österreich Anwendung fand, will nicht den Inhalt eines Dramas, sondern seine „mögliche Wirkung auf das Publikum“ ins Auge gefaßt wissen. An sich schließt das in Preußen geltende Zensursystem außer den durch das Strafgesetz schon bedrohten Delikten — wie Beleidigung, Aufforderung zum Hochverrat, Beschimpfung einer anerkannten Religionsgesellschaft, die Vornahme unzüchtiger Handlungen — ausdrücklich nur die Darstellung auf der Bühne von Mitgliedern des königlichen Hauses und der aus den biblischen Geschichten entnommenen Stoffe aus. Da jedoch das französisch-preußische System der Aufsichtsbehörde das Recht einräumt, schon die „mutmaßliche“ Wirkung zu bemessen und im Sinne dieses Bemessens „präventiv“ zu verfahren, stellte sich dieses System immer dann als das schlimmere heraus, wenn die Zensoren, unter irgendwelchem Wind des politischen Wetters, kurzsichtig, ängstlich oder böswillig waren. Wenn dann gar der heute zu hohen Ehren gekommene juristische Begriff des „groben Unfugs“ den „präventiven“ Verboten einer Aufführung oder der Verstümmelung des Textes zur einzigen Begründung dienen darf, dann entbindet natürlich der präventive Charakter des Gesetzes die Zensoren jeder eingehenden Motivierung der Verbote grundsätzlich und von Rechts wegen. Ist die Zensur des Gegenständlichen im ersten System eine Kugelfalle, die dem Theater jede freie Bewegung wehrt, so ist die Präventivzensur ein Damoklesschwert, das verhängnisvoll über jedem Drama schwebt. Die Theaterleiter sehen jedoch das zweite Übel als das kleinere an, ja wohl selbst als eine Wohltat, weil die nicht erteilte Erlaubnis einer beabsichtigten Aufführung immer noch nicht den Schaden anrichtet wie das plötzliche Verbot eines bereits einstudierten und gespielten Stückes.

Die Hoftheater waren der Zensur nicht unterstellt; von den Lei-

tern, die man ihnen gab, verstand es sich von selbst, daß sie päpstlicher noch als der Papst verfahren würden, zumal ihnen ihr Publikum neben den öffentlichen noch hundert private Rücksichten auferlegte: die Personen der fürstlichen Häuser selbst, der Adel, das Beamtentum und namentlich die zartbesaiteten Gemüter des weiblichen Familienanhangs dieser Stände machten ihnen eine besondere Rigorosität zur Pflicht. Das Wiener Burgtheater heißt deshalb heute noch im Volksmund „das Komtessentheater“. Bevor jedoch dieses würdige Institut aus eigener Schamhaftigkeit sich diesen vornehmen Titel verdiente, hatte es eine strenge Schule durchzumachen. Gerade in Wien wuchsen die wunderlichsten Blüten, die im reichen Herbarium der Zensurdummheiten aller Zeiten zu finden sind. Zeitweilig war der Wiener Schauspieler gehalten, „bei eigener Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigene Klugheit für bedenklich erkenne“, abzuändern. Das Wort „beten“ durfte auf der Bühne nicht ausgesprochen, Geistliche durften auf ihr nicht dargestellt werden; anstatt „Gott“ war „Himmel“ zu sagen und selbst nur die Orgel auf den unheiligen Brettern zu spielen, war verboten. Ein guter Teil dieser Vorschriften ging übrigens an die meisten süddeutschen Theater über. Als im Jahre 1819 endlich die Regisseure des Burgtheaters den Nathan Lessings zu ihrem Benefiz geben durften, erschien der Patriarch als „Komthur der Hospitaliter“ und der Klosterbruder als dessen „Diener“. In Schillers Jungfrau, die als schlichte „Johanna d'Arc“ burgtheaterfähig wurde, duldete man das zweideutige Verhältnis des Dauphins zu seiner schönen Agnes nicht; die Geliebte mußte des Königs angetraute Gattin sein; Graf Dunois durfte sich nicht als einen Sohn der Liebe rühmen, er wurde in alle Ehren eines legalen Veters des Königs eingesetzt. Ja selbst gegen die unmütterlichen Gefühle der Königin Isabeau protestierte der auf harmonische Familienverhältnisse bedachte Zensor und wandelte die Mutter in eine Schwester des Dauphins um. Näher hätte wohl gelegen, sie zur Tante des Königs zu machen, doch diesen Verwandtschaftsgrad hatte man schon in „Kabale und Liebe“ verbraucht, wo aus dem Präsidentenvater ein „Onkel“ des Ferdinand wurde. Wie erschütternd muß Ferdinands Drohung im Finale des zweiten Akts gewirkt haben: „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, wohin das Wort ‚Onkel‘ niemals gedrungen ist; rühren Sie nicht an diese!“ In solcher Entstellung kamen mehr oder weniger alle deutschen Klassiker sehr verspätet auf die Bühne des Burgtheaters, nachdem man sie häufig doch schon den Volksbühnen überlassen hatte, wo sie nicht minder grausame Verstümmelungen hatten erdulden müssen. Doch haben wir keinen Anlaß, heute vornehm auf die Zeiten solcher Barbarei herabzusehen; hundert Jahre später hat die preussische Zensur

häufig genug gezeigt, daß die Entwicklung zum Rechtsstaat und das Streben nach künstlerischer Kultur an ihr spurlos vorübergeschritten sind. In der Begründung des Verbots von Paul Heysses „Maria von Magdala“ nannte, 1903, das preußische Oberverwaltungsgericht die in dem Drama verwendeten erotischen Motive „die niedrigsten, verwerflichsten menschlichen Triebe“ . . .

Unter den reaktionären Maßnahmen hatte die josephinische Schöpfung des Wiener Nationaltheaters mehr und mehr von ihren idealen Zielen sich entfernt. Aber auch die wirtschaftliche Frage war hier allmählich ausschlaggebend geworden. Als Joseph das Ballett aus dem Nationaltheater verbannte, glaubte weiser Rat warnen zu sollen, da das Publikum doch zu sehr an diese „Zerstreuung“ gewöhnt sei; Joseph aber hatte geantwortet: „Nur so zu, sie werden schon kommen“. Sie waren aber nicht gekommen, und das Defizit war von Jahr zu Jahr gewachsen. Unter des Reformkaisers Nachfolger zeigten sich die inneren Verhältnisse des Theaters derart zerüttet, daß dem Hof die Lust verging, sich direkt weiter mit der deutschen Nationalbühne zu befassen. Jahrelang allerdings schwankte man, die moralische Erbschaft Josephs durch entstellende Maßnahmen zu gefährden, aber endlich, im Jahre 1794, verpachtete man doch das Theater an den Hofbankier und K. K. Truchseß Freiherrn von Braun. Dieser hob die Josephinische Verfassung auf, stellte feste Regisseure an und berief August von Kotzebue zum Dramaturgen. Der vielgewandte Kotzebue räumte jedoch, von den Schauspielern in einem Kesseltreiben zur Strecke gebracht, schnell wieder das Feld, worauf Braun die Dramaturgenstelle an den Mann vergab, der im weiteren Verlauf der größte Wohltäter und der eigentliche Begründer des Burgtheaters in seiner heutigen Bedeutung werden sollte, an Joseph Schreyvogel, der sich als Bearbeiter dramatischer Werke West nannte. Vorläufig freilich mußte auch Schreyvogel nochmals zurücktreten, als Braun selbst, im Jahre 1807, die Direktion niederlegte und ein Konsortium adeliger Herren an seine Stelle trat. Die Spitze dieser „Kavaliersdirektion“ bildete der Fürst von Eszterházy, Fürst Lobkowitz als Leiter der Oper und Graf von Palffy als der des Schauspiels. Brodmann, Koch und Lange waren die Regisseure. Natürlich zeigten die hohen Herren wenig Ausdauer; bald blieb von ihnen nur Graf Palffy am Steuer, der zum Burg- und Kärnthnertheater auch das Theater an der Wien übernahm und so, von 1814 ab, die drei Haupttheater Wiens unter seinem Szepter vereinigte.

Palffy berief Schreyvogel aufs neue als artistischen Sekretär und Dramaturgen in seine fruchtbare Tätigkeit. Schon 1817 indes unterlag auch diese Direktion den Schwierigkeiten einer Dreitheaterwirtschaft. Das Burgtheater und das Kärnthnertheater mußten