



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Anläufe zur Theatergewerbefreiheit in Preußen. Berliner
Gesellschaftsbühnen und Privattheater. Revision der
Theatergesetzgebung von 1811. Berliner Theaterbildungen vor und nach
1948. Das Friedrich ...

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

einzig Hamburg die ihm von Friedrich Ludwig Schröder geschaffene Theaterlehre, nach und neben ihren entstellenden Schändungen, gewahrt. Dennoch gibt es zu denken, daß die Jahre der Teilhaberschaft Maurices am Stadttheater die an künstlerischen Unwürdigkeiten reichsten waren! Unter Maurice spielte der Affenschauspieler Karl Klitschnigg Nestroys „Affe und Bräutigam“, erschienen auf beiden Bühnen vom April bis zum November 1849 achtundsechzig Gaste usw. In einem durch und durch ungesunden System kann auch ein künstlerisch und moralisch starker Wille sich nicht rein erhalten.

Auch stellte die kunstwidrige Hamburger Stadttheaterwirtschaft unter Maurice noch nicht den Gipfel des Möglichen dar. Von 1856 bis 1858 herrschte dort der spätere Theateragent Sachse als Pascha und kopierte die Dingelstedtischen Münchener Mustervorstellungen mit der Hamburger Oper. Dann kam in A. E. Wollheim ein Literat an die Reihe, der gleichwohl mit Kunsttreitergesellschaften, neunaktigen Monstrevorstellungen und Parodien arbeitete. Die Tannhäuser-Parodie wurde damals friedlich abwechselnd neben der Originaloper gegeben und Offenbach unter Wollheim der Genius der Bühne. Die Nachmittagsvorstellungen wurden eingeführt und die Gastspiele in Altona, ja selbst zu den Bierkonzerten in Wörmers Konventgarten wurden die Mitglieder des Stadttheaters von ihrem Direktor vermietet. Von 1862 bis 1866 führte B. A. Hermann Direktion; das heißt, die Direktion führten die Geldleiher, Makler und Seidenhändler, die im Theatergeschäft einige Prozent mehr zu „machen“ hofften. Dann folgte der äußerste Tiefstand der Bühne unter J. C. Reichardt von 1866 bis 1869; ein kleiner Aufstieg wieder unter Moritz Ernsts zweijähriger Leitung, bis dann von 1871 bis 1873 Hermann die Direktion des dramatischen Zirkus zum zweiten Male an sich brachte. Blickt man auf Hamburg, muß das Wort, das im norddeutschen Reichstag bei der Beratung der Theater-Gewerbefreiheit fiel, als unumstößliche geschichtliche Wahrheit anerkannt werden: „Die Theaterunternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbebetriebs gestellt: geben wir denselben die gesetzliche Unterlage“.

* * *

Bevor nun aber das Theater durch die Beschlüsse des erwähnten Reichstags von 1869 die Gewerbefreiheit erhielt, hatte der Staat, sich mit den Theaterdingen zu befassen, doch schon einige Anläufe genommen, die hier im geschichtlichen Interesse samt ihren Anlässen aufzuzeichnen sind. So in Österreich und in den kleineren deutschen Staaten die zumeist durch den Druck der Volksstimmung veranlaßten Reformen, die auf mildere Auslegung und Anwendung der Zensur-

vorschriften hinzielten. Im Konzessionswesen respektierte man die Monopole der Hoftheater; wo die aber nicht in Gefahr standen, verfuhr man gefällig, ließ Sommerbühnen entstehen und gab den kleineren Städten Erlaubnis zu eigenen Theatern, ohne die „Bedürfnisfrage“ oder die finanzielle und künstlerische Befähigung der Bewerber genauer zu prüfen. Für die deutschen Mittelstädte war, solange sie ihren Charakter behaupteten, die Frage der Theater-Gewerbefreiheit oder -unfreiheit keine dringende; erst als gegen Ende der fünfziger Jahre die Einwohnerzahlen rasch und andauernd stiegen, brachte das vermehrte Unterhaltungsbedürfnis die Neuregelung der Gesetzgebung in lebhafteren Fluß.

Von Wien abgesehen, wo auf Grund älterer Vorrechte schon eine mehr als genügende Anzahl zweiter Theater bestand, wurde namentlich Berlin der Schauplatz heftiger wirtschaftlicher Kämpfe um neue Theaterbildungen. Schon in der vormärzlichen Zeit hatte sich hier das Liebhabertheaterwesen breit entfaltet. Fast jeder Verein — und in Berlin blühte die Vereinsmeierei — veranstaltete mit seinen Dilettanten regelmäßige Theatervorstellungen. Aus den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts her bestanden die drei berühmtesten dieser Vereine: die Urania, die Konfordia und die Thalia. Sie ersetzten den Berlinern das, was die Wiener an ihren Volkstheatern hatten, und waren nicht selten die Wiegestätten später zu Bedeutung gelangender Talente. Aus den Bühnen dieser Gesellschaften erwuchsen fast unter der Hand die Berliner Privattheater: So hatte die Thalia ihre Bühne in der Blumenstraße Nr. 9 — daher der holde Name dieser Bühne: Die grüne Neune — wo dann das „Wallnertheater“ sich einrichtete; das neue, 1843 erbaute Theater der Thalia auf Wollanks Weinberg gab den Schauplatz für das 1848 entstehende „Vorstädtische Theater“. In den Jahren 1843 und 1844 wurde, wozu der König selbst die Anregung gegeben hatte, das „Kroll'sche Etablissement“ — wohlbemerkt — „vor“ dem Brandenburger Tore gebaut, ohne jedoch sofort eine Theaterkonzession zu erhalten; es lag zu nah am „Stadtbezirk“, den man vor theatralischer Konkurrenz zu schützen suchte. Für die umliegenden Ortschaften erteilte man ziemlich freigebig Konzessionen, weil man meinte, von den dort entstehenden Theatern nichts befürchten zu brauchen. Das örtliche Zusammenrücken mit den Vorstädten lag in weitem Felde und bei noch gänzlich unentwickeltem „Vorortsverkehr“ konnten die Vorstadttheater den hauptstädtischen Bühnen kaum Konkurrenz bedeuten. Wohl aber wurden nun den Behörden die meist schlimmen wirtschaftlichen und unkünstlerischen Verhältnisse dieser Theater näher unter die Augen gerückt. Es war daher wohl eine überwiegend gute Absicht der

preußischen Regierung vorauszusehen gewesen, wenn sie 1845 eine Änderung der Theatergesetzgebung von 1811 in „reaktionärem“ Sinn vorgenommen hätte, obwohl sie damit auf heftige Opposition stoßen mußte.

1811 war bestimmt worden: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll“. Die im Jahre 1895 vom Deutschen Reichstag zum Paragraph 32 der heute gültigen Gewerbeordnung geschaffene Ergänzung greift eigentlich nur auf das Gesetz von 1811 zurück und stellte als wesentlichen Punkt, durch die Beschränkung der Konzession auf den bestimmten Ort und die bestimmte Zeit, die in den inzwischen erlassenen Gesetzen außer acht gebliebene „Bedürfnisfrage“ wieder voran. Damals, 1845, war jedoch die geringste Neigung vorhanden, der Regierung das Zugeständnis zu machen, daß sie das vorhandene Bedürfnis richtig zu ermessen vermöge; was wußte die Regierung von der vom Liberalismus vorausgesehenen möglichen Entfaltung! Dieser Stimmung sprach das 1845 erlassene Gesetz offenbar Hohn; und erst recht enttäuschte es die Hoffnung derer, die dem Theater eine Fürsorge vom höheren kulturellen Standpunkt aus wünschten. Denn es bestimmte: „Schauspielunternehmer bedürfen einer besonderen Erlaubnis des Oberpräsidenten der Provinz, in welcher sie ihre Vorstellungen geben wollen. Diese Erlaubnis darf ihnen nur nach vorgängigem Nachweise gehöriger Zuverlässigkeit und Bildung erteilt werden, kann jedoch auch dann, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, nach dem Ermessen des Oberpräsidenten versagt werden“. Das Gesetz schien lediglich im Interesse der Berliner Intendanz gemacht. An die nach „Ermessen“ erteilte Konzession konnten allerlei einschränkende Bedingungen geknüpft werden; und wären solche Einschränkungen rechtlich zwar stets anfechtbar gewesen, so ergaben sie sich eben doch, und zwar unangefochten, aus der Praxis, weil gewöhnlich, um die Konzession nur überhaupt zu erlangen, der Bewerber solche Einschränkungen freiwillig anbot: wie z. B. auf eine bestimmte dramatische Gattung, auf Spielzeit und Eintrittspreise, oder versprach, sich besonderen Zensureinschränkungen zu unterwerfen. Diese Spekulanten rechneten ganz richtig auf den Unbestand der damaligen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, auf die günstige Stunde, die sie dann bereits im Besitz, also auch im Rechte finden würde. Die Regierung wurde dabei in ihrer weisen Theaterpolitik zum „betrogenen Betrüger“.

Auf Grund des neuen Gesetzes entstand, 1847, im Schwarzen Adler in Schöneberg, also in größter Nähe vom Potsdamer Tor,

ein „massives“ Theater für Lustspiele und Vaudevilles: David Kalisch, der Vater der nachmärzlichen Berliner Posse debütierte dort als Autor. Bald wagte, unter den Unruhen der Zeit, die Regierung ihr Ermessen kaum mehr zum Versagen auszudehnen: im Herbst 1848 entstand schon ein zweites Theater in Schöneberg. Der Hauptstadt noch näher rückte Callenbachs Sommertheater im Hennigsdorfer Lokal vor dem Oranienburger Thor, wo Karl Helmerding den Berliner zuerst entgegentrat. Unmittelbar nach dieser Gründung wandelte E. W. Deichmann das Kasino in der Schumannstraße zu einem Theater um, zum Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt das Deutsche Theater), neben der Königstädtischen die erste innerhalb der Stadt konzessionierte Privatbühne. Aus der Urania entstand ein Theater, eins in Moabit, das bezeichnend das „Volkstrakeeltheater“ genannt wurde, eins im Hofjäger und 1849 endlich das Vorstädtische Theater, für Jahresbetrieb eingerichtet. Sein Unternehmer war Louis Gräbert: „bei Mutter Gräbert“ bedeutete lange Jahre für den Berliner den Gesamtbegriff von Schauerromantik mit den größten in Berlin erhältlichen Schinkenstullen und berühmtem Weißbier. Auch das Krollische Etablissement kam 1850 als Theater für eine sommerliche Oper in Betrieb und behielt diesen bis zum Jahrhundertausgang bei. Die Konzessionsstrahlen waren also durch die Revolution vielfach durchbrochen worden und mit zurückgekehrter Ordnung ließ sich das Entstandene nicht wieder beseitigen. Auch die Zensur hatte der Sturm des Volks weggesegt; diese jedoch behauptete ihre Schlangenlebigkeit und kehrte wieder. Doch ehe es zur Reaktion kam, hatten die Bühnen schon manches bis dahin versagte Werk erobert; ja, die wenigen Jahre Freiheit hatten sogar literarische Frucht getragen und der Berliner Posse das Leben geschenkt.

Das hier so plötzlich entfesselte Theatertreiben konnte wohl kaum mehr als chaotische Unkultur sein. Schließlich bildeten denn auch nur zwei der neuen Theater einen festen künstlerischen Charakter aus. Zunächst das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das recht eigentlich die Bühne für aktuelle Theaterliteratur wurde: es bot Lustspiele, Volksstücke und Spielopern, namentlich die von Lorzing; dann Gastspiele jeglichen Genres und auch solche ganzer Ensembles, wie jene der Wiener Burgschauspieler. Wenn auch nicht ohne Krisen, behauptete sich diese Bühne doch dauernd in der Gunst der heranwachsenden Großstadtbevölkerung. Ihren Höhepunkt erlebte sie mit dem Kultus Offenbachs. Die andere zu voller Bedeutung gelangende Bühne war das Wallner-Theater, eine Neubildung der Königstädtischen Bühne, im Osten der Stadt etabliert. Nach einem kurzen Intermezzo mit importierten französischen Sitten-

stücken, schuf es sich sein eigenes Genre in der zwanzig Jahre hindurch blühenden Berliner Posse, mit ihrem trefflichen Komikerensemble: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Wollrabe, für die später Anna Schramm eintrat. Die übrigen aus den erbeuteten Konzessionen hervorgegangenen Gründungen: das Woltersdorf-Theater, das Viktoria-Theater und andere stiegen und sanken mit der Woge des veränderlichen Glücks.

Hier wie anderswo ging das Angebot jedoch immer weit über die Nachfrage; in der wirtschaftlichen Situation der Berliner, der großstädtischen Theater überhaupt, war für die 1869 durchgesetzte volle Theaterfreiheit eine stichhaltige Begründung wahrlich schwer zu finden. Als solche mußten vielmehr die unzeitgemäßen Privilegien der Hoftheater herhalten. Man argumentierte, daß, infolge der ungerecht begünstigten Hofbühnen, die übrigen Theater ja geradezu auf eine Kunst zweiten Ranges angewiesen wären. Weil sie die Klassiker nicht spielen dürften, müßten die in ihrem edlen Streben gehemmten Direktoren das kunstbedürftige Publikum wohl oder übel mit französischen Sittenstücken und anderen „leichtfertigen Frivolitäten“ befriedigen. Wie würden sie sonst dazu kommen? Wie würde das Publikum das sonst dulden? In der ‚Dierteljahrschrift für Volkswirtschaft‘ von 1863 sprach Otto Wolff über diese Auffassung: „die Unfreiheit sei der Wurm, der den Verfall des deutschen Theaters beschleunige, und durch das Konzessions- und Subventionswesen sei diese Unfreiheit bewirkt“. Scheinbar lag ja die Sache auch so; und an den Privilegien an sich war wirklich nichts gelegen. Nur hätten dann konsequenterweise die Vollausgestaltung des künstlerischen Charakters jeder neu zu errichtenden Bühne und die Verpflichtung auf ein bestimmtes Maß sozialer Kunstfürsorge den Konzessionsnachsuchern als Bedingungen auferlegt werden sollen. Statt dessen gab man just jede Kontrolle über den Wert der Ware, deren Herstellung und Verkauf man frei gestattete, völlig preis; nur das Strafgesetzbuch und die Konkursordnung stellte man als kulturelle Gesichtspunkte über das deutsche Theater.

* * *

Als Beiträge zur Psychologie und zur dramaturgischen Soziologie dürfen hier einige bedeutsame Episoden nicht übergangen werden, die die Stellung des Theaters während der Revolution kennzeichnen. In Berlin waren Krawalle während der Vorstellungen, Demonstrationen vor der Wohnung des Intendanten an der Ordnung jener Tage. Der Rücktritt Louis Schneiders von seiner Bühnentätigkeit wurde Küstner abgetrozt; dann setzten die Angestellten der Theater durch eine Revolte höhere Löhne für sich durch. Auch die Herab-