



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Wirkung der Gewerbefreiheit. Nachfrage und Nachwuchs. Spielplan und künstlerischer Betrieb. Hazardbetrieb. Großstadt und Provinz.

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



XVI

Die Bühne der Neuzeit

Die Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf die theatralischen Unternehmungen aller Art war kaum Gesetz geworden, als sich die Spekulation, ersichtlich lange schon gerüstet, beeilte, die dargebotenen Chancen auszunutzen. Innerhalb Jahresfrist entstanden im norddeutschen Bundesgebiete an neunzig neue Theater im eigentlichen Sinne. Weit größer noch war die Anzahl der bereits vorhandenen und neu hinzukommenden Vergnügungsanstalten, die nun, nachdem die einengenden Schranken gefallen, ihre Darbietungen zum theatralischen Genre erweiterten. Diese Anstalten „artistischen“ Charakters, wie Zirkus, Café chantant, Tingeltangel, Variétés, hatten von jeher der Schaubühne eine Konkurrenz bedeutet; da sie jedoch nicht in das eigentliche Gebiet der dramatischen Künste hinübergreifen durften, fiel ihre Wirksamkeit mehr unter die Frage des Geschmacks als unter die der dramaturgischen Fürsorge. Das änderte sich nun. In den Tingeltangeln wurde eine Gattung Dramatik eingeführt, die den erbärmlichen Abhub der Possen, Operetten und Volksstücke, zu fürchterlichen monstra zusammengeknetet, aufwies, in denen der Couplet-Komiker und die „Chansonette“ als *dramatis personae* glänzten. Im Zirkus wurden Equilibristik, Tierdressur und Clownwesen einer ehrgeizigeren künstlerischen Phantasie dienstbar gemacht: es bürgerten sich dort, unter Entfaltung von Aufzügen, Pantomimen und Balletts, jene Schaustellungen ein, deren Prunk nicht selten das auf den großstädtischen Opernbühnen Gewöhnte in den Schatten stellte und die sinnlichen Bedürfnisse in bedenklichem Grade befriedigte. Die Variétés nahmen einen ungeheueren Aufschwung durch den Reichtum an Abwechslung in ihren Programmen, so daß mit der Zeit Etablissements, wie Ronacher in Wien, Wintergarten und Apollo-Theater in Berlin Zentralstätten zeitgenössischer Kunstkultur wurden; fast ebenso wichtig, oder wichtiger noch als irgendein

anderes öffentliches Institut für künstlerische Interessen. Ihr Übergewicht lag in der günstigeren wirtschaftlichen Situation: bei geringen feststehenden Kosten — da ein konstantes Künstlerpersonal nicht angestellt wurde — waren sie imstande, die virtuoson Kräfte ganz außerordentlich zu entlohnen, und lockten so Sänger, Sängerinnen, Tänzer, Musiker und Komiker aus den festen Künstlerverbänden auf ihre Bretter.

War darin schon ein wirksames Motiv gegeben, den immer sehr lockeren Berufsgeist der gesamten theatralischen Künstlerschaft von festeren Zielen des Ehrgeizes abzuziehen, so trug andererseits auch die rapide Vermehrung der wirklichen Theater nicht wenig dazu bei, die wirtschaftlichen Zustände in diesen Berufskreisen, die äußerlich üppig zu gedeihen schienen, durch den Zuzug eines Proletariats schlimmer Art zu gefährden. Leider fehlt eine die kürzeren Perioden dieser Vorgänge charakterisierende Statistik. Für den Zeitraum von fünf- und zwanzig Jahren stellt sich jedoch etwa folgendes Verhältnis heraus: man zählte vor 1870 im Gebiete des heutigen Deutschen Reichs ungefähr zweihundert wirkliche Theater mit etwa 5000 Angestellten künstlerischen Berufs; 1896 hatte sich die Anzahl der Theater verdreifacht und ebenso die der Darsteller aller Art. Die Nachfrage nach theatralischem Menschenmaterial war also eine ungemein gesteigerte; und wie ihr Genüge geschafft werden konnte, das ergibt sich eigentlich schon aus den Zuständen, die vor dem Eintreten dieser außerordentlichen Konjunktur an den deutschen Bühnen herrschten.

Das Theater hat immer einen großen Bruchteil auf anderen Gebieten gescheiterter Existenzen aufgenommen, die ohne ausgesprochene Begabung, mit sehr geringen Begriffen für die Aufgaben des Berufs, für dessen Pflichten, und meist ohne jede Fähigkeit zur Hingabe an ein gemeinsames, mehr oder minder ideales Ziel hier ihre Zuflucht suchten. Von einer strengen oder gar obligatorischen Vorschulung dieser Elemente ist nie viel zu merken gewesen, obwohl, wie wir wissen, die „Hochschule für dramatische Schauspielkunst“ eine der stehenden Forderungen der Dramaturgen war. Der Strebende diente sich von der Pike, unter Anlehnung an vorhandene Muster, wenn nicht zur Meisterschaft, so doch zur braven Mittelmäßigkeit hinauf. Das dem Ehrgeiz vorgerückte Ziel war früher nur nebensächlich ein materielles, vielmehr dagegen eins des Ranges: vom Opersänger abgesehen und von den Reise-Virtuoson der Schauspielkunst, war für die allermeisten die Anstellung an einem der dreißig Hof- und größeren Stadttheater, die „Jahreskontrakte“ boten, das heißt, die ihre Kräfte für mehrere Jahre mit fortlaufendem Gehalt — an Stelle der sonst überall üblichen Saison-Kontrakte — anstellten, woraus dann im günstigen Falle eine lebenslängliche

Verförgung erwuchs: die im künstlerischen wie im bürgerlichen Sinne wünschenswerte Krönung der Laufbahn. Der „Höfchauspieler“, selbst der in einer kleinen Residenz, das Mitglied eines Stadttheaters, wo feste wirtschaftliche Garantien seitens der kommunalen Verwaltungen und etwa gar noch die Aussicht auf Pensionierung geboten waren, fühlte sich von vornehmerem künstlerischen Rang und hielt etwas auf das Prestige seiner Bühne, die durch ihre privilegierte Stellung das an den Saisonbühnen und den zweiten Theatern oft gebotene Befassen mit minderwertiger Kunst von sich weisen konnte. An den meisten dieser Institute stellte man sich beispielsweise rigoros gegen die Einführung der Operette und anderer Gattungen von trivialer oder frivoler Komik. Man engagierte an ihnen keine Schauspieler, die von der Vorstadtbühne oder vom „Rauchtheater“ kamen; wurde an einer solchen Anstalt ein besonderes Talent entdeckt, das die offizielle Bühne gern gewonnen hätte, so suchte man ihm irgendwo anders erst eine Stellung zu schaffen, damit das Odium verwischt und das Mitglied dadurch Hoftheaterfähig wurde. Ebenso hielten sich die Mitglieder der vornehmeren Theater von Gastspielen an minderwertigen Bühnen fern.

In diesen Zuständen und Anschauungen trat mit den Folgen der Gewerbefreiheit ein gründlicher Wandel ein. Die Leitungen der bis dahin privilegierten Theater setzten, als ihnen durch ständige oder gastierende Konkurrenz Bühnen immer von neuem empfindlicher Schaden zugefügt wurde, bald alle Rigorosität beiseite. Jedes Genre wurde willkommen und jeder Schauspieler, wenn sie nur die Leute ins Theater zogen. Ebenso dachten natürlich bald auch die Darsteller selbst. So entwickelte sich sehr rasch ein schwungvoller Handel mit den vorhandenen einigermaßen leistungsfähigen Kräften, bei dem die Agenten, die natürlich auch bei den Gründungen neuer Bühnen die Hand im Spiele hatten, ihren Weizen ernteten. Der größere Gewinn lockte aus den Verbänden der alten Ensembles fort in die neuen Unternehmungen. Es tat sich eine solche Fülle von Chancen auf, daß der nur einigermaßen sich vertrauende Schauspieler das Vorurteil für die konsolidierten Dauerengagements in den Wind schlug und sich der Spekulation der neuen Kunstpächter willig anvertraute. Natürlich trat hierbei der Zug in die Großstädte und namentlich nach Berlin, das nun in jeglichem Sinn die Zentrale theatralischer Kultur wurde, besonders hervor.

Der ungleich zahlreicher benötigte Nachwuchs aber, das dem Theater zulaufende Noviziat, war sicherlich von schlechterer Beschaffenheit als je. Wenn von Vorbildung überhaupt die Rede war, so war es die flüchtigste, wie sie gewissenlose Abriechter besorgen. Denn freilich entstanden mit den neuen Bühnen auch eine große Anzahl

von Theaterschulen, offiziell unterstützte und private, gewöhnlich unter der Leitung von ausgedienten oder gescheiterten Bühnemitgliedern stehende Abrichtungsanstalten, aber sie wurden gemeinhin so erbärmlich geführt, daß in der Regel guter Wille und bare Bezahlung vollständig hinlangten, damit die Schüler, mit einem Zeugnis über empfangene Ausbildung versehen, sich bei den Theateragenten zur Vermietung anbieten konnten. Auffallend war und ist bei diesen „Theaterschulen“, daß immer ein ungemeines Übergewicht an weiblichen — und meist talentlosen — Schülern vorhanden ist. Und der Zusammenhang dieser Erscheinung mit unseren allgemeinen Zuständen ist ein sehr einfacher: während der mittellose junge Mann höchstens durch gutes Glück zum Unterricht bei einem Meister und damit in die Laufbahn kommt, bietet sich den Lehrern immer eine große Anzahl junger Damen dar, die die Ausbildung zum Theater einfach als Deckmantel für eine bessere Art der Prostitution benutzen. Der zweideutige Charakter dieser „Erziehung zur Kunst“ ist am europäischen Theater seit der Zeit der Kurtisanenschulen des Rokoko wohl nie ganz geschwunden. Im „Journal de Stendhal“ findet man sehr vielsagende Aufzeichnungen über die Art der Unterrichtsstunden junger Schauspielerinnen bei bekannten Meistern der Comédie française; diese gaben ganz herkömmlich den Vorwand ab für bereits bestehende Verhältnisse oder dienten als Rendez-vous-Ort für die Dandies von Paris, die dort neue Liaisons schlossen. Mit der theatralischen Massenproduktion, die Hand in Hand ging mit der wirtschaftlichen Entwicklung, mit der Verzehnfachung einer zahlungsfähigen Jeunesse dorée unserer Großstädte, wucherten auch bei uns solche Erscheinungen empor. Schon durch die Pflege der Operette war an den Theatern der Verbrauch von wenig aber gut angezogenen Mädchen bedeutend gewachsen; nun kam der Zirkus dazu, das Variété, die Possentheater mit dem Genre der dramatischen Revues: so viel Gelegenheit für jene zweifelhafte Gattung der Weiblichkeit, die ein Rest von Stolz zwar die gröbere Art der Prostitution verabscheuen läßt, die aber die unterstützende Freundschaft eines Jobbers oder besseren Kommis — durch den Titel der „Künstlerin“ in eine höhere Weihe gerückt — für durchaus wünschenswert hält. Es ist kein seltenes Bild, vor den Türen unserer Großstadttheater kleine Schauspielerinnen, die dreißig oder vierzig Mark Monatsgage beziehen, in Equipagen auf Gummirädern dem warm ausgestatteten Heim zustreben zu sehen, während die Darstellerinnen der Hauptrollen sich mit der Droschke oder der Straßenbahn begnügen müssen.

Aber aus welchen Beweggründen immer die Rekrutierung der Schauspielkunst vor sich ging: das Gesamtergebnis dieses massenhaften Andrangs blieb künstlerisch unter den geringsten Ansprüchen.

Der sittlichen Korruption hielt die künstlerische die Wage; die frivole Leichtfertigkeit, mit der sich hier alle Faktoren: Agenten, Direktoren, wohlhabende Lebemänner gegenseitig in die Hand arbeiteten, dem Theater seinen luxuriösen Charakter zu erhalten. Zum Mangel an schulgemäßer Ausbildung kam nun noch der bestimmende Einfluß des verwüsteten Geschmacks, den das Operetten- und Tingeltangelwesen in breiten, jetzt tonangebenden Kreisen großgezogen und in die Gesellschaft, ja in die Familie verpflanzt hatte. Die Groteske der alten Volksposse, die fade Konvention des Melodrams und des Vaudevilles stellten kaum je eine solche Versündigung an der ästhetischen Empfindung dar wie diese Produkte, diese travestierende Aferkunt einer in jeder Beziehung perversten Phantasie. Die Herrschaft der Operette in fast allen Theatern, gerade während jener ersten zehn Jahre der neuen Periode, hat eine Dekadenz hervorgerufen, deren Spuren lange Zeit nicht verwischt werden können. So war das Verschlamphen der Schauspielkunst das erste unzweifelhafte Resultat der Theatergewerbefreiheit.

Von dieser Erfahrung ausgehend, entstand darum auch die erste Reaktion gegen das neue Wesen. Man rief nach staatlichen Theater- und Opernschulen, ja nach einer Reichs-Theaterakademie. Natürlich vergeblich; und zweifellos wäre eine solche auch ein ganz ohnmächtiges Korrektiv in den gründlich verfahrenen Zuständen gewesen. Was bedeuten die paar Duzend Talente, die jährlich von den leidlich gewissenhaften offiziellen Theaterschulen in Wien (wo immer wenigstens gediegene künstlerische Kräfte, unter denen namentlich Emil Bürde genannt werden muß, als Lehrer tätig waren) und in München, oder aus der Maria-Seebach-Stiftung in Berlin hervorgehen, gegen die gewaltige Nachfrage — und vor allem gegenüber der gänzlich geschloßenen Handhabung der Rekrutierung an den Geschäftstheatern!

Die nächste Erscheinung im künstlerischen Freihandelsystem war dann die wirtschaftliche Unsolidität eines großen Bruchteils der neuen Gründungen, die nach kürzesten Fristen zum Bankrott führte oder ältere Institute untergrub, so daß oft um die Mitte des Winters viele Hunderte von Theaterangehörigen brotlos auf die Straße gesetzt wurden, die als hungerndes Proletariat in die Großstädte zurückfluteten. Es gehört zu den Denkwürdigkeiten dieser kulturwirtschaftlichen Errungenschaft, daß in der zweitgrößten Stadt Preußens, in Breslau, das dortige Stadttheater in einem Jahrzehnt fünfmal in völligen Bankrott geriet. Aber auch die anderen Früchte, die wirklich geernteten, waren bedenklich wurmstichig: durch die Beseitigung der Privilegien sollte die gute, die klassische Kunst durch häufigere Aufführungen dem Volke zugeführt werden. Dieser Absicht unserer

Gesetzgeber entsprach es schwerlich, wenn nun auf jedem Dorstadt-brettel wöchentlich ein paarmal die größten Parodien auf Schiller, Lessing oder Shakespeare gespielt wurden. Schauspieler, die an fünf Wochentagen in der Großherzogin von Gerolstein oder im Bettelstudent auf der Bühne stehen, müßten schon alle Genies sein, wenn sie an den beiden übrigen Abenden für Hamlet oder Sesto, ja selbst nur für dichterische Gestalten von gesundem Menschenverstand glaubhafte Empfindung und einen erträglichen Stil bewahren sollten, zumal diese sogenannten Anstandsvorstellungen der Klassiker genau so gehandhabt wurden, wie es an früherer Stelle von den Nachmittagsvorstellungen geschildert worden ist.

Das Kapitel der Theaterproben ist immer ein schweres Schuldregister in unserer Theaterkultur gewesen. An der großen Mehrzahl unserer Bühnen hat man für ein neues Schau- oder Lustspiel gewöhnlich wohl nie mehr als drei Proben aufgewendet. Für das raffinierte und mit allerlei Kinderlichen, Evolutionen und Tanzballetts überladene Genre der Operette und der in ihre Bahnen geratenen Posse reichte jenes Maß nun bei den bescheidensten Ansprüchen nicht mehr aus. Die Folge war, daß für das ernste, einfach sich abwickelnde Drama und namentlich für das doch jedermann „bekannte und vertraute“ klassische Stück die Proben bis aufs äußerste beschränkt wurden. Am Stadttheater in Nürnberg wurde, 1880, *Kabale und Liebe* mit einem zum großen Teil neuen Personal gespielt: die einzige Probe dazu fand von halb Eins bis Zwei am Tage der Vorstellung statt! Höchst bezeichnend sind auch die hundertfältigen Erfahrungen auf Engagement an großen Hoftheatern gastierender Schauspieler: gewöhnlich findet der Neuling auf der für ihn angesehnen „Szenenprobe“ außer dem Regisseur und dem Souffleur nur noch ein paar Vertreter der kleineren Rollen; die höheren Herrschaften haben sich dispensieren lassen. „Das steht ja doch alles fest“, heißt es da zur Erläuterung. Das Berliner Königliche Schauspielhaus hat sich lange einer so wenig ehrwürdigen Praxis rühmen können. Die Aufführungen des Schauspiels sanken unter den neuen Verhältnissen fast überall auf ein trostlos niederes Niveau: die ödeste Routine, oberflächlichste Relation der Auffassung, die nüchternste und abgeschmackteste Ausstattung, eine graue, stumpfe Langeweile waren Kennzeichen der ernstesten Vorstellungen von Schauspielen und älteren Komödien. Und bald wurde dieses Genre ganz für die Nachmittagsvorstellungen der Sonntage ausgeschaltet. Denn kursfähig für das Geschäft war unter dem Gestirn des freien Wettbewerbs nur noch die Novität, das halbe Duzend von der Reklame zur Saisonmode hochgeschraubter Neuigkeiten.

War das im Grunde auch früher nie anders gewesen, so traten

doch nun, mit der veränderten Wirtschaftslage, alle mit dieser geschäftlichen Tendenz der Bühnen verknüpften Übelstände unverhüllt hervor. Solange die Theater nicht von der Konkurrenz getrieben wurden, konnte, wo irgend nur ein grundsätzlicher Wille herrschte, eine gewisse dramaturgische Diätetik dem Publikum und dem Kunstpersonal gegenüber beobachtet werden. Man konnte durch ein abwechslungsreiches Repertoire dafür sorgen, daß Geschmack und Kunstübung stets eine Ausgleichung erfuhren, daß der schnelle Fluß der flüchtigen Tageserscheinungen immer wieder durch die Darbietung gediegenerer Werke unterbrochen wurde, daß die Bühnen neben dem Kundentkreis für neue Sensationen sich auch einen solchen für das bleibend Wertvolle — in literarischer Würdigung und in der echter Schauspielkunst — erhielten: ein Stammpublikum, das auch wirtschaftlich einen mehr oder weniger großen Teil der Erträgnisse garantierte, wofür die verschiedenen Formen von Abonnements sich darboten. Der Wechsel der Aufgaben hielt ferner die reiferen Talente in regem Wettstreit und ermöglichte jungen emporzukommen, worauf jede gewissenhafte Bühnenleitung bedacht sein muß.

Alle diese Gesichtspunkte eines an besseren Theatern doch wenigstens angestrebten dramaturgischen Prinzips mußten nur allzuhäufig den durch den Wettbetrieb geschaffenen Notwendigkeiten geopfert werden. In Großstädten, wo mehrere Bühnen bestanden, deren jede nach dem gleichen Genre greifen konnte, gab es bald nur noch einen einzigen leitenden Gedanken: die Jagd nach dem Zugstück für die Saison, nach dem „Schlager“. Und das Restchen Bewegungsfreiheit, das den Theaterleitern noch übrigblieb, engte ihnen das von raffinierten Agenten wahrgenommene Kunstinteresse der Modeautoren noch vollends ein. Die Regelung einheitlicher Tantiemenbezüge erwies sich als ganz illusorisch; einmal aus dem früher schon dargelegten Grunde, daß eine große Anzahl der Theater dem Kartell fernblieb, dann aber, weil der Spekulationsgeist der Agenten andere Mittel zur Preistreiberei fand, wie beispielsweise die Einreichungs- oder richtiger Überlassungshonorare, deren Höhe, wo mehrere Bewerber um das Objekt in Frage kamen, je nach der Konjunktur willkürlich hinaufgeschraubt wurde. Oder der Bühnenleiter sah sich gezwungen, um ein glückliches Stück erwerben zu können, zugleich eine ganze Serie verunglückter, wertloser desselben Verfassers, natürlich mit Aufführungs- und Honorierungsverpflichtung, in den Kauf zu nehmen. Ein anderer der französischen Bühne entliehener Zwang war die Verpflichtung, ein Stück so lange ununterbrochen auf dem Spielplan zu halten, als eine gewisse Höhe der Einnahmen durch dasselbe erreicht blieb. Nur das ganz besondere Prestige einzelner vornehmer Bühnen erlaubte einen Wider-

stand gegen alle diese Schrauben einer nichtswürdigen Krämerattik mit dem geistigen Produkt.

Allen anderen Zielen als denen des Geldverdienens um jeden Preis abwendig gemacht, mußten natürlich die Bühnenleiter ihre Sache auf diesen Hazardbetrieb einstellen. Gab es einen großen Schlag — dem in der Regel so und so viele Nieten vorausgegangen waren — dann wurde das Stück abgepeitscht, solange die durch die hohen Auführungsziffern geübte Reklame nur überhaupt wirkte. Die alten Schulden wurden dann bezahlt und oft Hunderttausende durch einen solchen Glücksfall gewonnen. Die gleiche Gunst konnte ja in der Tat auch dem nächsten Unternehmen zufallen; dann war vom Geschäftsstandpunkt nichts Einfacheres und Besseres zu wünschen. Nicht selten aber versagte der nächste und auch die folgenden Einsätze auf das Glücksbrett. Das Stammpublikum hatte man sich längst aus dem Hause gespielt; das Künstlerpersonal, seiner Lücken, seiner Abgetriebenheit wegen, war unfähig geworden, gediegene ältere Darstellungen, die den Reiz einer Neuheit aufgewogen hätten, zu leisten: so stellte sich dann der Bankrott ein, und ein neuer Hazardeur trat an die Stelle des alten und fing das Spiel von vorn an.

Bis in die Mitte der achtziger Jahre war eine stete Steigerung der durch diese Verhältnisse auf alle beteiligten Faktoren gleich einwirkenden Kräftevergeudung zu konstatieren: materielles und geistiges Vermögen, Begabung und Geschmaç wurden in diesem Treiben in ungeheuerlichem Maße verwüstet. Das dramatische Schaffen auf dem größten Tiefstand des Jahrhunderts, das Publikum sensationshungrig und ohne jeden Maßstab fester Bedürfnisse, die Künstlerschaft von einem breiten Proletariat durchsetzt, ohne Tradition, ohne Stil, ohne rechte Berufsehre und dabei als Junft ohne ausreichende Macht, der künstlerischen und wirtschaftlichen Unsolidität des ganzen Treibens Dämme ziehen zu können. Und dennoch sollte in der Gesamtheit der Darstellerschaft die Besinnung noch zuerst erwachen. Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger war hier das erste Korrektiv und wirkte als solches mit zunehmender Macht weiter, sofern eben in einer von so vielen offenkundigen und anonymen Mächten geschobenen Entwicklung der Verband eines Bruchteils der Arbeitnehmer überhaupt wirken kann. Von genanntem Zeitpunkt ab läßt sich eine gewisse Klärung und Konsolidierung der Verhältnisse beobachten. Die Gründerei am Theater ging etwas besonnener vor sich, die vorhandenen Bühnen beschränkten ihren hazardierenden Betrieb, indem sie gewisse Genres als Spezialitäten zu gewinnen und mit gründlicherer Gediegenheit zu behandeln strebten. Durch eine Reihe von künstlerischen Eindrücken, die sogleich zu betrachten sein werden, differenzierte sich der allgemeine Geschmaç und da-

durch die Kauflust des Publikums. Vor allem aber trat das wirtschaftliche Leben aus der Phase der wilden Spekulation in die der geregelteren Entwicklung aller Gewerbsverhältnisse. Der ganz und gar chaotische Charakter der Gesellschaft zeigte gleichwohl Ansätze zu festen Gliederungen. Die stetige Progression des Volkswohlstands kam besonders den Theatern der Provinzstädte zugute, die mit den rasch zunehmenden Einwohnerzahlen an wirtschaftlicher Sicherheit gewannen und dadurch oft auch an künstlerischer Bedeutung. Zuweilen aber wurde ihnen auch die Großmannsucht gefährlich: Städtchen, die früher mit einer Wandertruppe zufrieden gewesen waren, wollten nun, wie die Hauptstädte, eine Große Oper haben, so daß infolge der unangemessenen Ansprüche das künstlerische Niveau der Darbietungen durchschnittlich doch ein niedriges bleiben und die wirtschaftliche Solidität wieder mehr als gefährdet werden mußte.

Hier an den Provinztheatern bürgerte sich in solchen Notständen der früher schon erwähnte Unfug des Losschlagens der dramatischen Ware zu herabgesetzten Preisen ein. Von Opern und Schauspielen gab es die Werke der klassischen und der älteren Meister an drei, vier, fünf Wochenabenden zu halben Preisen und nebenbei zur Abfütterung der Abonnenten, die deshalb bald auszubleiben pflegten. Das Geschäft konzentrierte sich auf die Premierenabende und die Sonntagsvorstellungen. In den Großstädten, wo sich durch die Verteilung der dramatischen Jahresernte auf ein Duzend Bühnen und mehr der Vorrat an zugkräftigen Neuheiten bald erschöpft zeigte, bildete sich eine andere Art der Ausverkaufspraxis heraus, wenn die für die Spielzeit verfügbaren Werke keine hinreichende Zugkraft bewährten. Vor aller Öffentlichkeit die Preise herabzusetzen, würde diese Theater mit einem Schlage aus der Reihe der von der guten Gesellschaft protegierten Vergnügungsanstalten streichen heißen; daher half und hilft man sich denn dadurch, die Eintrittskarten um die Hälfte oder Dreiviertel vom Kassenpreis in allen möglichen Vereinen verhöfeln zu lassen. In schlechten Geschäftsläufen können in Berliner und Wiener Theatern Statklubs und Kegelvereine die Kunstbedürfnisse ihrer Mitglieder oft zu erstaunlich niedrigen Preisen befriedigen. Die Hauptsache für die Direktionen ist, daß die Häuser gefüllt erscheinen.

So ist denn der auf die öffentliche Meinung und damit auf das Urteil und den Geschmack der im ganzen Reiche nach den Metropolen schielenden Theaterstädte durch die hohen Aufführungsziffern geübte Reklamedruck nicht selten ein zwar unfreiwilliger aber doch ungeheuerlicher Betrug. Sehr oft ist es gar nicht der Wert oder die Zugkraft der Stücke, die zu den hundert Aufführungen verhelfen, son-

dem einzig der Mangel an anderen interessierenden Werken, von denen zwar in jeder Woche eins ausprobiert wird aber wieder verworfen werden muß, weil die Sensation ausbleibt. Unterdessen wird, *faute de mieux*, das Saisonstück bei halben, nach angegebener Methode künstlich gefüllten Häusern fortgespielt. Und nicht selten hilft die dadurch auf das Publikum ausgeübte Vortäuschung in der Tat so weit, daß die Einnahmen eines bereits versagenden Stückes sich wieder heben. Dabei kommt in Betracht, daß namentlich die Berliner Theater fast ganz vom Fremdenpublikum leben, das täglich neu zu vielen Tausenden die Stadt durchflutet.

Aus diesen Zuständen, mit all ihrer, von fern her nicht richtig zu schätzenden Unwahrhaftigkeit, hat sich jedoch tatsächlich die beinahe absolute Abhängigkeit der gesamten Theaterkultur im Reich von der Berlins herausgebildet. Fast alle Theater — und selbst die großen städtischen und Hofbühnen — haben längst auf eine eigene dramaturgische Initiative verzichtet. Die Statistik der Aufführungsziffern der Berliner und der Wiener Theater ersetzt den dramaturgischen Verstand der Leitungen, bestimmt die Spekulation und prägt die Tagesurteile über die zeitgenössische Dichtung.

* * *

Bevor noch der herben Kritik Wagners an unsern öffentlichen Kunstzuständen die in Bayreuth verkörperte Tat gefolgt war, hatte eine andere Theaterreform auf breitere Massen der Kunstgenießenden eingewirkt und auch auf die Schauspielkunst und den Theaterbetrieb eine unverkennbar starke Anregung geübt: das Meininger Hoftheater und seine Gastspiele.

Bei der großen Wirkung der Meininger kam in erster Linie das szenische Bild in seinem reichen Aufwand als neues Moment zur Geltung. Man muß sich vergegenwärtigen, daß im Gegensatz zur Großen Oper, zur Operette und zu den ins Fabelhafte gesteigerten Künsten des Zirkus und der Variétés, das rezitierende Drama auf allen deutschen Bühnen in jener Phantasiearmut geblieben war, die Laubes Stil fast zum Gesetz gemacht hatte. Nun hatte sich jedoch seit der Mitte des Jahrhunderts in den bildenden Künsten jene Wendung zum historischen Stil vollzogen, der in der Malerei, durch Delaroche und die Belgier Bièvre und Gallait zu uns gebracht, in der Piloty-Schule ihren breiten Ausdruck fand. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung kam nun auch auf anderen Gebieten ein Bedürfnis nach prunkvoller Repräsentation des Daseins zu Geltung. Durch die Reichsbegründung hatten diese Neigungen neue Nahrung empfangen: die Äußerungen des Lebens sollten sich in monumentalen Formen an die Schöpfungen geschichtlicher Glanzperioden anschließen.