



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Reformversuche.

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

Künstlerische Ereignisse wie das Bayreuther Festspielhaus und die Meininger, denen anderseits in der Entfaltung des öden Geschäftsgeistes Auflösungs Symptome nur allzudeutlich gegenüberstanden, brachten gegen Ende der siebziger Jahre noch einmal eine lebhaftere Bewegung in Gang, die, unterstützt vom regen nationalen Illusionismus, den Möglichkeiten nachsuchte, in letzter Stunde doch noch eine gründliche Reform des gesamten Bühnenwesens zu erzielen. Vor allem rief man wieder einmal vernehmlich nach dem Staat. Männer wie Karl Siedler, Georg Köberle und ein Anonymus, der sich einen Staatsbeamten nannte, forderten, neben vielen anderen, ziemlich übereinstimmend eine wesentliche Wiedereinschränkung der Theater-Gewerbefreiheit. Statt der Polizei sollte ein Reichsministerium für theatralische Kultur durch Bestellung einer Zentralkommission die Oberaufsicht üben. Dezerenten der Ministerien des Kultus, des Inneren und der Finanzen, ferner der Berliner Generalintendant nebst einem aus den anderen Bühnenleitern zu wählenden Delegierten, die Direktoren der Hochschule für Musik und der zu begründenden dramatischen Hochschule, zwei Vertreter der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, zwei Dichter, von der Genossenschaft dramatischer Autoren gewählt, und endlich zwei durch den Kultusminister zu berufende Kommunalbeamte sollten diese Zentralkommission bilden. Ihr sollte die Prüfung der Konzessionsbewerber obliegen, die Überwachung der Theaterschule und der Spielpläne aller subventionierten Bühnen im Reich. Dann aber sollte die Zentralkommission auch dramatische Preisausreibungen veranstalten. Ohne dieses alte Hausmittel glaubte man auch jetzt noch nicht auskommen zu können, obschon es seit Lessings und Schillers Tagen nie angeschlagen hatte. Die Hauptsache war jedoch: die Reichs-Theaterschule sollte mit einem Reichs-Akademie-Theater verbunden werden: hier wären die preisgekrönten Stücke gespielt und der siegreiche Dichter vor der Nation mit dem Lorbeer geschmückt worden. Sogar eine reichsakademische Zentralstelle für Theaterkritik stand auf dem Wunschzettel dieser Schwärmer, die nichts gelernt und nichts vergessen hatten, weil sie das Buch vom deutschen Theater nie mit geschichtlichem Sinn zu lesen wußten. Andere Forderungen trafen schon die richtigere Stelle: man wollte, wie weiland der Reichsfreiherr vom Stein, ein Gesetz, das den Kommunen die Pflicht auferlege, für ihre Theater im Sinne gemeinnütziger Anstalten zu sorgen und ihnen vor allem verböte, aus der Verpachtung ihrer Theater ein Geschäft zu machen. Weitere Vorschläge gingen dahin, mehrere nahe beieinander gelegene Städte sollten sich wirtschaftlich zusammenschließen und Städtebund-Theater begründen, um so die Regiekosten auf mehrere Schultern zu verteilen. Hier lag und liegt

ja der reifste Gedanke, dem in einer besonnenen Kritik auch Adolf L'Arronge zustimmte: Städteverbände mit zwei oder drei Schauspielensembles und einem gediegenen Ensemble für die Oper, die nötigenfalls vom Staat eine Subvention empfangen könnten, scheinen immer noch der aussichtsvollste Weg, die wirtschaftliche Anarchie zu überwinden. L'Arronge brachte auch das richtigste Korrektiv für die Gewerbefreiheit in Vorschlag: daß nicht nur die finanziellen, sondern auch die künstlerischen und die persönlichen Eigenschaften der Bewerber zu prüfen seien.

Der in der letzten Forderung berührte Punkt ist denn auch, nach zähen Kämpfen, an denen sich die Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger immer hervorragend beteiligte, von der Regierung zu leidlicher Erfüllung gebracht worden. Subventionierte Städtebun-
detheater erhielt namentlich der Osten Preußens, wo die deutsche Kunst helfen sollte, die Polenfrage zu lösen. Anderwärts erfolgten solche Gründungen aus kommunaler Initiative. Aber in beiden Fällen blieb der Gedanke in den Grenzen nur dürftigster Erfüllung. Ein Korrektiv der Gewerbefreiheit brachte die früher schon erwähnte Ministerialverfügung vom 5. März 1893: „vor Erteilung der Konzession den Vorstand eines der beiden Bühnenvereine, bei denen vorzugsweise eine Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse vorausgesetzt werden kann, nämlich des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger, beide in Berlin, um Auskunft zu ersuchen“. Für die Genossenschaft der Darsteller bedeutete diese Verfügung einen moralischen Erfolg zu anderen in den Anstellungsfragen, die früher schon berührt worden sind. Ein weiterer wurde für die Stellung der Frau am Theater von erfreulicher Bedeutung: der Deutsche Bühnenverein verpflichtete seine Mitglieder, ferner auch den weiblichen Angestellten der Bühne, gleich den männlichen, das historische Kostüm zu liefern.

Von einem direkten Befassen des Staats mit den wirtschaftlichen und künstlerischen Angelegenheiten des Theaters konnte jedoch nach wie vor ernstlich nie die Rede sein. Vielmehr klärten sich die Verhältnisse bald so, daß nicht Proteste, Programme und Petitionen Neubildungen hervorrufen sollten, sondern die im modernen Wirtschaftsleben zur gegenseitigen Konzentration der Kräfte sich verbindende Privatinitiative: das Gewerkschaftsprinzip auf das künstlerisch-literarische Gebiet übertragen. Man beschied sich endlich auch dem Theater gegenüber zu der Einsicht, daß sich fast keine Sache im Leben der Völker nach einem vorgefaßten Ideal der Vernunft erzieherisch gestalten läßt, sah endlich ein, daß die so durchaus kausal in das Wirtschaftssystem der modernen Zeit eingespannte Theaterfrage durch staatliche Maßnahmen nicht mehr gelöst werden könne,

und besann sich auf das relativ köstlichste Produkt der demokratischen Entwicklung: auf die Selbsthilfe. Konnte dadurch das Theater erstarren und seinen idealen Zielen näherkommen, so schien es, bei zäher Ausdauer, viel eher möglich und mehr Gedeihen versprechend, den Staat ganz und gar auszuschalten, vor allem seine hemmende Tätigkeit, seine fast immer doch nur stupide Beschäftigung mit Angelegenheiten der Kunst.

* * *

Im Eingangskapitel dieses vierten Buches ist angedeutet worden, wie der allmählich wachsende moderne Geist der Reizsamkeit eine überall bemerkbare Tendenz zum Impressionismus — wenn man diesen Begriff aus seiner engen, ihm in der bildenden Kunst beigelegten Bedeutung auf das weitere Gebiet ausdehnt — bewirkte, die sich unwillkürlich von der klassizistischen Form abkehren mußte. Das Mißtrauen gegen alles, was Tradition hieß, wurde Gemeinempfinden. Daß nun gerade in unserer Theaterkultur eine Tradition vorhanden gewesen wäre, die sich diesem Hang einigermaßen ehrfurchtgebietend hätte zur Wehr setzen können, wird ohne starken Illusionismus kaum zu behaupten sein. Wir sahen ja, daß niemand sich fand, das deutsche Theater als Institution zu verteidigen: die liberalen Reformatoren wollten absolute Freiheit der wirtschaftlichen und der künstlerischen Kräfte, die konservativen eine in der gewordenen Praxis unmögliche akademische Reorganisation der Schaubühne. Jedenfalls aber ersehnte man auf allen Seiten eine intensivere Entfaltung des künstlerischen Vermögens.

Die Gesamtrichtung der dramatischen und der darstellerischen Kunst sahen wir in ihrem besten Bestreben — freilich nur in diesem — immer auf das Intellektuelle, höchstens auf soziale Moral, selten nur auf das Ethisch-Ideelle gerichtet. Der überzeugende Ausdruck der Erscheinung überwog alle anderen ästhetischen Forderungen. Leidenschaftliches Pathos auf der einen Seite, verständiger, in der Nachahmung der Wirklichkeit und in typischer Charakteristik sich erschöpfender Realismus auf der anderen bezeichnen das ruhmwürdigste Vermögen der Meister unserer Schauspielkunst. Nicht das der dramatischen Dichtung: hier war auf den Pfadfinder Kleist Hebbel gefolgt, auf diesen Ibsen, die alle drei neben dem Ethisch-Ideellen, gleichberechtigt und zur künstlerischen Gestaltung erhoben, das Physiologische der dramatischen Personen entwickelt, ja vor dem Psychopathischen nicht Halt gemacht hatten. Bei diesen Dichtern überwog, wie natürlich auch schon bei Shakespeare, das „Sein“ der Gestalten deren im rhetorischen Element aufgefangene dramatisch-ethische Bedeutung. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die übrige ver-