



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die freie Bühne. Freie Volksbühnen. Das Schiller-Theater.

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

Talms-Meinigerei. An allen Berliner Theatern herrschte in diesen letzten fünfzehn Jahren eine fortwährende Verschiebung der Mächte: Schauspieler gingen herüber und hinüber aus einem Ensemble ins andere, und ebenso marktete man mit allen Mitteln gewiegten Geschäftsinns um die literarische Ware. An jeden kam zuweilen auch Verdienst und Glück zusammen und ließ einmal künstlerisch reifere Taten zustande kommen.

Trotz der ungemein entwickelten theatralischen Regsamkeit zeichneten sich doch gerade jene Jahre, wo so viel Unternehmungsgeist wach war, so viel Bestreben, den Konventionalismus der Bühnenkunst zu überwinden, durch eine gärende und steigende Unzufriedenheit der in der jungen Literatur verkörperten öffentlichen Meinung aus. Die dramaturgische Initiative zeigte sich anhaltend lahm; immer noch und überall herrschte der Theater-Gesichtspunkt: gefälliges Hinneigen zum Publikumsgeschmack und nirgends konsequenter Ernst, den Spielplan literarisch sauber und der Entwicklung dienend zu gestalten. Wenn hier und da irgend mal ein Vorstoß gewagt, eines der problematischen neuen Dramen aufgeführt wurde — wie am Deutschen Theater, unter L'Arronge, ‚Nordische Heerfahrt‘ und ‚Stützen der Gesellschaft‘ — so entstand mehr eine Wirkung des Skandals als der Bereicherung; und nicht selten auch mischte sich vor oder nach erfolgter Aufführung die Zensurbehörde ein, solche Experimente unschädlich zu machen. Die junge dramatische Dichtung, formal fast durchweg auf dem Naturalismus und inhaltlich auf die gefürchteten sozialistischen Ideen gerichtet, stand gewissermaßen unter Polizeiaufsicht, die nicht nur von den obrigkeitlichen Organen, sondern auch, in noch roherer Weise, von der ewig gedankenlosen Masse der schaulustigen Menge geübt wurde, der die Bühnenkultur unter der neuzeitigen kapitalistischen und großstädtischen Ära ausgeliefert war. Die Sorge der jüngeren, kulturbewußten dramaturgischen Reformatoren erging sich darum nach zwei Richtungen: einmal zu Organisationen zu gelangen für eine literarisch aufrichtige und stilistisch mit Entschiedenheit in neuen Bahnen schreitende dramatische Kunst; dieser einen Interessenten- oder auch nur Liebhaberkreis zu schaffen, dessen Begriffe von der Sache über dem Snobismus und der rohen Sensationsjucht der wahllos in den Schauspielhäusern zusammenlaufenden Masse stünde; dann aber zu solchen, die nicht der Plutokratie und deren schmarozenden Anhängern allein die Bühnen auslieferten, vielmehr geeignet wären, dem von unserer Theaterkultur so gut wie ausgeschlossenen eigentlichen Volk gesunde dramatische Kost zu verabfolgen.

Der Ehrgeiz der ersten Richtung wurde durch das Beispiel geschürt, das der Pariser Schauspieler Antoine mit der Schöpfung

seines Théâtre libre gegeben: eine Bühne ausschließlich für das antikonventionelle Drama und für impressionistisch-naturalistische Darstellungskunst, auf den Anteil eines gewählten Abonnentenpublikums gegründet. Das Erscheinen dieses in seiner Milieukunst verblüffend entwickelten Ensembles in Berlin, 1887, wirkte wie eine Offenbarung: in solcher Vollendung war eine konsequent naturalistische Schauspielkunst nie gezeigt worden — und nie eine Kunst so intimer Regie. Weiteren Enthusiasmus für den psychologisch-naturalistischen Stil, der das Gewagteste defakadenten Triebens zu künstlerischem Ausdruck brachte, erregte im nächsten Jahre das Erscheinen der *Réjane*: als *Germinie Lacerteux* von E. de Goncourt, als *Sappho Daudets*, als *Amoureuse* von Georges de Porto Riche, *Lysistrate* und *La Douleureuse* von Maurice Donnay. Ein Intimes Theater in Berlin, wo ähnliche Kunst gepflegt werden könnte, war Gegenstand der Wünsche. Die Hauptsorge dabei: wie man es in Unabhängigkeit von der Zensur halten könne, war nur dadurch zu lösen, daß es überhaupt nicht als eine Anstalt, bestimmt dem „Vergnügen und der Unterhaltung der Einwohner“ zu dienen, aufgetan wurde, sondern als die Veranstaltung einer geschlossenen Gesellschaft. Auf dieser Grundlage entstand, 1889, der Verein „Freie Bühne“, zu dem die Anregungen und vorbereitenden Schritte in erster Linie von Maximilian Harden und Theodor Wolff gegeben und getan wurden, dem als kräftige Ausgestalter des Arbeitsplans dann Paul Schlenker und Otto Brahm dienten. Wie ferner auch bei allen ähnlichen Gründungen verzichtete man auf eigenes Theaterhaus und Personal; vielmehr sah man einen Vorteil darin, sich von Fall zu Fall die geeignete Bühne auszuleihen und das benötigte Personal wieder von Fall zu Fall, dem Bestreben einer denkbar muster-gültigen Besetzung der Rollen folgend, den einheimischen oder auch ausländischen Bühnen zu entlehnen. Die Vorstellungen fanden in den Mittagsstunden statt. Am 29. September 1889 begann die Freie Bühne ihre Wirksamkeit mit einer Aufführung von ‚*Gespensster*‘; am 20. Oktober folgte dann die schon besprochene Aufführung von ‚*Vor Sonnenaufgang*‘. Fast jede Vorstellung der Freien Bühne war als ein literarisches Verdienst zu rühmen und hat Bresche gelegt in den Wall von Vorurteil, Ängstlichkeit und Indolenz, der das Gebiet des offiziellen Theaters umzirkte. ‚*Henriette Maréchal*‘ der Brüder Goncourt wurde hier gespielt, ‚*Die Macht der Finsternis*‘ von Tolstoi, ‚*Das vierte Gebot*‘ Anzengrubers, ‚*Der Vater*‘ von Strindberg, von Zola, dem Fahnenträger des Naturalismus, ‚*Therese Raquin*‘ und endlich auch das deutsche Musterstück der jungen Schule: ‚*Die Familie Selicke*‘ von Arno Holz und Johannes Schlaf.

Mit diesem geglückten Versuch war jedoch nur das Signal für

eine Bewegung gegeben, die bald einen bedrohlichen Umfang annahm. Abgesehen von Berlin, wo sich nun fast in jedem Jahre eine oder mehrere solcher Vereinsbühnen bildeten, die nach demselben Rezept arbeiteten, entstanden auch in fast allen größeren Städten Deutschlands derartige dramatische Versuchsanstalten, zu deren Leitung sich allenthalben agitatorisch befähigte junge Literaten, bisher bekannte Dichter oder Regiekünstler einfanden, die mit den Mitgliederbeiträgen und Garantiefonds aus freiwilligen Zuwendungen in oft kindisch-dilettantischer Weise wirtschafteten, bis die Mittel aufgezehrt waren oder die Entdeckerfreude sich in trüben Katzenjammer gewandelt hatte. In Berlin folgte zunächst 1890 die „Deutsche Bühne“, die im Zentralthheater spielte und unter anderem Bleibtreus, Schicksal, Irma von Müller-Guttenbrunn, Sumpf von Julius Hart, Brot von Konrad Alberti, Neue Menschen von Hermann Bahr zur Auf- führung brachte. Dann folgte die „Dramatische Gesellschaft“, die mit Josef Rüderers Fahnenweihe glücklich debütierte; die „Sessionsbühne“ unter Führung von Martin Zidel; der „Akademisch-dramatische Verein“; die „Historisch-modernen Festspiele“, wo Wolfgang Kirchbach als Regisseur sich versuchte, e tutti quanti. In München etablierten sich ähnliche Gesellschaften als „Intimes Theater“, als „Akademisch-dramatischer Verein“, in Leipzig die „Freie literarische Gesellschaft“, die sich als Wanderbühne später unter Karl Heine selbständig machte und besonders Ibsen und Maeterlinck kultivierte.

Bald kam auch die Gepflogenheit auf, für einzelne neuauftauchende Dramatiker und deren Werke Sondervorstellungen aus einem Subskriptionsfonds zu veranstalten, wobei sich dann auch oft, dichterisch und künstlerisch, nur krasser Dilettantismus Genüge tat, so daß diese Art Kunstbetrieb bald wesentlich an Kredit einbüßte. Im allgemeinen aber hat auch diese Bewegung der Literatur manche Förderung gebracht, manchem einheimischen Talent die Probe auf seine Fähigkeiten ermöglicht und aus der ausländischen Dramatik manche wertvolle Anregung vermittelt. Der andere Zweck: der Entwicklung der Bühnenkunst fördernd beizuspringen, mußte im wesentlichen unerfüllt bleiben. Der ambulante Betrieb solcher Veranstaltungen schloß von vornherein jede intimere Arbeit aus; und der zu gewinnende Vorteil blieb auf die wenigen Fälle beschränkt, wo sich eine darstellerische Kraft in einer neuen Sphäre oder in einer gewagten Aufgabe enthüllte.

In der Bewegung für die Popularisierung guter Kunst ging wieder Berlin voran mit der Begründung der „Freien Volksbühne“, um die sich Bruno Wille, Julius Türk und Wilhelm Bölsche besonders tatkräftig einsetzten, deren Vorstellungen am 19. Okto-

ber 1890 mit ‚Stützen der Gesellschaft‘ im Ostend-Theater begannen. Das ökonomische Prinzip war das gleiche: durch Entleihung des Bühnenhauses und des von Fall zu Fall benötigten Personals schuf man sich einen so wohlfeilen Apparat, daß die Betriebskosten durch außerordentlich geringe Mitgliedsbeiträge gedeckt werden konnten. Die dramaturgische Leitung besorgte der Vorstand; die Regieführung ein besonders oder im Nebenamt für den Verein verpflichteter Sachmann. Das Theater für das arbeitende Volk war den einen das Ziel — das Theater der Sozialdemokratie nannten es die anderen. Und da in der Tat in der „Freien Volksbühne“ die Mehrheit im Vorstand den Ton auf die sozialistische Tendenz der dramaturgischen Auswahl legte, kam es hier bald zu einer Sezession, indem sich die „Neue Freie Volksbühne“, von Bruno Wille geleitet, aus der Freien abzweigte, mit der Absicht, ihren Spielplan mehr nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu bilden. Die Macht der Zahlen blieb bei der ersten Gründung, die es allmählich zu zehn Reihen brachte, also zehn Aufführungen eines Stückes veranstalten kann, um alle ihre Mitglieder zu befriedigen, die nach den Nummern ihrer Teilnehmerarten in Serien eingeteilt sind. Die Plätze des Zuschauerraums werden für jede Vorstellung ausgelost, so daß bei diesen Darbietungen, namentlich in den ersten Jahren, die Möglichkeit keinen geringen Reiz ausübte, für ein Eintrittsgeld von 50 Pfennigen sich in den Sauteuils der „Volksausbeuter“ wiegen und die Darbietungen erstklassiger Künstler der Lusttheater genießen zu können. Vom Standpunkt der sozialen Fürsorge betrachtet, bedeutet diese Kunstpflege, zu der man sich auch in anderen Städten entschlossen hat, für 10—15000 Familienglieder der nach Millionen zählenden großstädtischen Arbeiterschaft freilich immer nur erst einen Anfang. Sie systematisch zu organisieren, müßte eine weitzügige Kommunalpolitik — bei den Verpachtungen der städtischen Theater und bei der Erteilung der Konzession — ihren Willen, dem Volk zur Kultur zu helfen, zum Ausdruck bringen.

In Berlin hielt man einstweilen für notwendiger, diese Art sozialer Bestrebung unter polizeiliche Aufsicht zu stellen, die eine Verfügung vom 6. Januar 1892 damit motivierte: daß „er (der Verein) eine Einwirkung auf öffentliche Angelegenheiten bezwecke“. Auch die literarische Initiative dieser Bühnen ist als dankenswert zu verzeichnen; und wenn die Einschränkung gelten mag, daß sie nicht gerade pädagogisch vorgingen, als sie die durch die schwierigsten Probleme sich auszeichnenden modernen Dramen besonders und in erster Reihe bevorzugten, statt mit Schiller, Lessing, Shakespeare, Molière zu beginnen, so ist ihr Spielplan im wesentlichen doch so trefflich und reich, wie wenige offizielle Theater ihn bisher so anzu-

streben den Mut hatten. Neben den später nachgeholtten Klassikern ist Hebbel, Kleist, Ludwig, Anzengruber und Ibsen fast im ganzen Umfange gespielt worden; ebenso beinahe alles, was von älterer oder moderner ausländischer Literatur in die unsere hereingewirkt hat: Tolstoi, Gogol, Pisemskij, Zola, Henri Beque, die Goncourt.

Als eine für die moderne Großstadtkultur weitere Errungenschaft auf unserem Gebiete stellt sich die Organisation des 1894 am 30. August mit einer Aufführung der ‚Räuber‘ eröffneten Schiller-Theaters dar. Dr. Raphael Löwenfeld, der verdienstvolle Begründer und Leiter dieser Bühne, der sich seit 1902 ein Schwesterinstitut im Norden der Stadt angegliedert hat, vermied es von vornherein, sich auf den politischen Boden zu stellen, aus dem die Freien Bühnen erwachsen; seine Tendenz war die soziale Fürsorge für den „kleinen Mann“, für die wirtschaftlich Schwachen, deren Bildungsbedürfnissen unsere Luxuskünste unerreichbar sind. Gedacht war dabei freilich auch ebenso an den Arbeiterstand; im wesentlichen aber lag von vornherein der Hauptnachdruck auf dem bürgerlichen Charakter der Einrichtung. Und an die bürgerliche Gesellschaft richtete sich der Appell: durch Aufbringung eines Ausstattungs- und Subventionsfonds die Bildung einer Bühne zu ermöglichen, die im eigenen Hause gute Kunst mit einem ständigen Ensemble in täglichem Betrieb für etwa ein Drittel der durchschnittlichen Theaterpreise der Großstadt leisten sollte. Ein glücklich berechnetes Abonnementsystem ermöglicht sorgfältige Bühnenarbeit, wobei freilich alles Experimentieren vermieden werden muß, so daß sich von selbst als Ergänzung der Grundsatz ergibt, nur wertvollere Stücke in den Spielplan einzustellen. Glücklicherweise war auch die Einführung äußerst geringer Preise für Garderobeaufbewahrung und für Erfrischungen, welche Bedürfnisse in den Geschäftstheatern wieder als Ausbeuteobjekte der Unternehmer dienen, und deren Bezahlung für den wenig bemittelten Theaterbesucher eine lästige Kontribution darstellt. Zu den Theatervorstellungen treten, ergänzend, literarisch-musikalische Unterhaltungsabende. Der Betrieb erfolgt in der Form einer Aktiengesellschaft, durch einen zehnköpfigen Aufsichtsrat repräsentiert; als geschäftsführender Vorstand ist dem künstlerisch frei schaltenden Direktor ein Delegierter beigegeben. Zwei ältere Theater, das Wallner-Theater im Osten und das spätere Heim des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters im Norden der Stadt, sind auf längere Fristen gepachtet.

Die künstlerische Erziehungsarbeit, die das Schiller-Theater durch ein abwechslungsreiches, planvoll gesteigertes Repertoire an einer breiten Schicht der Großstadtbevölkerung vollbringt, ist eine durchaus erfreuliche. Der kleine und mittlere Handwerker- und Gewerbebestand,

das große Heer der in Frauenberufen Stehenden, Volksschullehrer und Lehrerinnen, Techniker und Beamte mit mittlerem Einkommen sind hier in ein stetes Verhältnis zur Kunst gesetzt, unter einer Betriebsart, die ein würdiges artistisches und soziales Deforum aufrecht erhält. In entschiedener Weise verließ man hier endlich die Gepflogenheit, dem Volk eine Kunst zweiten Ranges zu bieten; die Leistungen, wenn sie schon nicht durch Darsteller ersten Ranges ausgeübt werden können, halten sich doch im Stil entwickelten und reinen Kunstgeschmacks. Der Wohlfahrts Gesichtspunkt aber ist bei dieser Einrichtung so glücklich berücksichtigt, daß das Schiller-Theater als Typ dramaturgischer Organisation berufen erscheint, einen großen Teil der immer schwebenden Nationaltheaterfrage von dieser abzutrennen und der Lösung entgegenzuführen, die in der modernen wirtschaftlichen Entwicklung zunächst einzig möglich ist. Keine Großstadt dürfte zurückstehen, diesen praktischsten Weg sozialer Kunstpflege energisch zu verfolgen.

Die an den freien Bühnen vertretene literarische und stilistische Richtung fiel ihrem wesentlichen Charakter nach mit der seit Mitte der achtziger Jahre sich in aufsteigender Linie bewegenden des Naturalismus des Jüngsten Deutschlands zusammen. In Otto Brahm, der ihr in der Zeitschrift ‚Freie Bühne‘ (später ‚Neue Deutsche Rundschau‘) ein Organ gründete, in Paul Schlenker, der in der ‚Vossischen Zeitung‘ und in der ‚Nation‘ die Theaterkritik besorgte, erstanden ihr die beiden wichtigsten literarischen Förderer. Im Gegensatz zu der charakterisierten früheren Halbheit und Lauheit der Theaterkritik repräsentierten die Genannten, denen auch der feinsühlige Fritz Mauthner und die Brüder Heinrich und Julius Hart zugezogen sind, trotz der in der Tendenz liegenden Einseitigkeit, ein waches dramaturgisches Gewissen, als es sonst in der deutschen Presse zum Ausdruck gelangt ist. Der „Schule“ skeptischer gegenüberstehend, dafür aber im früher schon erwähnten Sinne die weiteren Elemente der dramatischen Kultur mit außergewöhnlicher Scharfsicht heranziehend, wirkte — in der ‚Gegenwart‘, dann in der ‚Zukunft‘ — Maximilian Harden besonders fördernd.

Die junge Schule, mit einer nun schon beträchtlichen und wohlhabenden Gesellschaftsmacht hinter sich, drängte nach den in der Freien Bühne abgelegten Proben dahin, an einem ständigen Theater sich voll auszuleben. Eine neue Bühnengründung, die des 1892 eröffneten Neuen Theaters, am Schiffbauerdamm, mit seiner für den intimen Stil sonst trefflich geeigneten Anlage, erwies sich unter den ersten Leitungen als vollständige Niete. Eine Erfüllung solcher Wünsche sollte erst eintreten, als, 1894, Dr. Otto Brahm die Leitung des Deutschen Theaters an sich brachte. L'Arronge und mit