



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

F., G.: Das neue Stadttheater in Leipzig.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

auf eine derartig ausweichende Antwort blicken durfte, zumal das Land, nachdem einmal die Frage gestellt war, ein offenes Ja oder Nein darauf verlangte. Und die Folge zeigte nur zu sehr, wie begründet dies Mißtrauen war, denn als das Amendement ursprünglich vom Hause ungünstig aufgenommen wurde, warf Disraeli es factisch über Bord und mit seiner Autorisation hielt der Minister des Innern, W. Hardy, eine Rede in ganz entgegengesetztem Sinne, in der er jede Commission verwarf. Treffend konnte daher Bright bemerken, der Minister des Innern habe dem des Außern geantwortet und jetzt erhob Disraeli, der früher (1844) auf das heftigste die irische Staatskirche als eine alien church angegriffen und den Zustand des Landes als einen solchen geschildert hatte, der die Revolution rechtfertigen würde, gegen Gladstones Partei den Vorwurf, sie habe sich mit den Ultramontanen (denen er noch soeben eine Universität versprochen) verbündet, um die protestantische Religion und den königlichen Supremat von England zu stürzen. Aber das Manöver hatte keinen Erfolg, der no-popery-cry fand keinen Widerhall, die Resolutionen gingen mit einer Majorität von 60—65 Stimmen durch und ihnen folgte rasch die suspensory-Bill, wonach Vacanzen in der irischen Kirche nicht wieder besetzt werden sollen.

Die Bill mag von den Lords verworfen werden und Disraeli um den Preis unerhörter Demüthigungen Minister bleiben, aber das Schicksal der Minoritätskirche in Irland ist besiegelt und wir können nur hoffen, daß sich bei der Entscheidung über die religiöse Verfassung des Landes die Majorität des Unterhauses über die bloße Negative erheben und einer Lösung im Sinne der obenerwähnten Gleichstellung der Confessionen ihre Zustimmung geben werde.

### Das neue Stadttheater in Leipzig.

Poesie und Schauspielkunst der letzten Jahre haben selten durch neue Erfindungen von hervorragendem Kunstwerth erfreut, dennoch hat das deutsche Theater immer gesteigerte Bedeutung für die Bildung der Nation gewonnen. Unsere Bühnen sind ein regelmäßiges Tagesvergnügen aller ansehnlichen Städte, ihre Darstellungen üben eine unermessliche Wirkung auf die Gedanken und das Empfindungsleben des Volkes aus. Die Kunst weist jedem Hörer die verborgensten Tiefen des menschlichen Herzens, sie macht die selbstsamsten Charaktere verständlich und öffnet in glänzender Beleuchtung Ein-

blick in die verschiedensten Lebenskreise, sie schmückt mit den heiteren Farben der Poesie die Empfindung auch des Kleinen und stellt gegen den Druck harter Wirklichkeit eine Fülle von idealen Stimmungen, sie bildet den Ausdruck warmen Gefühls, die Formen geselligen Verkehrs in dem Hörer heraus; sie erhält in der Noth und den Räthseln des Erdenlebens ein Gefühl souveräner Freiheit, denn sie stellt einen vernünftigen Zusammenhang zwischen Schuld und Strafe, zwischen lächerlicher Verkehrtheit und den Folgen derselben hoch imponirend dar. Und diese ethischen Wirkungen des Theaters sind gerade für den Menschen in engen Verhältnissen bei seltenem Genuß die größten; sie verbinden sein Gemüthsleben ebenso innig mit den anspruchsvolleren Kreisen der Gesellschaft, als die Zeitungen ihm seine realen Interessen mit den Forderungen von Millionen mitlebender Menschen zusammenschließen. Diese Culturbedeutung der Bühne ist bis zu gewissem Grade unabhängig geworden von der Energie modernen Dichterschaffens, denn ein großer Theil unseres Repertoires wird durch Stücke früherer Zeit gebildet, dieser Segen wirkt auch noch da, wo eine mäßige Tüchtigkeit der Schauspieler dauert. Er geht freilich verloren und wandelt sich in Unsegen, wo das Gemeine, Unschöne, Fragenhafte den ehrlichen Kunstbetrieb überwuchert.

Daß die Bühne ein wesentliches Moment unserer Cultur wurde und die Zahl der festen Bühnen so hoch stieg, das hat der Kunst wohl und wehe gethan; denn die breite Ausdehnung der Theater hat eine eigene umfangreiche Theaterindustrie hervorgerufen, Unternehmer, Agenten und geschäftliche Speculationen. In allen großen Städten machte sich mit dem zunehmenden Wohlstand und einer wachsenden Zuschauerzahl der Wunsch geltend, stattliche und größere Bühnenräume zu schaffen, zumal da, wo Oper, Ballet und Schauspiel nicht getrennt waren.

Man hatte sich lange geärgert über enge, schmucklose und sehr unbecqueme Häuser, welche das vorige und die ersten Jahrzehnte des gegenwärtigen Jahrhunderts hinterließen; auch die Möglichkeit größerer Einnahmen lockte, und nicht zuletzt die edlere Freude unserer Zeit an umfangreicher Geselligkeit und an Popularisirung alles Wahren und Schönen. So entstanden die neuen Hoftheater von Dresden, München u. s. w., die großen Stadttheater in Königsberg, Hamburg, Köln, Breslau, Frankfurt, jetzt auch in Leipzig.

Aber merkwürdig! Bei allen Stadttheatern folgte dem großen schönen Neubau dieselbe Reihe absteigender Stimmungen. In den ersten Monaten ein großer Zudrang des erfreuten Publicums, bald leere Häuser, allgemeines Mißbehagen und die Ansicht, daß das Theater schlechter geworden sei. In den alten engen Häusern war die Kunst auch nicht immer gut bedient wor-

den, aber jede Stadt hatte ihre Theaterjahre wieder und wieder gehabt, auf welche sie mit Stolz zurückblickte, die gern als eine goldene Zeit der Bühne gerühmt wurden; in den neuen Festräumen kam solche neue Zeit nicht mehr. Aber noch merkwürdiger war, beliebte alte Stücke gefielen nicht mehr, man mochte besetzen wie man wollte; werthe Schauspieler, die einheimisch und beliebt waren, wurden auf einmal alt und wirkungslos, lustige Stellen, die man immer belacht hatte, gingen spurlos vorüber, empfindsame Momente, bei denen die Taschentücher seit Menschengedenken unvermeidlich waren, bewegten keine Wimper, es war im Neubau alles viel schöner geworden, die Beleuchtung feistlicher, die Sitze bequemer, die Decorationen wundervoll gemalt, die Costüme mit historischer Treue geschneidert; auch der Zuschauer erschien in besserer Toilette und sah mit Befriedigung auf die eigene Festkleidung und kritisch auf die der anderen, und dennoch wurde auf der Bühne die Kunst des Schauspielers matt, flau, farblos, zuletzt langweilig, der Abonnenten wurden allmählich weniger statt mehr, die Theaterleitung mußte fremde Virtuosen auf Gastspiel engagiren, theure Spektakelopern ausstatten, um einmal die leeren Räume zu füllen und jedes solches Außerordentliche trug wieder dazu bei, das Interesse am Alltäglichen zu vermindern. Der Pächter verlor sein Geld oder zog sich arm an Lob zurück, Comités von Kunstfreunden verwalteten und verloren Geld, ein schneller Wechsel der Unternehmer, ein noch schnellerer der Künstler. Es sei zu Ende mit der Kunst, klagten die wenigen Getreuen, die Schauspieler schlecht, die Tendenz erbärmlich, das Publicum geschmacklos, alles neige bergab. — Dieselbe Klage an den großen Hofbühnen für Oper und Schauspiel, nur daß hier durch Subventionen und festere Engagements das Bessere länger conservirt, das neue Leiden weniger fühlbar und das letzte Unheil, der Bankerott, verhindert wurden. Das ist das Schicksal fast aller großen Stadtbühnen geworden. Es droht auch das Schicksal der Leipziger Bühne zu werden.

Wenn der unzufriedene Theaterbesucher den Unstern seiner Bühne beklagte, so war er natürlich zuerst geneigt, die Theaterleitung anzuklagen. Sehr oft mit gutem Grunde. Dies ist in den letzten Wochen auch in Leipzig geschehen. Auch hier mit gutem Grunde. Aber nicht die unpassende Persönlichkeit eines speculirenden Unternehmers allein hat das Mißbehagen verschuldet, womit viele Leipziger ihr schönes Haus betrachten. Und wenn noch einmal gesagt wird, was leider ohne Erfolg schon mehrfach erörtert wurde, so möchte dies Blatt nicht, daß man in dem Folgenden einen Vorwurf gegen unsere Leipziger herausläse. Es ist ihnen nur gegangen, als sie das neue Theater bauten, wie fast allen großen Stadtgemeinden etwa seit 1830, sie haben vieles klug bedacht und nur eines vergessen, daß man ein Theater nicht so groß bauen darf, als die veranschlagte Zahl der Theater-

lustigen, vielleicht gar der Meßfremden, wünschenswerth macht, sondern nur so groß, daß die darstellende Kunst darin unter den günstigsten Verhältnissen ihre schönen Wirkungen auszuüben vermag. Das aber ist ein verhängnißvoller Unterschied. Denn die Forderungen, welche die Kunst selbst an die Größe der Bühne und des Zuschauerraumes stellt, sind unabweisbar und höchst gebieterisch, die Kunst verträgt nicht, daß der ihr geweihte Raum mehr oder weniger einschließt als ein gewisses Maximum und Minimum, und sie rächt sich überall, wo dies doch geschieht, indem sie selbst aus dem unpassenden Raume weicht. Daß man in Deutschland und anderswo dies vergaß, das zumeist hat unsere darstellende Kunst verdorben, nicht eine Talentlosigkeit der Schauspieler und Dichter, nicht eine Verwilderung des Publicums, selbst nicht die schlechte Speculation ungeschickter Pächter. Es ist für Leipzig trotz dem neuen Bau noch nicht zu spät, dies Raumbedürfniß näher ins Auge zu fassen.

Die deutschen Stadttheater haben die Aufgabe, zugleich der großen Oper, der Spieloper, dem Ballet, dem recitirenden Schauspiel und der Decorationsposse zu dienen. Die Raumbedürfnisse dieser eng verbundenen Künste sind allerdings nicht dieselben. Aber das Schauspiel hat doch das beste Recht, die Größe des Raumes zu bestimmen. Zunächst fordert es bei normalen Verhältnissen nur etwa ein Drittel der Jahreseinnahme für sich, es bringt aber mehr als ein Drittel, fast die Hälfte ein, es ist also unentbehrlich, um die Oper und das Ballet zu erhalten. Oper und Ballettanz ohne Schauspiel können deshalb durch die Tageseinnahmen nirgend allein bestehen, das Schauspiel vermag aber sehr wohl ohne Oper zu gedeihen. Außerdem gilt die Muse der Schauspielkunst nicht für die vornehmste unter ihren Schwestern, sie ist aber diejenige, welche den idealen Inhalt und den Segen schöner Kunst am reichlichsten und vollständigsten den Seelen der Hörer spendet, und deshalb ist sie doch die maßgebende Gebieterin der Bühne.

Jedermann weiß, daß den Symphonieconcerten die Größe des Saales für die Klangwirkung von entscheidender Wichtigkeit ist und die Leipziger würdigen sehr wohl die Vorzüge ihres Gewandhauses. Die gebotene Größe des guten Concertsaales aber ist bekanntlich die, wo der Ton des Fortepianos noch voll und kräftig in das Ohr dringt, wo alle Nuancen der Tonstärke, jedes Tempo, die feinste Ausarbeitung des Zusammenspiels noch an jeder Stelle des Raumes deutlich und wirkungsvoll wird.

Mit Recht mißt man der Oper weit größere Räume zu. Bei ihr gibt das Orchester nur einen Theil der Wirkungen, und zwar vorzugsweise die Unterlagen für Chöre und Solt. Die Chöre aber kann man bis zur großartigsten Massenwirkung verstärken, und doch ist eine geheimnißvolle Beobachtung, daß eine starke, gut geschulte und schön klingende Solostimme durch

die denkbar stärksten Chorstimmwirkungen nicht unterdrückt wird, sondern sogar noch da übertönt, wo eine Steigerung der Chorstimmwirkungen durch weitere Vermehrung der singenden Schaaren nicht mehr stattfindet. Von diesen Maximalgrenzen der Massenwirkung muß die Oper selbstverständlich weit entfernt bleiben, auch wenn ihre Geldmittel unbegrenzt wären, denn sie hat zu gleicher Zeit eine vielbewegte Handlung darzustellen, Chöre und Sänger nicht in fester Stellung zum Dirigenten, sondern in häufigem Wechsel des Ortes auf und abgehend, zuweilen in heftiger Action. Das erschwert, je größer die Bühne, um so mehr das feste Zusammenhalten der Einzelwirkungen. Und für das musikalische Drama ist, so scheint es, das Maximalmaß des cubischen Raumes bei uns z. B. in dem berliner Opernhause fast erreicht. Schon dort hängt der Erfolg einer Oper von seltener Kraft großer Stimmen ab, und die Schwierigkeiten der festen musikalischen Direction sind groß. Werden die Theater noch größer, so treten in der Oper die Erscheinungen ein, welche einem Deutschen in Italien unheimlich sind, die Totalwirkung geht verloren, Orchester und Chöre werden vernachlässigt, nur einzelne Kraftstellen erzwingen sich Aufmerksamkeit, das ganze Interesse concentrirt sich auf die virtuosen Leistungen einzelner Sänger. Die Componisten wissen das und richten darnach ihre Effecte ein; auch an dem Verfall der italienischen Musik haben die ungeheuren Räume wesentlichen Antheil.

Die große Oper verträgt weiteren Raum als das Schauspiel, aber sie fordert ihn nicht immer, nicht bei Mozart, Beethoven, Weber, sogar nicht bei Gluck, dagegen bei Spontini, Meyerbeer und den neuen Italienern, deren Opern entweder auf Massenwirkung der Instrumente oder auf starke Chöre oder ungewöhnliche Stimmittel, auf reiche Ausstattung und Maschinenwirkung complicirter Apparate berechnet wurden. Es gehört zu dem Charakter der Wagnerschen Opern, daß dieselben in der Voraussetzung sehr weite Bühnen- und Zuhörerräume geschrieben sind, und doch den Solostimmen die umfangreichsten und technisch schwierigsten Aufgaben stellen. Immer aber werden bei der großen Oper die mächtigen Klangwirkungen, welche der weite Raum möglich macht, durch ein Abdämpfen der mimischen Spielwirkungen erkauft.

Und deshalb fühlt sich die komische und Spieloper in den neuen großen Häusern sehr unbehaglich. Die schnelleren Uebergänge und feineren Accente im Gesang, Gesichtsausdruck und Geberde, sowie das behende Zusammenspiel der einzelnen Rollen sind geradezu unmöglich. Dittersdorf wird im großen Hause ungenießbar, Martha und der Bürgermeister von Saardam mühen sich vergebens, Grazie und Gemüth zu erweisen. Das ist allbekannt; in Paris hat sich die Spieloper schon längst eigenes Haus gefordert.

Die Fertigkeiten, welche wir unter dem Namen Ballet zusammenfassen,

fordern nicht sämmtlich gleiche Größe des Raums. Die italienische Maskenpantomime ist in den kleinen Häusern aufgeblüht und abgelebt, die ernste pantomimische Darstellung, eine Kunst von sehr eigenthümlichen und starken Effecten, in Deutschland jetzt fast unbekannt, auch in ihrer Heimath Italien im Untergange begriffen, hatte zu ihrer ersten Voraussetzung die allerfeinste Detailmalerei, also kleine Häuser. Unser tanzendes Ballet dagegen wünscht große Bühnen für die figurenreichen Chöre und den französischen Quirtanz der Solotänzerinnen. Und es ist bezeichnend, daß auf großen Theatern gewisse Wagnisse in Toilette und Stellungen weniger peinlich wirken, als bei der vertraulichen Nähe kleiner Bühnen, denn die Tanzenden erhalten in der Entfernung größere Aehnlichkeit mit Puppen.

Ungleich kleiner ist der Raum, den das recitirende Drama der modernen Völker für seine edelsten Aufgaben heischt. Ihm fehlen Orchester, Chöre, die wohl-gemessenen Schwingungen des musikalischen Tons. Auch die Ensemble-scenen, wie kunstvoll sie von dem Dichter eingerichtet sein mögen, entfalten nicht die größten Wirkungen, diese liegen ausschließlich in dem detaillirten, charakteristischen Spiel der einzelnen Rollen, welche allein, zu zweien, oder in geringer Mehrzahl Wesen und Erscheinung, alle Höhe und Tiefe der Menschennatur darzustellen haben. Sprache, Ausdruck, Geberde sollen seit Shakespeare jede für die Kunst irgend verwendbare Nuance in Charakter, Stimmung, Leidenschaft mit Kunstwahrheit ausdrücken. Die Seelenprozesse, welche im Trauerspiel wie im Lustspiel dargestellt werden, sind so tief und gewaltig, und wieder so fein, complicirt und wechselnd, wie sie nur das wirkliche Leben moderner Culturmenschen darstellt und geistvolle Beobachtung zu erfassen vermag. Das moderne Drama kann daher nur einen Raum brauchen, welcher einem gesunden Auge auch auf den entferntesten Sitzen des Zuschauer-raumes jede Feinheit des Gesichtsausdrucks und dem Ohr die leisesten Accente des gesprochenen Wortes verständlich macht.

Die deutsche Sprache ist nicht übermäßig wohlklingend, der volle Klang früherer Jahrhunderte verloren, die Endungen abgeschliffen oder tonarm, ein Vortreten der Zischlaute und einige harte Consonantenverbindungen, dazu die feinen Klangunterschiede, in denen die deutsche Wortflexion wandelt, das Alles macht dem Deutschen schwer, in größerem Raume wirksam zu sprechen. Auch die Modulation unserer Rede ist nicht reichlich, sie bewegt sich nur in geringen Abstufungen des Tones und verlangt feste Aufmerksamkeit des Hörers. Dazu kommt der logische Accent unserer Wörter und Sätze, diese edele Vergeistigung deutscher Rede, auch sie trägt dazu bei, daß Kraft und Feinheit deutscher Diction nur dem sicher gebildeten Sprecher und Hörer zugänglich wird. Es ist deshalb dem deutschen Schauspieler überhaupt eine mühevollere Arbeit, gut d. h. verständlich und ausdrucksvoll sprechen zu lernen,

und gegenwärtig besitzt nur eine kleine Minderzahl erträgliche Sprechbildung. Aber auch der besten Technik und guter Naturbegabung ist bei der Größe der neuen Stadttheater eine unablässige Anstrengung nöthig, den Raum durch die Stimme zu beleben, und diese Anstrengung macht viele feine Accente, den lebendigen Wechsel des Tempos, eine völlig durchgearbeitete und mit dem Charakter der Rolle erfüllte Rede fast unmöglich. Die Spannung der Sprechwerkzeuge und der lange Lauf der Schallwellen zwingen ein gewisses mittleres Tempo auf, sie setzen jede starke Stimme in Versuchung, durch gehobenen Ton, durch Schreien und Deklamiren die Effecte zu sichern. In unseren Häusern vermag geschulte Stimme noch jede Rede deutlich zu machen, aber es ist ein großer Unterschied, ob der Wortsinne von einem angestrengt Hörenden gerade noch gefaßt wird, oder ob er ihm leicht, mühelos und völlig in die Seele gleitet, denn nur im letzteren Falle vermag das Wort zu erfassen und fortzureißen. Aus diesen Gründen geschieht es, daß auch die besseren unserer Schauspieler in den großen Häusern leicht schlecht sprechen und daß die Zuschauer auch was sie verstehen, kalt aufnehmen. Die letzte Folge dieses widerwärtigen Verhältnisses aber ist für junge Schauspieler der Verlust aller feinen Redewirkungen, eine bestimmte eintönige Manier, bei welcher sie die kräftigsten Klänge ihres Organs wohl oder übel zu verwerthen suchen.

Und wie die Rede, wird auch das Spiel in dem großen Raume verdorben. Auch hier muß Wirkung in die Ferne zur Hauptsache werden, die bedeutsamen feinen Regungen der Mundmuskeln, ein schnelles Ausleuchten im Auge, ein leichtes Regen der Hand, fast der ganze reizvolle, dem Leben abgelauschte Apparat für wahrhafte Charakterdarstellung werden nur von einem kleinen Theil des Publikums ersehen; was bleibt dem Schauspieler übrig, als eine Uebertreibung, welche die Lustspielrolle ins Possenhafte, den tragischen Charakter zum Poltron hinabzieht. Auch der geistreiche Künstler wird verführt, durch allerlei klug erdachte Kunstmittel, durch unwahre Kunstpausen, in denen er auf seine Effecte vorbereitet, durch eine besondere pikante Färbung, welche er wider die Wahrheit den Charakteren aufstüncht, oder durch seltsame charakterisirende Zuthaten in Mimik und Costüm darüber zu verblenden, daß er für die maßvolleren Mittel und für ehrliche Erfindung allzuweit vom Zuschauer getrennt wurde.

Diese Uebelstände schafft oder steigert der übergroße Zuschauerraum, ähnliche die übergroße Bühne. Das moderne Theater schließt die darstellenden Künstler durch einen viereckigen Rahmen ein, dessen Höhe und Länge ebenso wie die wechselnde Tiefe des abgeschlossenen Bühnenraums nicht zufällig sind. \*)

\*) Auf vielen, auch kleineren Bühnen der Neuzeit ist die Höhe aus Rücksicht auf die 3—5 Galleriereihen zu groß im Verhältniß zur Länge normirt worden.

Denn mit seinem Bühnenraum steht der darstellende Künstler unaufhörlich in Wechselwirkung, er empfindet sich als im eingefaßten Bilde schaffend und als verpflichtet, dasselbe durch sein Spiel zu beleben. Der Bühnenraum selbst spielt in jedem Augenblick mit, der Schauspieler ist sich dessen unablässig bewußt und bemüht, Herr und Mittelpunkt desselben zu bleiben. Jemehr aber die Dimensionen des Bühnenraums wachsen, desto unabhängiger wird der Raum von den Schauspielern, und desto anspruchsvoller drängt er sich neben und über den Künstlern hervor. Bei den alten Theatern zur Zeit Eckhoffs hatte die Bühne schwerlich mehr als doppelte Mannshöhe, damals fesselte die Gestalt des Menschen in dem verhältnißmäßig engen Rahmen Augen und Sinn der Zuschauer so mächtig, daß der Hintergrund und die Seitenwände nur sehr bescheiden mitspielten, ja ganz entbehrt werden konnten. Je kleiner die Menschengestalt im Verhältniß zum Bühnenrahmen, um so nothwendiger wurde sorgfältige Coulißmalerei und Decoration der Bühne durch Versehstücke und Möbeln, Teppiche &c. Wenn in dem alten Theater Leipzigs einmal eine Alpenlandschaft hinter Gzaar und Zimmermann gehangen hätte, das Versehen wäre auch bemerkt worden, aber es hätte schwerlich mehr als ein tadelndes Lächeln hervorgerufen, denn dort wurde der Hintergrund noch viel mehr durch die Personen gedeckt; in dem neuen Hause dagegen haben die Menschen auf der Bühne ihre Noth, um nicht übersehen zu werden.

Bei den großen Neubauten übersteigt die Bühnenhöhe zuweilen beträchtlich die mittlere Durchschnittshöhe stattlicher Wohnräume, und bei Darstellung von niedrigen Stuben sind besondere Decorationsanstrengungen nöthig, um die unnütze Höhe des leeren Raumes über den Spielenden zu verdecken. Unnützlich aber sind hier die übermäßigen Dimensionen der Länge und in der Regel auch der Tiefe. Sie stören überall, wo ein schnelles Zusammenspiel oder ein präcises Eingreifen in die Handlung nöthig ist, schwer beim Auftritt und Abgang todte Pausen zu vermeiden, die Dimensionen, welche der Schauspieler zu durchschreiten hat, um einen Stuhl zu heben, sich von einer Seite der Bühne auf die andere zu bewegen, sind unleidlich lang, jedes Zusammentreten und Auflösen einer Gruppe wird umständlicher, und der rasche Fluß eines Conversationsstücks, die behenden und graziosen Bewegungen zweier Personen gegen einander werden in lästiger Weise erschwert. Wer kleiner Gestalt ist, der lebt in ewigem Kampf mit dem Raume, auch Schauspieler von guter Mittelgröße stehen traurig darin, wie zurückgebliebene Reisende in der entleerten Halle eines Bahnhofes. Die Folgen liegen klar vor Augen. Der Schauspieler braucht in seiner Noth zuletzt jedes Gewaltmittel, um die Augen auf sich zu fesseln, die Decorationen haben überall eine so große Wichtigkeit gewonnen, daß ihr Mitspielen bereits auf den Zetteln annoncirt wird, und trotz dem Poltern und dem Grimassiren schlechter

Comödianten und einem ewigen Rollenwechsel und angestrongter Koketterie gefälliger Damen ist eine große Menge von Situationen und gemüthlichen Wirkungen gar nicht mehr zur Geltung zu bringen. Und man meine nicht, daß die Tragödie besser daran ist. Es gibt in der Tragödie keine Ensemblewirkung von irgend welchem ästhetischen Werth, welche in den kleineren Häusern der letzten Periode behindert gewesen wäre, und mit Ausnahme der Dioramaeffecte keine, welche in den großen Neubauten nicht erschwert würde.

Es ist lehrreich, mit den großen Häusern, in denen unsere Schauspielkunst schnell und, wie zu besorgen, unrettbar verdorben wird, die kleinen Räume zu vergleichen, in denen sie sich im vorigen Jahrhundert zu hoher Blüthe entwickelte. Ein glücklicher Zufall hat uns auf Schloß Friedenstein in Gotha den alten Theaterraum bewahrt, welcher von Herzog Ernst II. für Eckhof, wahrscheinlich nach dessen Angabe, errichtet wurde, für denselben Eckhof, der die Bewunderung Lessings war und in dem bürgerlichen Schauspiel der erste Künstler, welchen Deutschland gesehen. Dies ist ein kleiner Saalraum mit nur einer Gallerie, die Grundfläche des Zuschauerraums noch ein bürgerliches Parallelogramm, die Höhe der geöffneten Bühne beträgt wenig mehr als die doppelte Höhe eines Mannes. Auf einer Bühne wie die des alten Theaters in Leipzig würde Eckhof nie und unter keinen Umständen aufgetreten sein, schon dieses Haus wäre ihm wegen seiner Größe als ein Ruin der Schauspieler und der Kunst erschienen\*). Jener Zeit der kleinen Häuser verdankt die Schauspielkunst ihre Blüthe, das sorgfältige, reich detaillirte und lebenswahre Spiel, jene Vorzüge, welche die älteren unter uns noch an den letzten Auskäufern der Hamburger Schule, an den Lenz, August Wohlbrück u. s. w. bewunderten. Wir würden freilich auch aus der höchsten Kunstleistung jener Zeit keine reine Freude schöpfen, denn zuverlässig kam die vorsichtige Zierlichkeit und die schönselige Empfindung jener Periode auch auf dem Theater zur Geltung. Was aber die Schauspielkunst einst schaffen konnte, erkennen wir mit Beschämung, wenn wir die dürftigen Texte damaliger Modestücke mit den Berichten über die künstlerischen Wirkungen und die Methode des damaligen Spiels vergleichen. Von Jffland bis etwa zum Jahr 1830 kam den Schauspielhäusern die zweite Periode, welcher auch das alte Theater Leipzigs angehört, als deren gelungenes Prototyp das berliner Schauspielhaus betrachtet werden kann. Schon in ihr führte die Freude an würdigen Räumen zu übergroßen Anlagen, das Zusammenspiel litt, die Zeit der Virtuosen begann. Aber noch vermochte die Kunst ihre guten Traditionen zu conserviren

\*) Er hatte keine starke Stimme und weigerte sich einmal, auf einem neuerbauten Theater zu spielen, das sehr viel kleiner war als die alte Bühne Leipzigs.

und trotz starker Verlockungen zeitgemäß fortzubilden. Seitdem endlich die größeren Städte für alle Gattungen des Dramas Häuser erbauten, welche nur der großen Oper gerecht sind, verfiel die Kunst des Schauspiels unaufhaltsam.

Wollte man aber das Maß für Bühne und Zuschauerraum nach den angegebenen Gesichtspunkten bemessen, wie sie der Ausdrucksweise und dem Redetempo unserer Zeit am günstigsten ist, so gehen schon das berliner Schauspielhaus und das Burgtheater über die Größe hinaus, welche den schönsten Kunstwirkungen am bequemsten ist. Auch das alte Theater von Leipzig hat in seinem Bühnenraum die richtige Länge, aber etwas zu große Höhe und der Zuschauerraum würde erst dann die günstigste Beschaffenheit erhalten, wenn ihm die ausgebauchten Seiten eingezogen, die Hinterwand näher zur Bühne gerückt und seine Grundfläche in elliptischer Form construirt werden sollte; er müßte dann einige hundert Sitze verlieren, da alle vorhandenen zu erweitern wären, aber er würde seinen Raumverhältnissen nach den Forderungen des Dramas gerecht werden.

Daß wir in Deutschland noch eine Anzahl von Mittelbühnen besitzen, welche nicht weit über die richtige Größe hinausgehen oder sich innerhalb derselben halten, wie die Hoftheater in Schwerin, Karlsruhe und den Residenzstädten Thüringens, das hat um wesentlich geholfen, die Schauspielkunst vor völliger Verwilderung zu bewahren. Nur waren leider diese Bühnen, auch wenn ihre Leitung das nöthige Kunstverständniß besaß, nicht im Stande, die Schauspieler sich zu bewahren. Aber es verdient wohl Theilnahme, daß die deutsche Muse auf solchen kleinen Bühnen noch in den letzten Jahrzehnten immer aufs Neue Anstrengungen gemacht hat, dem einbrechenden Verderben zu steuern, jedesmal mit schönem und kurzem Erfolg, in Düsseldorf unter Zimmermann, in Leipzig unter Marr und Schmidt, in Karlsruhe, in Schwerin und anderwärts.

Und wenn nicht alles täuscht, ist die Zeit gekommen, wo eine allgemeine Reaction gegen die großen Häuser wirksam wird. Der nächste Fortschritt aber und der Beginn einer besseren Periode für das Schauspiel wird sein, wenn in einer unserer großen Hauptstädte unter dem Schutze einflussreicher Persönlichkeiten, ein ganz kleines Theater für die höchsten Aufgaben der Schauspielkunst eingerichtet wird, im besten Sinne des Wortes für ein gewähltes Publikum, welches einem Publikum, wie die Abonnenten unserer Symphonieconcerte sind, ein gutes und tüchtiges Zusammenspiel und sorgfältige Durcharbeitung bis auf die größten Kleinigkeiten bietet. Diese kleinen anspruchsvollen Theater würden bei einem Etat von 35—40,000 Thlr. und viermaligem Spiel in der Woche sehr wohl ohne jeden Zuschuß bestehen.

Nun würde es gerade jetzt in Leipzig ganz unthunlich sein, von der

Noth des großen Hauses dadurch zu lösen, daß man daneben noch ein zweites Theater einrichtete, aber der Wunsch sei doch hier ausgesprochen, daß die Stadt ihr altes Haus sich sorglich bewahre. Dasselbe ist in vieler Beziehung unbequem, auch für den Künstler, zumeist aber dadurch, daß man einen zu großen Zuschauerraum mit übermäßig engen Sitzplätzen in die vorhandenen Mauern gezwängt hat; dem würde sich in einer Zukunft ohne große Kosten abhelfen lassen.

Was soll aber für die nächsten Jahre geschehen, bis etwa die Steigerung der Unzufriedenheit wie der Kraft und des Wohlstandes in unserem Leipzig eine räumliche Trennung der Oper und des recitirenden Dramas gestatten? Wenn die Stadt die Theaterleitung aus der ungeschickten Hand eines Pächters in die eines anderen legt, der gerade zuläuft, so wird sich das Schicksal fast aller anderen Stadttheater wiederholen: Entfremdung des Publikums, Wechsel der Unternehmer, rohe Speculation und Insolvenzen. Es gibt nur einen Weg, dies zu vermeiden, und es geschieht nicht zum erstenmal, daß er in diesem Blatte empfohlen wird. Die Uebelstände der Größenverhältnisse können dadurch nicht beseitigt, aber auf das kleinste Maß zurückgeführt, und der Stadt eine nach Zeitverhältnissen anständige Bühne gesichert werden, bis einft räumliche Trennung der Oper und des Schauspiels möglich wird.

Diese Bedingungen des Bestehens und eines relativen Gedeihens sind folgende:

1) Die Stadt gewährt dem Theater die Garantie eines Einnahmeetats, bestellt den Cassirer und übernimmt die Cassenleitung. Das neue Leipziger Theater wird nach ungefährem Anschlag incl. der Versicherungen für Inventar eine Jahreseinnahme von ca. 125,000 Thlrn. bedürfen. Der Bedarf bei garantirtem Etat kann auf 5—6000 Thlr. niedriger angeschlagen werden, als er sich bei der unsicheren Stellung der Künstler unter einem Pächter normirt, und es können trotzdem bessere Kräfte für das Theater gewonnen werden. Das Risiko, welches die Commune durch die Garantie übernimmt, ist nicht unbedeutend. Es ist für das mittlere Deutschland ein im ganzen merkwürdig richtiger Ansat, daß der Kopf der Bevölkerung für das Theater einen Thaler zahle. Rechnet man Leipzig in runder Summe zu 90,000 Einwohnern und außerdem in dem neuen Hause 10,000 Thlr. Zuschuß für die Messen, so würde der durch Einnahmen gedeckte Jahresetat 100,000 Thlr. betragen. Und es wäre vielleicht angemessen gewesen, das neue Theater so zu bauen, daß es mit diesem Jahresetat auszukommen vermochte. Indes man hat auf das schnelle Wachsthum der Stadt gerechnet, ja man durfte nach den Erfahrungen mehrerer Jahre in Leipzig auch einen für den Kopf der Einwohner etwas höheren Satz annehmen, da die Arbeiterbevölkerung, welche in anderen Städten mitgerechnet wird, hier auf den Dörfern wohnt, und da der

durchschnittliche Wohlstand in Leipzig allerdings größer ist, als in irgend einer Binnenstadt.

Es ist also jedenfalls Aussicht vorhanden, die Kosten durch die Einnahme zu bestreiten und bei erträglich günstigen Verhältnissen den Ausfall des einen Jahres durch den Ueberschuß des andern zu decken. Aber ein Risiko ist nicht abzuleugnen.

2) Die gesammte Leitung des Theaters wird einem Director übergeben, der mit festem Gehalt und mit einem bedeutenden Procentantheil an den die Etatssumme überschießenden Einnahmen bestellt ist. Derselbe ist in Repertoire, Engagements, der gesammten technischen Administration völlig souverain, er entwirft vor Beginn jedes Jahres das Budget in der garantirten Höhe und legt dasselbe der Rathscocommission zur Genehmigung vor, auch lebenslängliche Engagements hat er mit dem Rath zu vereinbaren. Er ist verpflichtet, die Ausgaben innerhalb des festgesetzten Stats zu halten und hat dafür allenfalls Sicherheit zu stellen. Dieser Dirigent, in dessen Persönlichkeit allerdings die besten Garantien für das Gedeihen des Instituts liegen, wird bei den besonderen Verhältnissen des Leipziger Theaters am besten selbst ein ausübender Künstler sein; es fehlt uns in Deutschland nicht ganz an Schauspielern mit der Bildung und dem administrativen Talent, welche zu solchem Amte nöthig sind. Und es würde in Leipzig ein arbeitvolles Amt sein, lohnend für rüstige Männerkraft. Ob der Director noch selbst zuweilen auf den Brettern thätig sein dürfte oder nicht, das hinge unter anderem auch von der Persönlichkeit ab.

Durch diese Einrichtung, deren Detail nicht hierher gehört, wird der Bühne Leipzigs eine Festigkeit gegeben, welche sie bis jetzt nicht gehabt hat, den engagirten Künstlern aber dasselbe Gefühl der Sicherheit, welches ihnen bis jetzt die Hofbühnen werthvoll machte, der Director erhält die feste Stellung eines städtischen Beamten und durch die Aussicht auf einen hohen Gewinnantheil zugleich den Ehrgeiz, billig und zum Vortheil für den Stadtsäckel zu arbeiten, die Stadt gewinnt die Möglichkeit, für ein ehrenvolles Amt unter den disponibeln Talenten von ganz Deutschland zu wählen und entgeht dem bitteren Zwange, sich zwischen den wenigen Individuen zu entscheiden, welche als waghastige Speculanten sich gerade anbieten. Es ist möglich, daß auf diesem Wege die Stadt auch pecuniär besser fährt als auf jedem andern. Es ist ebenso möglich, daß hier in einzelnen Jahren ein nicht unbeträchtlicher Zuschuß lästig wird, denn das Leipziger Theater fordert für die Oper so große Stimmen, daß es immer unsicher bleiben wird, ob die Oper einer Saison gerechten Ansprüchen genügt. Und Leipzig muß fortan den besten Vortheil einer Mittelstadt und eines mäßigen Theaterraumes entbehren, den Vortheil, daß sie tüchtige Sänger und Schauspieler erwirbt, deren

ausgebildete und wohlgeuogene Mittel für die großen Bühnen nicht ausreichen. Die Stadt wird ferner in ihrem neuen Prachtbau darauf verzichten müssen, der dramatischen Kunst zu einer neuen Blüthe zu verhelfen. Aber sie vermag noch auf dem Wege, der unvermeidlich geworden ist, ihre Bühne anständig und mit gutem Erfolg im Einzelnen zu erhalten, bis nach Jahren der Tag kommt, wo sie der Muse des Schauspiels ein gesondertes Haus zu neuem Gedeihen einrichten kann. Wie aber ein neuer Pachtvertrag zu vermeiden ist, so noch mehr das gefährlichste von allem, ein verwaltungs= lustiges Comité von Kunstfreunden.

G. F.

### Die norddeutschen Kriegshäfen.

#### 3. Die künftigen Stationen der Ostsee.

Bevor Kiel in preußischen Besitz gelangte, bestand in Norddeutschland sehr geringe Uebereinstimmung in der Frage, wo man am besten den preußischen Hauptkriegshafen anlegen sollte. Da aus politischen Rücksichten eine Benutzung von Wismar mit seiner vielgerühmten Rbede, dem wohlenerger Wiek hinter der Insel Poel, kaum leichter erreichbar schien, als die Erlangung des Kieler Hafens von Dänemark, und da andererseits die Ungunst der Vertlichkeit in Danzig noch viel bedeutender war als in Swinemünde, handelte sich beim Hafensstreit hauptsächlich um zwei Punkte: die Regierung wollte den Kriegshafen auf Rügen, dem damaligen westlichen Schlußstein der preußischen Küste anlegen, die im Abgeordnetenhaus herrschende Ansicht war mehr für Orhöst im puziger Wiek bei Danzig. Beide Punkte haben aber auch jetzt, nachdem man sich definitiv für Kiel als Hauptkriegshafen entschieden hat, noch immer hohe Bedeutung. Es wird sich späterhin, nach weiterer Entwicklung unserer Flotte, aus strategischen Rücksichten als unumgänglich nothwendig erweisen, an beiden Punkten Hauptmarinestationen anzulegen: denn weder einem Geschwader, das die Ostküste der Monarchie deckt, noch auch der Flotte, welche die Ostsee beherrschen soll, vermag Kiel als genügender Stützpunkt zu dienen, weil seine Lage zu weit westlich vom Centrum der Ostseeküste, zu entfernt von den Hauptseepassagen und zu weit ins Land hereintretend ist. Bedeutend vortheilhafter, ja wahrhaft glänzend in strategischer Hinsicht ist dagegen die Lage von Rügen, dieser größten deutschen Insel, deren Bevölkerung gegen 50,000 Einwohner und deren Flächeninhalt 11 □ Meilen,