



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

♂: Die Berliner Theater.

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

Müller, von Ethnologen wie Peschel Widerspruch erfahren. Wallace hat es für wahrscheinlich erklärt, daß wenn nicht alle, so doch die meisten jetzt existirenden Wilden „die Nachfolger höher stehender Racen seien“. Peschel ist zu dem Ergebniß gelangt: „Noch soll der Bruchtheil des Menschengeschlechtes erst entdeckt werden, bei dem nicht ein mehr oder weniger reicher Wortschatz mit Sprachgesetzen, bei dem nicht künstlich geschärfte Waffen und mannichfaltige Geräthe, sowie endlich die Kenntniß der Feuerbereitung angetroffen worden wäre.“ So hat die Ansicht W. v. Humboldt's von den Wilden als degradirten Kulturmenschen neue wissenschaftliche Chancen gewonnen; wie ja auch A. v. Humboldt es unentschieden lassen wollte, ob die Volksstämme, die wir gegenwärtig Wilde nennen, alle im Zustande natürlicher Rohheit, ob nicht vielmehr viele unter ihnen, wie der Bau ihrer Sprachen es oft vermuthen läßt, verwilderte Stämme, gleichsam zerstreute Trümmer aus den Schiffbrüchen einer früh untergegangenen Kultur seien.

Bei solcher Sachlage ist Zöckler's Warnung an die Theologen, vor übereilten Zugeständnissen an den Darwinismus sich zu hüten, gewiß begründet; nur möchten wir sie noch durch eine nach der anderen Seite gerichtete Mahnung ergänzen. Der Inhalt der Theologie soll nicht von der Entwicklung anderer Wissenschaften, sondern einzig und allein von dem, was das christliche Bewußtsein bildet, in Abhängigkeit stehen. Daraus folgt, daß alles, was durch die Veränderungen, die in der Erkenntniß der Welt sich vollziehen, in Frage gestellt wird, nicht zum Inhalte der Theologie gehören kann. Gleichgiltig sollen jene allerdings nicht für diese sein, aber es ist nur die Theologie als wissenschaftliche Form, die davon berührt wird. Und so kann die Fragestellung für die Theologie dem Darwinismus gegenüber nur so lauten: Nöthigt derselbe, die unveränderliche christliche Wahrheit in anderer als der bisher gültigen wissenschaftlichen Vermittelung darzustellen oder nicht? Auf diese Frage kann die Theologie jetzt noch keine definitive Antwort geben, sie kann nur die Bedingungen bestimmen, unter welchen sie den Darwinismus, falls er allgemeinere wissenschaftliche Geltung gewinnen sollte, für die Lösung ihrer Aufgaben zu verwenden fähig ist.

Königsberg i. Pr.

H. Jacoby.

Die Berliner Theater.

Es sind jetzt gerade zehn Jahre verflossen, seitdem der §. 32 der Gewerbeordnung, welcher die Theaterfreiheit sanktionirte, vom Reichstage des

norbbeutschen Bundes mit großer Majorität angenommen wurde. Am 13. April 1869 fanden jene denkwürdigen Debatten statt, aus denen folgender Paragraph der Gewerbeordnung hervorging: „Schauspiel-Unternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe ist ihnen zu erteilen, wenn nicht Thatfachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Bezug auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorieen theatralischer Darstellungen sind unzulässig.“ Am Schluß der Debatten sprach der Abgeordnete Braun, der sich gern in Prophezeiungen zu ergehen pflegt, das denkwürdige Wort: „Die Neigung zu vaterländischen Dingen ist da; geben Sie nur einmal Theaterfreiheit, wir werden dann vielleicht in fünf Jahren eine Aristophanische Komödie in Berlin haben, worin auch Sie und wir vorkommen.“

Die Hoffnung des Abgeordneten Braun, der von Theater-Angelegenheiten ungefähr soviel zu verstehen scheint wie von — Rumänien, hat sich leider nicht erfüllt. Als ob in fünf Jahren eine Aristophanische Komödie so mir nichts, dir nichts aus der Erde wüchse! Zehn Jahre sind verflossen, und wir sind weiter als je zuvor von einer „Aristophanischen Komödie“ entfernt. Zehn Jahre sind verflossen, in denen sich die Theaterfreiheit, deren Einführung Anno 1869 als eine reformatorische That ohne Gleichen gepriesen wurde, zur Genüge erproben konnte. Und heute? Heute sehnt man sich ebenso herzlich nach dem alten Konzessions- und Monopolwesen zurück wie nach dem Zunftzwang, nach der Aufhebung des Freizügigkeitsgesetzes, nach der Wiedereinführung der Mahl- und Schlachtsteuer und nach anderen „tyrannischen Beschränkungen“, die vor zehn Jahren auf's lebhafteste bekämpft wurden.

Durch die Aufhebung der „Beschränkungen auf bestimmte Kategorieen theatralischer Darstellungen“ wollte man einerseits den Privatbühnen Gelegenheit zur Aufführung klassischer Stücke geben, von denen man sich eine Hebung der allgemeinen Volksbildung und des sittlichen Bewußtseins im Volke versprach, andererseits wollte man durch eine solche Konkurrenz die Hofbühnen anspornen, „ihre Leistungen höher und höher zu spannen“. Mit einem Glanz ohne Gleichen stürzten sich denn nun auch die Leiter der neu erstandenen „Volksbühnen“ dem hohen, ihnen von den Parlamentsrednern gezeigten Ziele entgegen. Während früher nur das „Vorstädtische Theater“ die Schaulust des Volkes durch Vorführung einheimischer und französischer Schauerdramen befriedigte, wuchsen bis zum 1. Oktober 1869 in allen Vorstädten Musentempel aus der Erde, welche sich die Pflege des klassischen Dramas zur Aufgabe gestellt hatten: das Nationaltheater, das Belle-Alliancetheater, das Louisestädtsche Theater, das Reuniontheater, das Walhalla-Volkstheater u. s. w. Das letztere war übrigens vorsichtig genug, sich eine Hinterthür offen zu halten, um im

gegebenen Augenblicke sich mit Ehren rückwärts konzentriren und zu seinem früheren Berufe, dem eines Café chantant, zurückkehren zu können. Schiller, Goethe, Lessing, Shakespeare und kein Ende — das war die Parole, welche von den meisten dieser Theater ausgegeben wurde. In zweiter Linie kamen dann die Birchpfeiffer, Benedix und andere Vertreter unseres „klassischen“ Lustspiels, welche in den Pausen zwischen den hochklassischen Dramen für die Unterhaltung des Publikums, das sich ja schließlich an der derben, gesunden Kost den Magen verdarb, sorgen mußte. Und heute? Was ist nach zehn Jahren aus diesen stolzen Musentempeln geworden?

Das Nationaltheater, welches seine Aufgabe noch am ernstesten nahm, sich wirklich von der leichten Waare der Tagesliteratur fern hielt und sich überdies der lebhaften Protektion des Hofes erfreute, hat vier Mal Bankerott gemacht. Der letzte Direktor legte nach halbjähriger Geschäftsführung seinen Stab nieder, nachdem er noch in hellster Verzweiflung den Versuch gemacht hatte, durch die Aufführung eines — französischen Ausstattungstückes mit kostspieligen Dekorationen und Maschinerieen die brechenden Stützen seines Kunsttempels im Sturze aufzuhalten. Das Belle-Alliancetheater hat das Defizit, welches ihm die Aufführung der klassischen Dramen verursacht hat, durch Anlage eines reizenden Sommergartens zu decken gesucht, und in der That gelang es ihm, während der Sommerfaison tausende in diesen Garten zu locken, in welchem allabendlich italienische Nacht bei feenhafter Beleuchtung gefeiert wird. Für die Unterhaltung des Publikums sorgen zwei bis drei Musikchöre, tyroler und schwedische Sänger und Sängerinnen, und in der vorigen Sommerfaison ist die Direktion schließlich ganz zu den Traditionen des Café chantant, vulgo Tingeltangel zurückgekehrt, indem sie zu mehrerem Amusement des Publikums englische Grottesktänzer, Phoites genannt, engagirte. Nebenbei wurden freilich leichte Lustspiele und Schwänke aufgeführt; aber auf die Dauer vergnügte sich das Publikum dieses Volkstheaters auch an diesen einfachen Späßen nicht mehr, und so mußte denn in der Winterfaison, als selbst die Volkstücke Anzengruber's nicht mehr zogen, das „Pariser Leben“ helfend in die Bresche treten. Im Walhalla-Volkstheater produziren sich japanische Taschenspieler, chinesische Messerschlucker, englische Gymnastiker und Velocipedekünstler, französische Chansonettensängerinnen und spanische Tänzer, lauter stamenerregende Spezialitäten, die tausend bis fünfzehnhundert Mark monatliche Gagen erhalten. In den Pausen, welche diese „Spezialitäten“ zur Erholung brauchen, werden — und das ist der schmähliche Rest des „Volkstheaters“ — einaktige Lust- und Singspiele aufgeführt, von ganz untergeordneten Kräften, welche für ihre Mühe mit vierzig bis fünfzig Thalern monatlich honorirt werden. Und in dieses

Theater drängt sich allabendlich eine Menge, die im Durchschnitt auf 2000 Köpfe täglich anzuschlagen ist!

Auf einer ähnlich abschüssigen Bahn haben sich die übrigen Volkstheater bewegt. Die klassischen Bestrebungen wurden schon nach Ablauf eines Jahres über Bord geworfen, und gegenwärtig wird in diesen Musentempeln dem Publikum eine sinn- und nervenerregende geistige Kost geboten, die am Ende ebenso verderblich wirkt wie der sittenloseste Lingeltangel. Wenn noch ab und zu ein klassisches Drama aufgeführt wird, so gleicht eine solche Auf- führung einer Hinrichtung, von welcher Mäsen und Grazien schauernd ihr Haupt abwenden. So hat denn die Theaterfreiheit nicht bloß den Geschmack des Publikums in Grund und Boden verdorben, sie hat auch, was in seinen materiellen Folgen vielleicht noch trauriger ist, ein Schauspielers-Proletariat herangezogen, welches an die schlimmsten Zeiten der Stegreifkomödie und der wandernden Komödianten erinnert. Als im Sommer 1869 aller Orten die Volkstheatern wie Pilze aus der Erde schossen, und die Nachfrage von Tag zu Tag wuchs, warf jeder kunstbegeisterte Barbiergehilfe das Schaumbecken bei Seite und widmete sich der dramatischen Kunst. Mit dem Einbruch des wirthschaftlichen Rückganges, der selbstverständlich von größtem Einfluß auf den Verfall der neu entstandenen Theater gewesen ist, wurde ein großer Theil dieser Stegreifkomödianten brodlos, und da diese Mimen schon zu viel von dem süßen Schaum des Bühnenlebens gekostet hatten, um wieder zu ihrer ehrenwerthen, bürgerlichen Beschäftigung zurückzukehren, ist allgemach über sie wie über höher talentirte Kunstgenossen, die ohne ihr direktes Verschulden in die allgemeine Katastrophe gezogen wurden, eine Mißere hereingebrochen, die sich jeder Schilderung entzieht. Was die dramatische Kunst unter solchen Verhältnissen gewinnt, bedarf keiner näheren Beleuchtung. Die Geschichte dieser kleinen Volkstheater ist eine Reihe von Katastrophen. Eine Direktion weicht, meist ohne ihre Verbindlichkeiten gelöst zu haben, der anderen, und eine jede hat natürlich ihre eigenen Ansichten über die „Hebung der dramatischen Kunst“.

Zu den Kunstinstituten, welche der Theaterfreiheit ihr Dasein verdanken, gehört auch das Stadttheater, eine Schaubühne, die sich vermöge ihrer Lage in einem volkreichen, vorwiegend von Beamten bewohnten Stadttheile, durch weise Führung und Pflege des Repertoires ein verlässliches Stamm- publikum hätte schaffen können. Als aber diese Möglichkeit noch vorhanden war, das heißt in den ersten siebenziger Jahren, waren gute schauspielerische Kräfte so theuer, daß sich die Direktion auf so gewagte Spekulationen nicht ein- lassen konnte. Und als die Zeit des wirthschaftlichen Rückganges begann, als der Theaterbesuch spärlicher wurde, als Jeder für sein Geld nur das Beste sehen wollte, sah sich die Leitung dieser Bühne veranlaßt, ihre Zuflucht zu

berühmten Gästen zu nehmen, welche das Haus zeitweilig füllten, aber den Löwenantheil der Einnahme in der Regel mit nach Hause führten und im Uebrigen nur dazu beitrugen, den Abstand zwischen sich und dem heimischen Personal dem Publikum auffällig fühlbar zu machen und dadurch die bescheidenen heimischen Kräfte gründlich zu diskreditiren. Nach dem Ruin zweier Direktionen versucht jetzt eine dritte ihr Heil mit diesem gründlich verfahrenen Thespiskarren. Der gegenwärtige Leiter, ein alerter Geschäftsmann, hat wenigstens den Vorzug, daß er in den trostlosesten Situationen den Kopf oben behält. Er wird von einem Optimismus beseelt, der ihn selbst darüber hinweg sehen läßt, daß gegenwärtig in seinem Theater die dramatische Kunst von der hoffnungslosesten Gesellschaft von Anfängern, neben denen allerdings auch einige verdiente Theaterveteranen zu wirken verurtheilt sind, vertreten wird. Im Grunde genommen dient diese Gesellschaft auch nur den Gästen als Folie. Der Direktor des Stadttheaters hat es nämlich zu Wege gebracht, daß das Gastiren einzelner Schauspieler und Schauspielerinnen zu einem überwundenen Standpunkt geworden ist. Seiner glühenden Beredtsamkeit und seinem hoffnungsfreudigen Optimismus gelingt es stets, eine kleine Schaar von zugkräftigen Gästen zu bewegen, sich seinem lecken Fahrzeuge für eine kurze Fahrt anzuvertrauen. Heute gastirt der Direktor des Wallnertheaters mit einem Theile seines gerade unbeschäftigten Personals in einem derben Schwanke, morgen seine erste Soubrette in einer alten Lokalposse, übermorgen ein beliebter Bonvivant in einer feinen französischen Komödie und am vierten Tage eine anderswo verkannte Tragödin als Medea oder Judith. Kann man sich eine hübschere Musterkarte wünschen? Ist der Direktor aber einmal gezwungen, mit seinem eigenen Personale zu operiren, so muß er zu Novitäten greifen, denen eine ganz besondere Anziehungskraft innewohnt. Da bleibt ihm aber keine große Auswahl. Da die deutsche Bühnenliteratur momentan nur über fünf bis sechs produktive Talente verfügt, welche kontraktlich an gewisse Bühnen gebunden sind — es werden ja förmliche Kontrakte auf jährliche Lieferungen abgeschlossen —, so bleibt dem Beklagenswerthen nur der eine Ausweg, sein Heil bei der französischen Literatur zu suchen. Die englische Bühnenproduktion kommt, nebenbei bemerkt, nicht in Betracht, da sie sich ungefähr auf dem Niveau unserer Zirkuspantomimen bewegt, nur mit dem Unterschied, daß die Laune des Zuschauers noch durch einen begleitenden Text verdorben wird. Die französische Bühnenliteratur ist aber bei uns ein sehr gesuchter Artikel, der überdies von zwei oder drei Theateragenten vollkommen monopolartig ausgebeutet wird. Der eine exploitirt die Stücke von Dumas und Sardou, der andere die Dramen von Augier, der dritte die Schwänke von Hennequin, und da das Residenztheater, von dem später die Rede sein wird,

sich fast ausschließlich auf den Import französischer Bühnenstücke gelegt hat, so bleibt dem Stadttheater nur der Abhub, nur dasjenige übrig, was das Residenztheater oder gelegentlich auch das Wallnertheater als unbrauchbar oder bedenklich abgelehnt hat. Das Stadttheater liebt nun vorzugsweise die Bedenklichkeiten. Aber es befindet sich, wie bemerkt, nicht im Besitze eines Personals, welches die Fähigkeiten hat, durch Grazie und Eleganz des Tones die Cochonnerieen der Franzosen zu übertünchen und dem deutschen Ohre annehmbar zu machen. So ging die über alle Maßen ausgelassene, aber bodenlos frivole Posse „Bébé“, glücklicherweise, muß man sagen, an dem Berliner Publikum vorüber, ohne einen merklichen Eindruck zu hinterlassen. Einen besseren Erfolg hatten die auch neuerdings wieder vielbesprochenen „Rosa Dominos“, die freilich durch die musterhafte, durch Munterkeit und Witz über alle sittlichen Bedenken hinweghelfende Aufführung im Wallnertheater über Wasser gehalten wurde.

Die Direktion des Stadttheaters wollte sich auch das zweifelhafte Verdienst erwerben, das jüngste und erfolgreichste Werk Hennequin's, „Niniche“, in Berlin einzuführen. Aber das Polizeipräsidium konnte sich nicht entschließen, seine Erlaubniß zur Aufführung eines Stückes zu erteilen, deren Hauptaktors und -aktinnen in Schwimmhosen und Badekostümen auf die Szene treten. Im Grunde genommen durchweht diese Boulevardposse ein so spezifisch Pariserisches Parfüm, daß sie eben nur in Paris das volle eingehende und warme Verständnis finden kann, welches zu ihrem Genusse unumgänglich nöthig ist. Man weiß, daß die Aufführungen dieses skandalösen, aber von der ersten bis zur letzten Zeile diabolisch witzigen und amüsanten Stückes während der Weltausstellung von Paris von höchst achtbaren deutschen Frauen und Männern und selbst von sehr hochgestellten Personen besucht worden sind, welche um keinen Preis ihren Fuß in das Theater setzen würden, wenn auf dem Zettel des Wallnertheaters oder des Stadttheaters „Niniche“ angekündigt wäre. Nun, glücklicherweise wird es nicht so weit kommen. Der arme Direktor des Stadttheaters, welcher seine ganzen Hoffnungen auf die Schwimmhosen gesetzt und schon ein glänzendes Lustschloß gebaut hatte, in dessen Mitte eine bekannte internationale Soubrette, allerdings die denkbar beste Vertreterin einer „Niniche“, thronen sollte, mußte seine Zuflucht wieder zu Gastspielen und alten Stücken nehmen und ist im Augenblicke, wo diese Zeilen geschrieben werden, bei einer abgepielten, faden Lokalposse angelangt.

Das Residenztheater, in seiner jetzigen Spezialität, die sich auf die Aufführung französischer Sittendramen beschränkt, eine Schöpfung des gegenwärtigen Stadttheater-Direktors, ist ebenfalls ein Schößling der Theaterfreiheit. Es hat uns seit acht Jahren die Bekanntschaft mit allen irgendwie bemerkens-

wertigen Erzeugnissen der französischen Bühnenliteratur des letzten Vierteljahrhunderts vermittelt, daneben aber auch deutsche Schau- und Lustspiele, die sich aus irgend einem Grunde für das Hoftheater nicht eigneten, zur Auf-
führung gebracht, ohne jedoch einen nachhaltigen Erfolg mit den letzteren zu erzielen. Das französische Sittendrama mit allen seinen Ablegern ist und bleibt seine Spezialität. Bis vor zwei Jahren noch konnte sich das Theater einer auserlesenen Zahl schauspielerischer Kräfte rühmen, welche ein Ensemble von solcher Präzision und Harmonie bildeten, daß damals keine zweite Bühne Berlin's, die Hofbühne nicht ausgeschlossen, mit dem kleinen Residenztheater rivalisiren konnte. Unter dem gegenwärtigen Leiter ist das leider anders geworden. Er hat nichts gethan, um das vortreffliche Ensemble zu erhalten, und heute sind von dem alten Stamm nur noch zwei Schauspieler übrig geblieben, welche den Theaterhabitué wehmüthig an die alte Zeit des Glanzes erinnern. Trotzdem weiß der Leiter des Residenztheaters, dem das Utilitätsprinzip über alles geht, seine Kasse zu füllen, indem er sich das moderne Virtuosenhum zu Nuze macht. Er hat die Wohlfahrt seines Theaters ausschließlich auf das Gastspielwesen oder vielmehr Unwesen gestellt. Nur gelingt es ihm, Gäste von stärkerer Zugkraft zu gewinnen als der Direktor des Stadttheaters. Statt, wie ein weiser Feldherr, die Kerntuppen in's Hintertreffen zu stellen und mit der Reserve erst im Falle der Noth in's Feld zu rücken, operirt er bereits mit Gästen, wenn die Theaterjaison sich noch auf ihrem Höhepunkte befindet. Freilich kann er mit seinem eigenen Personal, drei oder vier Ausnahmen abgerechnet, keinen Staat machen. Es ist nur eben gut genug, den Gästen Relief zu verleihen, und zu diesem Zwecke wird es je nach Bedarf verringert oder vermehrt. An die Neubildung eines guten Ensembles ist unter solchen Umständen nicht zu denken. Der Direktor ist ein kluger Rechner, der seine Pachtfrist nach Kräften ausnußt und im Grunde seines Herzens denkt: *Après moi le déluge.*

Trotzdem hat das Residenztheater in der verflossenen Saison wenigstens einen künstlerischen Erfolg ohne Mitwirkung von zugkräftigen Gästen zu verzeichnen gehabt, und den verdankte es den „Fourchambault“ von Emil Augier, die selbst in das Heiligthum unseres Abgeordnetenhauses, das sich doch sonst nicht viel um Theater-Angelegenheiten kümmert, ihren Reflex warfen. Seit dreißig, seit fünfzig Jahren ist in Frankreich kein Stück von so streng sittlichem Charakter geschaffen worden wie die „Fourchambault“, und gerade dieses Schauspiel mußte von dem Verdikte eines kurzfristigen Exekutivbeamten getroffen werden, welcher das Stück nach seinem eigenen Zugeständnisse vor dem Verbote nicht einmal gelesen hatte, aber der durch ganz andere Ereignisse vorbereiteten und hervorgerufenen Zeitströmung in seiner Art Rechnung tragen zu

müssen glaubte. Die Verwirrung aller sittlichen Begriffe, welche das Wachsthum der Sozialdemokratie zur Folge hatte, steht in absolut keiner Verbindung mit dem Import französischer Dramen in Deutschland, nicht einmal mit dem frivolen französischen Operettenkrum. Die tumultuarischen, unreifen Gesellen, die sich um die Fahne raffinirter Parteiführer scharten und dem verlockenden Flötenspiet dieser Rattenfänger folgten, hat man niemals im Residenztheater bei den Dramen eines Dumas, Sardou oder Augier, niemals im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater bei den Operetten eines Offenbach und Lecocq gesehen. Sie bildeten vielmehr und bilden noch das Publikum jener Volkstheater, von deren Einwirkung die Parlamentsredner einen neuen „Aufschwung“ der Nation erwarteten. Sie bildeten und bilden das Publikum jener vulgären Tingeltangel, in denen der Besucher an einem Abende mehr Geld vergeudet, als ein anständiger Platz in einem guten Theater kostet. Der Beamte in Stettin ist inzwischen, wie es zu erwarten war, von seiner obersten Behörde rektifizirt worden. Indessen gibt es noch immer Leute genug in Deutschland, die das Stück als grenzenlos unsittlich und innerlich unwahr verdammen. Das königliche Schauspielhaus beabsichtigte ursprünglich die Aufführung dieses Dramas. Aber es fand vor den Augen des dort gewissermaßen als vorbereitende Instanz fungirenden Lesekomités keine Gnade. Mit der Fernhaltung der „Fourchambault“ von der ersten Bühne des deutschen Reiches wird Jedermann im Prinzip einverstanden sein, der etwas auf nationale Ehre hält. Ein modernes deutsches Stück auf dem Théâtre français in Paris würde einen Sturm der Entrüstung in ganz Frankreich hervorrufen. Der wohlbegründete Ruf dieses in eminentem Sinne nationalen Institutes, das sich jede auswärtige Bühne in seiner einzigen Verfassung zum Muster nehmen könnte, wäre durch ein solches Unterfangen auf immer besleckt. Das dortige Lesekomitee würde nicht einmal auf den Gedanken kommen, die Arbeit eines modernen deutschen Bühnendichters einer ernstlichen Prüfung zu unterziehen. Daß man sich im Berliner Schauspielhause überhaupt mit den „Fourchambault“ befaßt hat, war schon an und für sich ein Zugeständniß der Schwäche. Eines Urtheils hätte man sich aber völlig enthalten sollen. Freilich ist dieses Urtheil nicht offiziell abgegeben worden, sondern nur in offiziöser Form, d. h. durch einen Artikel in einem dem Hoftheater ergebenden Blatte, der augenscheinlich von der Hand einer Dame geschrieben war, und in dem auch mit echt weiblichen Gründen gefochten wurde. Wir wollen so galant sein, den schriftstellerischen Versuch dieser Dame, welche Emil Augier's Drama nur nach einer jammervollen deutschen Uebersetzung beurtheilte, nicht einer Kritik zu unterziehen. Einer Dame kann man es am Ende nicht verargen, daß sie nicht die Fähigkeit besitzt, sich auf den historisch-kritischen Standpunkt zu erheben, von welchem allein ein objektives Urtheil

möglich ist. Selbst Männer, denen es sonst durchaus nicht an Urtheilskraft gebricht, steiften sich am Ende, als alle Pfeile an dem ehernen Gefüge des Augier'schen Meisterwerkes machtlos abprallten, darauf, daß das Unsitliche dieses Dramas darin läge, daß die auf legitimer Grundlage aufgebaute Familie von dem Dichter als moralisch schwach und verkommen dargestellt werde, während alle moralischen Kräfte sich in dem szenischen Gegenbilde dieser Familie, der Musiklehrerin, einer hübschen Magdalena, und ihrem unehelichen Sohne, konzentrirten. Aber diese Sittenrichter haben dabei völlig die ideale Absicht dieses strengen, unerbittlichen Moralisten verkannt, dem es gerade darauf ankam, an drastischen Beispielen voller Kontraste zu zeigen, daß das in den französischen Familien der besseren Gesellschaft übliche Erziehungssystem das Familienleben in seinem innersten Nerv angreift und zerstört, daß die Jagd nach dem Glück, welcher der Mann ohne Rast obliegt, und die Pflichten gesellschaftlicher Repräsentation, welche die Frau auf sich nimmt, um das Firmenschild des Gatten zu lackiren, den verderblichsten Einfluß auf die ohne strenge Zucht heranwachsenden Söhne und Töchter ausüben. Er wollte zeigen, wie auf der einen Seite alle edlen Regungen des Herzens in dem rauschenden Strudel einer oberflächlichen, gefall- und vergnügungsfüchtigen Gesellschaft erstickt werden, und wie auf der andern Seite gemeinsam ertragenes Unglück die Herzen prüft und die Charaktere stählt und wetterfest macht. Die Sünderin büßt ihren einzigen Fehltritt durch ein langes freudloses Leben, auf dessen Abend nur ein einziger Lichtstrahl geheimen Glückes fällt, und an ihrer Seite büßt ihr Sohn den Fehltritt der Mutter durch ein Leben selbstloser Aufopferung und Entfagung. Als Augier sein Drama schrieb, hatte er spezifisch französische Verhältnisse im Auge, gegen welche er die Schärfe seines Schwertes lehren wollte. Wenn man derartige in nationalen Eigenthümlichkeiten wurzelnde Schauspiele auf fremden Boden überträgt, darf man sie nicht von der Umgebung trennen, aus der sie erwachsen sind, darf man sie nicht auf ihren absoluten Werth prüfen, sondern man muß sie eben mit dem Maßstabe ihrer Umgebung messen. Wenn bei uns in Deutschland Verhältnisse nicht existiren und Situationen nicht möglich sind, wie sie Augier schildert, so hat man vollauf Ursache, sich darüber zu freuen, aber noch lange nicht das Recht, solche Stücke innerlich unwahr zu schelten. Auf der Suche nach ihrem allgemeinen, idealen Werthe hat man in Deutschland häufig die literarische und ethnographische Bedeutung der „Fourchambault“ übersehen. Es ist ein unübertreffliches Sitten- und Zeitbild, und als solches ein Meisterwerk ersten Ranges. Wenn aber ein unverbesserlicher Idealist und Utopist nach dem Ewigen, Bleibenden fragt, das in diesem wie in jedem Drama enthalten sein muß, um es zu einem echten Kunstwerke zu stempeln, so schicken wir den neugierigen Frager mit

seiner Frage heim und fordern ihn auf, uns ein Kunstwerk der Gegenwart zu nennen, aus dem ein Jeder der Zeitgenossen das Ewige herausfinden kann. Etwa aus Wilbrandt's „Arria und Messalina“ oder aus Anzengruber's Bauernkomödien oder aus Nissel's „Agnes von Meran“, die außer den Mitgliedern der Schillerpreiskommission kein Mensch gekannt hat? Oder steckt das Ewige in den Dramen des gleichfalls Schillerpreis-gekrönten Heinrich Kruse oder in den phantastischen Tendenzromanen Friedrich Spielhagen's oder in den nach Form und Inhalt gleich unnatürlichen Erzählungen Auerbach's „Auf der Höhe“, „Waldfried“, „Landolin von Reutershofen“, „Forstmeister“ und Konforten?

Mit einem zweiten französischen Drama, das im vorigen Jahre während der Weltausstellung in Paris viele Schaulustige anzog, mit Sardou's „Bürgern von Pont-Arcy“, hat das Residenztheater trotz einer Aufführung, die in vielen Stücken die Pariser übertraf, weniger Glück gehabt. Das zerfahrene Stück, halb politische Satire, die bei einem deutschen Publikum natürlich nur ein sehr oberflächliches Verständniß finden konnte, halb Familiendrama voll ebenso peinlicher wie überflüssiger und unmotivirter Konflikte, erregte nur durch die Mitwirkung des immer originellen und fesselnden Friedrich Haase ein vorübergehendes Interesse.

Auch im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater, welches den Bedarf seines Operettenrepertoires fast ausschließlich aus Paris, neuerdings auch aus Wien bezieht, übte der „kleine Herzog“ von Lecoq, der im Renaissancetheater in Paris länger als sechs Monate hindurch vor vollem Hause dominirte, nicht die erwartete Zugkraft. Das Theater ist augenblicklich so arm an Gesangskräften, daß selbst das in dieser Hinsicht gewiß nicht verwöhnte Berliner Publikum der schmucken und sonst sehr beliebten Bühne den Rücken gefehrt hat. Ein verwerfliches Cliquen- und Protektionswesen sucht dem Publikum à tout prix Sängerinnen aufzuzwingen, die keinen Ton in der Kehle haben, und so bewegt sich auch dieses in allen übrigen Dingen vortrefflich geleitete Theater auf derselben abschüssigen Bahn, wie die meisten anderen Berliner Bühnen. Die Kunst würde freilich durch seinen Fall nicht viel verlieren, denn dieses Operetten-theater steht im Grunde genommen nicht viel höher als das Viktoriatheater, dessen künstlerischer Schwerpunkt bekanntlich im Ballet, in den Dekorationen, den Maschinerieen und dem elektrischen Lichte liegt. Zwischen dem weiblichen Chorpersonal der französischen Operette und dem Corps de Ballet des Ausstattungstückes ist kein großer Unterschied, namentlich wenn man Operetten aufführt, wie Strauß' „Blindenkuh“, in der viel mehr getanzt als gesungen wird. Die Beliebtheit des Walzerkönigs vermochte das totale Fiasco, welches seine Operette erlitt, nicht im geringsten aufzuhalten, und dabei hatte sich das

Friedrich-Wilhelmstädtische Theater noch nicht einmal von dem künstlerisch wie finanziell gleich empfindlichen Mißgeschick erholt, welches ihm die Vorführung einer absolut stimmlosen französischen Operettensängerin vierten oder fünften Ranges verursacht hatte.

Das Woltersdorff- und das Kroll'sche Theater haben in der verfloßenen Saison ihre Pforten geschlossen. In dem ersteren hatte die Kunst seit geraumer Zeit ein jammervolles Dasein gefristet. Zum Glück litt das Publikum wenig darunter, da es sich von diesem Kunstinstitute, dessen Betrieb mehr eine Art Sport seines Besitzers war, konsequent fern hielt. Opern waren ebensowenig im Stande, die Räume zu füllen, wie Poffen und Operetten, und so wurde das Theater schließlich nach dem Tode seines Besitzers seiner Bestimmung entzogen. Bis jetzt hat noch niemand gewagt, die Gruft wieder zu öffnen. Das Kroll'sche Theater fiel der Unfähigkeit seines Leiters zum Opfer, der lange Zeit in einem Poffentheater den Kapellmeisterstab geschwungen hatte und nun auch einmal Lust verspürte, das Direktionszepter zu führen. Eine grenzenlose Mißwirthschaft führte das Theater, in welchem schließlich italienische Operngesellschaften ihr Wesen trieben, schnell seinem Ruin entgegen. Die unvermeidliche Katastrophe wurde am Ende nur durch ein Gastspiel der Adelina Patti und des famosen Signor Nicolini aufgehalten, welches unter so unerhörten Bedingungen abgeschlossen wurde, daß nur ein verzweifelter Va-banque-Spieler auf dieselben eingehen konnte, nachdem die Verwaltung des Hoftheaters sie vernünftiger Weise abgelehnt hatte. Der Ruin des Kroll'schen Theaters erfolgte bald nach Schluß des Patti-Gastspieles, und eines Tages erfuhr man, daß der direktionslustige Pächter das unbehagliche Klima Berlin's mit einem Ayl jenseits des Ozeans vertauscht hatte. Mit Beginn der Sommersaison hat wieder der rührige Besitzer des Kroll'schen Etablissements die Leitung desselben in die Hand genommen, im Vereine mit dem Direktor des Wallnertheaters, der den gerade unbeschäftigten Theil seines großen Personales dort auftreten läßt.

Das Wallnertheater selbst lebt seit einigen Jahren nicht mehr ausschließlich seinem Beruf und der Absicht seines Gründers, die Berliner Lokalposse zu pflegen. Die derben Lustspiele und Schwänke eines G. v. Moser, Rosen, L'Arronge, die durch Kontrakte an diese Bühne gebunden sind, haben dort eine Heimstätte und zugleich eine Interpretation gefunden, welche als mustergiltig in ihrer Art bezeichnet werden kann. Ein lebendiges frisches Zusammenspiel, ein halbes Duzend ausgezeichneten Schauspieler im Vordergrund, darunter der Direktor selbst, und eine vortreffliche Regie vereinigen sich, um edem halbwegs leidlichen Stücke zu einem freundlichen Erfolge zu verhelfen. Der Haupttreffer der letzten Saison war der „Doktor Klaus“ von L'Arronge, der jetzt wohl die Kunde über sämtliche Bühnen Deutschland's gemacht hat

und der nur von neuem beweist, wie wenig doch in Deutschland dazu gehört, um Bühnenerfolge zu erringen. Das Stück ist nicht um ein Haar besser als die Trivialitäten und Philisterkomödien eines Benedix und einer Birch-Pfeiffer. Von dem Hauch des modernen Lebens empfindet man in dieser Alltagskomödie keine Spur. Nur die geschickte Kombination von Motiven und Situationen, die von anderen Autoren als wirksam erprobt worden sind — wir erinnern nur an Emil Augier's „gendre de Monsieur Poirier“ —, hat dem „Doktor Klaus“ zu einem Erfolge verholfen, durch den das Stück ganz mit Unrecht zu einer literarischen That aufgebauscht worden ist. Dem Autor fehlt jedwede irgendwie greifbare literarische Physiognomie, jeder vornehmere literarische Zug, der selbst noch die unbedeutendsten Produkte eines G. v. Moser adelt. Sein Machwerk ist roh, die Gesellschaft, die er schildert, ist nicht diejenige, in der wir zu verkehren wünschten, aber was verschlägt das? Possenhafte Momente sind mit sentimentalen Episoden geschickt zu einem pikanten Brei zusammengemischt, der von dem darbenden Publikum mit Heißhunger verspeist worden ist. Nachdem der „Doktor Klaus“ seine Schuldigkeit gethan hatte, folgte auch für das Wallnertheater eine Kette von Katastrophen, die erst in den letzten Tagen durch den günstigen Erfolg einer feck und lustig hingeworfenen Lokalposse von E. Jacobson, „die Lachtaube“, unterbrochen wurde.

Den heikelsten Punkt unseres Themas haben wir uns bis zuletzt verspart — die Besprechung des Antheils, welchen das Hoftheater in der letzten Zeit an der Hebung und Pflege der dramatischen Kunst in Berlin genommen hat. Jeder gesinnungstüchtige Theaterkritiker in Berlin hält es für seine Pflicht, wenigstens an dem königlichen Schauspielhause kein gutes Haar zu lassen, und wer es in der Presse wagt, ein freundliches Wort für dieses beklagenswerthe Kunstinstitut einzulegen, der wird als verächtlicher „Offiziosus“ gebrandmarkt, wenn man ihm nicht noch schlimmere Motive unterlegt. In Wahrheit ist jedoch die Berliner Presse, insbesondere die Theaterkritik, unabhängiger, wenigstens materiell unabhängiger, als allgemein geglaubt wird. Nur zwei Tageszeitungen behandeln aus persönlichen Gründen das Hoftheater mit zartester Schonung, die eine, weil sie das Organ der Intendantur ist, die andere, weil ihr Theaterreferent in irgend einer Form an dem komplizirten Verwaltungs- oder Berathungsorganismus des Hoftheaters theilhaftig ist. Daß die Berliner Theaterkritik im Großen und Ganzen materiellen Einflüssen, vulgo Bestechungen zugänglich sei und danach ihre Urtheile einrichte, ist — wie wir bei dieser Gelegenheit ein für allemal bemerken wollen — ein Märchen, das zwar von Schauspielern und von gewissen Schichten des Publikums gern geglaubt und kolportirt wird, thatsächlich aber jeder Grundlage entbehrt. Ab und zu taucht wohl ein räudiges Schaf auf, aber ohne die ganze Heerde zu

affiziren. Schon die finanziellen Verhältnisse der Bühnendirektoren verbieten eine „Bestechung“ in einem so umfangreichen Maßstabe, wie sie bei der numerischen Stärke der Berliner Theaterkritik nothwendig sein würde, um ein entsprechendes Resultat zu erzielen. Ob jedoch nicht persönliche, gesellschaftliche Beziehungen zwischen Theaterdirektoren, Schauspielern und Kritikern auf das Urtheil der letzteren von Einfluß sein mögen, wollen wir nicht untersuchen. Am Ende ist auch der Theaterkritiker nur ein Mensch. Im Ganzen und Großen wird man aber der Berliner Theaterkritik in corpore nur wenig Ehrenrühiges nachsagen können.

Das Opernhaus entzieht sich um seines mehr kosmopolitischen Charakters willen unserer Besprechung. Die deutsche Oper ruht angeblich heute auf den Schultern Richard Wagner's, und dieser findet bei der Leitung unseres Opernhauses nicht dasjenige „liebevollte Verständniß“, welches seine fanatisirten Anhänger tumultuarisch genug verlangen. Der Generalintendant der königlichen Schauspiele hat jedenfalls die schätzenswerthe Eigenschaft, daß er ein rechnender, nüchterner Beamter ist, der nicht nach Phantasmen jagt, sondern mit greifbaren Faktoren operirt. Er strauchelt oft dabei, und mancher Erfolg wird durch manchen Mißerfolg getrübt, aber schließlich hat er es doch seit länger als fünfundzwanzig Jahren verstanden, sein schwerbemanntes Fahrzeug durch die beiden gefährlichen Klippen, Hof und Publikum, glücklich hindurchzubugssiren. Die Oper ist, obgleich sie von viel mehr Zufälligkeiten abhängig ist als das Schauspiel, immer noch leidlich im Stande. Daß von den beiden Tenoristen, die der Generalintendant seit Jahren dem Publikum als besondere Zugmittel vorführt, der eine, Wachtel, nicht spielen kann, sondern nur singt oder vielmehr nur Rehlkunststücke zu Wege bringt, während der andere, Niemann, nicht singen, sondern nur noch spielen kann, das kann man schließlich dem Generalintendanten nicht zum Vorwurf machen.

Weniger tröstlich steht es mit dem königlichen Schauspielhause. Vergleichlichen mit den anderen Musentempeln der Residenz, hat es sich freilich immer noch auf einer ganz achtbaren Höhe erhalten. Aber eine Bühne, welche die erste des deutschen Reiches sein will und soll, darf nicht mit einem relativen Maßstabe gemessen werden. Wir messen sie nach den ersten und besten Mustern, und da fällt allerdings das Resultat unserer Messungen nicht gerade günstig aus. Das Geldfieber in den ersten siebenziger Jahren hat unser Schauspielhaus um eine Anzahl seiner tüchtigsten Kräfte gebracht, und bis heute ist es ihm noch nicht gelungen, diese Kräfte zu ersetzen. Es fehlt ihm augenblicklich z. B. eine erste Heldin und Liebhaberin, und alle Versuche, diese Lücke auszufüllen, sind bis jetzt mißlungen. Ungefähr die Hälfte des nicht sehr zahlreichen Personals, über welches das Schauspielhaus gegenwärtig verfügt, ent-

spricht nicht den Anforderungen, die man billigerweise an eine Bühne von solchem Range zu stellen berechtigt ist. Aber man darf nicht vergessen, daß die Engagements von Schauspielern und Schauspielerinnen an einem Hoftheater nicht immer vom Belieben des Intendanten abhängen. Nur zu oft machen sich Einflüsse geltend, denen der Intendant nicht zu begegnen im Stande ist. Nichtsdestoweniger ließe sich auch mit untergeordneten Kräften mehr erreichen, als thatsächlich erreicht worden ist. In der verflossenen Saison vom 1. Oktober bis 1. April sind sechs einaktige und vier zwei-, drei- und vieraktige Stücke zum ersten Male gegeben worden. Die sechs Einakter stiegen klanglos zum Orkus hinab, und von den übrigen Novitäten scheint sich nur eine — die „Frau ohne Geist“ von Hugo Bürger — zu einer zeitweiligen Bereicherung des Repertoires gestalten zu wollen. Aber selbst an dieses ganz amüsante und fesselnde Lustspiel darf man keinen strengen aesthetischen Maßstab anlegen. Mit einem architektonisch meisterhaft gegliederten Drama wie die „Fourchambault“ läßt es sich nicht vergleichen, und von Tiefe oder Originalität der Charakteristik ist auch nicht viel zu spüren; es ist nur eine leichte Abendunterhaltung, die sich mit dem Abende verflüchtigt, ohne den geringsten Stoff zum Nachdenken zu hinterlassen. ♂

Politische Briefe.

VII.

Die Begründung des Zolltarifs.

Was ist nicht alles in die Welt geschrieben worden über die Eilfertigkeit, über die Planlosigkeit, mit welcher die Kommission zur Zollreform gearbeitet haben sollte. Als der neue Tarif vorlag, behauptete man noch, die alten Positionen seien Stück für Stück je nach dem Andrängen derjenigen theilhaftigen Interessenten, die ihre Wünsche gerade am lautesten zum Gehör der Kommission gebracht, erhöht worden, ohne Umblick, ohne Rücksicht auf die Beschädigten. Man behauptete, zusammenhängende Motive, einen Gesamtplan der Reform werde die Kommission gar nicht aufzustellen vermögen, weil sie kein anderes Material besitze als eine stückweise Begründung für die Erhöhung bald dieses bald jenes Artikels.

Seit dem 19. April liegen nun diese Motive der Deffentlichkeit vor, die man für dürftig und belanglos ausgab, ohne sie zu kennen. Man darf ge-