



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Westphal, Arthur: Vom Berliner Theatermarkt

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



Dom Berliner Theatermarkt

Von Dr. Arthur Westphal



Das Bild der Berliner Theatersituation, das sich mit Beginn der laufenden Saison beträchtlich verschoben hatte, läßt sich jetzt, bald nach Neujahrs Anfang, zum ersten Male in seinen veränderten Richtlinien annähernd bestimmen und umreißen: die ersten vier Monate angestrengter Arbeit sind vorüber. Das große Wettrennen, das im September einsetzte, ist ein klein wenig abgeflaut. Die neuen Männer, die damals, wie der Schiller'sche Jüngling, mit tausend Masten in den Ozean geschifft sind, haben ihre Probezeit hinter sich und präsentieren sich der Umwelt mit mehr oder weniger gesunden Gliedmaßen. Aus unsicherem Nebel schälen sich allmählich fest umrissene Gesichter. Zertretene Hoffnungen lagern dicht neben noch heute hochbeschwingten Wünschen. Ohne Wahl verteilt die Gaben, ohne Billigkeit das Glück. Ausverkaufte Häuser und beglückte KassiererGesichter auf der einen, betrübtelohgerbermienen und die unheimlich schallende Stimme des Gerichtsvollziehers auf der anderen Seite.

Eigentlich ist es noch immer so gewesen. Das rätselhafte Börsenspiel um den Theatererfolg hat noch jedesmal zu anderen Resultaten geführt, als die Mitspielenden errechnet zu haben meinten. Sie glauben zu schieben, und in Wahrheit werden sie geschoben; geschoben von der Gunst des Publikums, von der Presse, von den Geheimnissen des „glücklichen Wurfs“, von einer Konjunktur, die in der Luft hängt und doch niemals mit Händen zu greifen ist, von geschickt postierten Schauspielereleistungen, vom Wetter, von einer über Nacht auferstandenen Aktualität — kurz und gut, von tausend und abertausend Zufälligkeiten, die, solange es ein Theater gibt, noch niemand vom grünen Tisch aus zu übersehen und zu lenken gelernt hat. Der Fluch des kapitalistischen Unternehmertums lastet schwer auf dem zeitgenössischen Berliner Theater. Der nicht mehr aufzuhaltende Siegeslauf jener Bühnen, die, wie die vereinigten Volksbühnen oder die Schillertheater, auf fester genossenschaftlicher Grundlage bzw. auf der soliden Basis eines Abonnentenkreises ruhen, redet in diesem Zusammenhang eine mehr als laute Sprache und führt die ins Blaue hinein unternommenen va-banque-Spekulationen unserer Geschäftstheater immer wieder ad absurdum.

Immerhin: die übergroße Mehrzahl reichshauptstädtischer Theater, soweit sie künstlerisch und literarisch in der vordersten Schlachtreihe marschieren, ist eben noch immer in den Händen kapitalistischer Unternehmer. Das mag man je nach Temperament und Beruf, billigen oder bedauern. Auf jeden Fall wird man mit der Tatsache als solcher zu rechnen haben. Wenn nun die laufende Saison, im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen, von vornherein gewisse Hoffnungen zu erwecken und, wie gleich gesagt werden darf, auch zu erfüllen imstande war, so lag das an der vor einem Jahre vollzogenen, neuen Verteilung der Kräfte, die eine bis dahin ungewöhnliche Anspannung und Intensität im Arbeiten zu gewährleisten schien. Es ist ein altes Gesetz, daß jede Konkurrenz die Qualität der Leistung schließlich und endlich in die Höhe treibt, und so stand denn zu erwarten, daß der durch eine veränderte Konstellation ernsthaft verstärkte Wettbewerb auf dem Berliner Theatermarkte auch für das zunächst beteiligte Publikum eine Reihe von segensreichen Früchten zeitigen würde.

Den mittelbaren Anstoß zu den Veränderungen im Bilde der Berliner Situation gab der im November 1912 erfolgte Tod Otto Brahms, der wohl überhaupt als das tiefstgreifende Theaterereignis des Jahres 1912 angesprochen werden muß. Der von Brahms jahrzehntelang mit geradezu heiliger Inbrunst gepflegte Ibsen- und Hauptmann-Kult, der zu den schönsten und unantastbarsten Besitztümern des Berliner Bühnenlebens gehörte, war plötzlich seines Priesters, seines geistigen Vaters, seines getreuen Eckarts beraubt. Sollte aber deshalb, weil der Tod eine gewiß schwer auszufüllende Lücke gerissen hatte, der Kult als solcher ein klangloses Ende nehmen? Sollte die von Otto Brahms zu einem wunderherrlichen Ganzen zusammengeschweißte Künstlerchar des Lessingtheaters auf einmal in alle Winde zerstreut werden? Und sollte das Brahmsche Lebenswerk, auf das gerade wir Berliner vor aller Welt stolz zu sein ein Recht hatten, mit einem Schlage zu einer Angelegenheit von gestern und vorgestern werden? Alle Ernstmeinenden waren sich klar darüber, daß eine derartige sang- und klanglose Verabschiedung der Brahmschen Tradition nicht möglich sei, daß sie die größte aller Pietätlosigkeiten, daß sie geradezu eine Tempelschändung darstellen würde. Und es herrschte denn auch nur eine Stimme der Befriedigung, als der Stamm der Brahmschen Schauspieler sich unter dem Eindruck der ethischen Notwendigkeit zu einem Sozietätsunternehmen (Deutsches Künstlertheater) zusammenschloß, um das Erbe des verstorbenen Herrn und Meisters pietätvoll zu hüten und weiter zu pflegen. Das neue Sozietätstheater, das kurz nach dem Tode Brahms zum realen Begriffe wurde und sich unter die geistige Führung Gerhart Hauptmanns und Rudolf Kittners stellte, ging rasch daran, sich sein Heim in der eben freigewordenen Kurfürsten-Oper zu gründen.

Damit war nun das Lessingtheater für strebsame Adepten freigegeben. Ein solcher fand sich sehr bald in der Person des Direktors Viktor Barnowsky, der während seiner Tätigkeit am Kleinen Theater eine ganz erstaunliche Begabung als Regisseur und Erföhler der rhythmischen Seele einer

Dichtung bewiesen hatte. Ob er unter den veränderten Bedingungen des größeren Hauses mit dem gleichen Glück wie bisher würde arbeiten können, mußte natürlich abgewartet werden. Soviel stand fest: unter dem direktorialen und Regienachwuchs des Berliner Theaters rangierte Barnowsky an allererster Stelle.

Das durch Barnowskys Abgang verwaiste Kleine Theater übernahm Dr. George Altmann, der bis dahin in Hannover mit einigem Glück als Direktor tätig gewesen war, und eine weitere, allerdings mehr nebensächliche Verschiebung im Berliner Bühnenbilde trat dadurch ein, daß die Direktoren Meinhard und Bernauer zu ihren bisherigen zwei Theatern (Berliner Theater und Theater in der Königgräzerstraße) noch ein drittes, das durch den skrupellosen Rudolf Lothar an den Rand des Abgrunds gebrachte Komödienhaus hinzupachteten.

Diese flüchtige Übersicht wird erkennen lassen, daß für ein neues, reges Spiel der Kräfte alle Wege offenstanden. Die frisch auf den Plan getretenen Männer hatten nicht nur mit der gegenseitigen Konkurrenz zu rechnen, sondern sie standen auch samt und sonders unter dem immer noch übermächtigen Schatten Max Reinhardts, der nun einmal der erklärte Favorit der Berliner war und sich eben erst durch eine Reihe prachtvoll eindringlicher Regietaten in neue Gunst gesetzt hatte.

So standen die Dinge zu Beginn der mit Spannung erwarteten Herbst-Saison 1913. Seit Jahren hatte das Berliner Theaterleben seinen Freunden nicht soviel Fragen zu beantworten aufgegeben, seit Jahren nicht soviel unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet wie diesmal.

Die Haupt- und Staatsaktionen ließen denn auch nicht auf sich warten. Charakteristischerweise blieben sie fast ausnahmslos auf mehr oder weniger kühne Regietaten beschränkt. Längst erprobte dichterische Werte für die Bühne zu erobern oder ihnen durch eigenartige Inszenierungskünste eine veränderte, zeitgenössische Physiognomie zu geben, schien wesentlicher, dringender, als poetisches Neuland urbar zu machen und zu bepflanzen. Die Freude am Theater als solchem, der Ehrgeiz, es im Herausarbeiten des szenischen Rahmens den Konkurrenten zuvor zu tun, überwog. So eröffnete das Deutsche Künstlertheater die Saison mit der vielbesprochenen Tell-Aufführung, die Gerhart Hauptmann mit seinem Namen als Regisseur deckte. Es soll in diesem Zusammenhange nicht erörtert werden, warum der aus mißverständener Ideologie gezeugte Versuch, Friedrich Schillers Freiheitsdrama seiner Pathetik zu entkleiden und zum naturalistischen Bauern- und Volksstück zu stempeln, mißlang und mißlingen mußte. Die Feststellung möge genügen, daß das Debut der Sozietäre weniger glücklich als menschlich sympathisch war. Man sah, trotz allem, einen redlichen ethischen Willen an der Arbeit, der wohlthuend abstach von der fixen Betriebsamkeit dreister Börsenspekulanten. Man sah einen reinlichen Idealismus, der sich der Erinnerung an Otto Brahm nicht zu schämen hatte. Man sah Möglichkeiten und Hoffnungen, und man wartete ab. Das heißt: eigentlich wartet

man auch heute noch ab. Den Sozietären, denen man vor allen anderen eine gedeihliche Weiterentwicklung gewünscht hätte, ist leider bis zu dem Tage, an dem diese Zeilen in Druck gehen, noch immer nicht der ersehnte große Wurf gelungen. Für sie lag und liegt die Schwierigkeit darin, auf der von Brahm überkommenen Repertoirebasis weiterzubauen, die Tradition des geistigen Vaters vor dem Stehenbleiben zu schützen und fortzuentwickeln, mit anderen Worten: auf neue positive Wirklichkeitswerte im Sinne des großen germanischen Realismus zu fahnden. Auf diesem Wege haben sie bis zum heutigen Tage keine übermäßig glückliche Hand erwiesen. Es zeigte sich sehr bald, daß die alten Ibsenschen und Hauptmannschen Zugstücke allzu abgespielt waren, um auf die Dauer die notwendig gewordenen Kassenerfolge zu gewährleisten. Und die neuen literarischen Werte, die sie, immer mit redlichem Willen und mit viel schöner Kraft, durchzusetzen trachteten (Galsworthy: „Kampf“, Rathansen: „Die Affäre“, Ernst Hardt: „Schirin und Gertraude“, Hauptmann: „Der Bogen des Odysseus“), waren letzten Endes nicht stark, nicht lebendig genug, um den großen Aufwand, der um sie vertan wurde, künstlerisch und ökonomisch zu rechtfertigen.

Besser ist bisher Viktor Barnowsky, der neue Herr des Lessingtheaters, gefahren. Der Ibsensche „Peer Gynt“, mit dem er und seine längst erprobte Regiekunst seinen Einzug hielt, ist — Detailausstellungen wollen daneben nichts sagen — ein Erfolg auf der ganzen Linie gewesen. Auch hier überraschte ein tiefstes Streben und eine vornehme, würdige Geistigkeit im Erkennen des Wesentlichen; aber eine Geistigkeit, die auch dem Körperlichen, der inneren Plastik des Kunstwerks kein i-Tüpfelchen schuldig blieb. Mag Verdienst oder Glückszufall den Hauptanteil am Barnowskyschen Erfolge haben: es ist nicht zu bestreiten, daß dieser Direktor, wenn man von einem mißlungenen und doch interessanten Herbert Eulenberg („Zeitwende“) absieht, bisher eigentlich von Sieg zu Sieg geschritten ist und immer wieder verblüffende Beweise seiner Regiebegabung abgelegt hat. An Bernard Shaw's entzückend gespielte Farce „Pygmalion“ und an den weit wichtigeren Georg Büchner-Abend („Wozzel“ und „Leonce und Lena“), der geradezu als längst notwendig gewordene literarische Rettungstat angesprochen werden muß, sei im Vorübergehen erinnert.

Wenn die beiden genannten Bühnen, ob mit oder ob ohne Erfolg, jedenfalls heute schon bestimmt vorgezeichnete Wege weisen, so läßt sich von dem jetzigen Kleinen Theater (Direktion Altman) noch nicht sagen, welchem Ziele es entgegensteuert. Es gibt da noch immer Schwankungen, Unsicherheiten und Veränderungen im Bilde, die selbst ein vorläufig abschließendes Urteil nicht ermöglichen. Nur soviel kann man wohl sagen, daß der sympathische Direktor gut daran tun wird, sich von jetzt ab entschiedener als bisher an die Hand eines erprobten großstädtischen Regisseurs zu geben und sich weniger wagemutig auf die eigene Kraft und Erfahrung zu verlassen. Die Leistungen des Theaters, das bisher mit nicht gerade überwältigendem Glück Herbert Eulenberg („Belinde“), Ludwig Thoma („Die Sippe“), Georg Hermann („Jettchen Gebert“) und zwei

Einakterabende gebracht hat, werden dann ganz von selbst über den bisherigen guten Durchschnitt hinauswachsen. Das Kleine Theater Unter den Linden zu verwalten, verpflichtet. Das Beste müßte hier gerade gut genug sein. Und mit tüchtigen Stadttheatervorstellungen — Direktor Altman verfügt über Menschen-darsteller allerersten Ranges — ist das Rennen im heutigen Berlin nicht mehr zu machen.

Das oben erwähnte Komödienhaus ist von seinen neuen Direktoren offenbar für die leichtere, aber einwandfreie Unterhaltung bestimmt. Man begann mit einem hübschen Scherz von Raoul Auernheimer („Das Paar nach der Mode“) und hat jetzt in dem jüdischen Milieudrama von Nathansen „Hinter Mauern“ ein dankbares Repertoirestück gefunden. Ihre ernsthaften literarischen Verpflichtungen suchen die Direktoren Meinhard und Bernauer nach wie vor in dem Theater in der Königgräzerstraße auf achtbare Art einzulösen. Man spürt zwar nie bis aufs Letzte ihren inneren Beruf zu großen Aufgaben der dramatischen Kunst, aber da sie zwei so erlesene Prachtexemplare aus der deutschen Schauspielerwelt, wie Paul Wegener und Irene Triesch im Engagement haben und ihnen zuliebe die Strindbergsche „Kronbraut“ und Shakespeares „Richard III.“ herausbringen, so soll auch ihnen ein redlicher Wille und die Fähigkeit, ihren Willen mit tüchtigen Mitteln durchzusetzen, bescheinigt werden.

Soweit sich die Dinge bisher übersehen lassen, hat die bedrohlich angeschwollene Konkurrenz dem großen Wundermann von Berlin, dem Professor Max Reinhardt im Deutschen Theater nichts Ernsthaftes anhaben können. Im Gegenteil: es scheint eher, als ob er eben dadurch zur äußersten Anspannung seiner prachtvollen und noch unerschöpften Kräfte gespornt worden sei. Im „Deutschen Theater“ und in den „Kammerspielen“ ist selten so fleißig und mit so strahlendem Erfolge gearbeitet worden wie gerade diesmal. Wenn man den Theaterspiegel der letzten vier Monate durchsieht, so findet man, daß allein auf Max Reinhardts Konto folgende Premieren bzw. Neueinstudierungen kommen: Vollmöller: „Die venezianische Nacht“; Goethe: „Tasso“; Wedekind: „Franziska“; Fiers und Caillovet: „Die goldenen Palmen“; Wedekind: „Musik“; Schmidtbonn: „Der verlorene Sohn“; Lessing: „Emilia Galotti“; Strindberg: „Wetterleuchten“; Shaw: „Androklus und der Löwe“; Becque: „Die Pariserin“; und im Rahmen des noch nicht abgeschlossenen, in prunkvollen Gewändern einherrauschenden Shakespeare-Zyklus: „Ein Sommernachtstraum“, „Viel Lärm um Nichts“, „Hamlet“, „Der Kaufmann von Venedig“, „König Lear“.

Natürlich steht bei dieser Massenproduktion längst nicht alles auf der gleichen Werthöhe. Es hat auch böse Nieten gegeben, wie die „Goldenen Palmen“, wie „Musik“, wie der „Verlorene Sohn“ und wie „Androklus und der Löwe“. Ganz besonders überrascht auch hier das fast jedesmalige Versagen, wenn es wirkliches dichterisches Neuland zu erobern galt. Aber auf der anderen Seite zeigt das Reinhardtische Repertoire der letzten Monate eine so bunte und so köstlich reiche Fülle, sei es im Darstellerischen, sei es in verblüffenden Wundern

der Regie, daß man schließlich doch mit dem Gute in der Hand davorsteht und sich bedingungslos vor soviel künstlerischer Reife und Arbeitsfreudigkeit und Elastizität beugt. Eindrücke wie den „Tasso“, wie „Emilia Galotti“, wie das Strindberg'sche „Wetterleuchten“ oder wie manche Szenen aus Shakespeare vergißt man nicht. Da war vieles, was über den Alltagsbegriff des landläufigen „Theaters“ hinausging; vieles, was deutlich genug zu erkennen gab, daß zwischen Max Reinhardt und der großen Schar seiner Konkurrenten und Nacheiferer denn doch noch eine ganz gehörige Kluft gähnt.

Zum Schluß muß noch rasch des Schmerzenskinds unter den Berliner Theatern gedacht werden: des königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Es ist heute schon soweit, daß man melancholisch wird, wenn man nur den Namen aussprechen hört. Was ist im Laufe der letzten Jahre aus dieser so reich dotierten und auch innerlich so reichen Bühne geworden! Da hilft kein Vertuschen, kein Verdunkeln des leider allzu klar liegenden Tatbestandes. Die Berliner Hofbühne ist uns alles, aber auch schlankweg alles schuldig geblieben, was wir mit unseren schon arg reduzierten Hoffnungen von ihr erwarteten. Daß sie auf dem Gebiete jeder ernsthaften modernen dramatischen Produktion versagen mußte und versagen muß, ist uns nichts Neues. Darüber rechten wir nicht mehr. Denn schließlich und endlich kann der Hausherr im eigenen Hause tun und lassen, was ihm beliebt. Aber daß nun auch die Klassiker-aufführungen des Schauspielhauses allmählich ein so unterirdisches Niveau erreicht haben, daß man gar nicht mehr im Ernst darüber reden kann; daß Regie und Darstellung, trotz wundervoller Schauspieler wie Bollmer, Böhl, Kraußneck, Patry, Helene Thimig, sich immer wieder in dem Zustande einer absoluten Verkalktheit präsentiert; daß das ganze Haus anmutet, als wäre es vor sechzig Jahren eingeschlafen und niemals wieder aufgewacht — das ist doch zu aufreizend schmerzhaft, als daß man es mit Stillschweigen übergehen könnte. Was nützt es, ständig um den heißen Brei herumzuschleichen und das Kind niemals beim rechten Namen zu nennen? Hier tut Abhilfe, schleunigste, allerschnellste Abhilfe dringend not. Das königliche Schauspielhaus könnte und sollte seiner ganzen Vergangenheit nach ein gesunder, unerschütterlicher Grundpfeiler inmitten des unsoliden Betriebes der Berliner Theaterwirtschaft*) sein, könnte und sollte im Sinne des Goetheschen Wortes: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!“ den treusorgenden Verwalter unserer vornehmsten nationalen Güter abgeben. Und was ist es heute in Wirklichkeit? Eine Mumie, ein Petrefakt, ein Überbleibsel aus Urgroßvaters Tagen, für das jeder, der

*) Anm. An dem Tage, an dem diese Zeilen in Druck gehen, melden die Zeitungen den Zusammenbruch des Deutschen Schauspielhauses an der Weidendammer Brücke. Damit schließt ein sehr dunkles Kapitel aus der Berliner Theatergeschichte genau so unruhlich wie es begonnen hatte. Das lang hingezogene Sterben des Deutschen Schauspielhauses beweist noch einmal, mit wem unerhörtem Leichtsinne im heutigen Berlin Theaterunternehmungen gegründet werden.

ernsthaft um die Angelegenheiten des Theaters bemüht ist, eigentlich nur noch ein mitleidiges Lächeln übrig hat.

Wir wären damit am Ende unserer Betrachtung. Die bloßen Unterhaltungstheater, die Berlin jahraus, jahrein mit Scharen amüsehungriger Gäste füllt, sowie die mehr nach pädagogischen Zielen strebenden Volksbühnen interessieren in diesem Zusammenhange nicht. Es bleibt somit nur die Frage nach dem Resultat dieser Untersuchung, nach ihrer Bilanz sozusagen, offen. Nun, soweit eine derartige Bilanz auf Grund eines knapp über vier Theatermonate verteilten Materials überhaupt möglich ist, darf wohl gesagt werden, daß der vollkommene Mangel an neu durchgesetzten dichterischen Werten zweifellos das Verblüffendste an diesem Übersichtsbilde ist. Wir sind gewiß im Augenblick nicht reich an dramatischen Vollnaturen. Aber so armselig wie diesmal ist die dichterische Ausbeute wohl noch nie gewesen. Da ist auch nichts, was über den allerdürftigsten Durchschnitt hinausragt, nichts, was auch nur nach so etwas wie einem Versprechen aussteht. Wenn der bisherige Theaterwinter trotz alledem, als Ganzes betrachtet, eine ungewöhnliche Farbigkeit und Beweglichkeit im guten und sogar im allerbesten Sinne aufweist, so liegt das ausschließlich an dem durch die neue Konjunktur mächtig gehobenen Wettbewerb aller praktischen Theatermänner, ausschließlich an den auf das edle Handwerk der Bühne beschränkt gebliebenen Leistungen wertvoller Regisseure. Darum: seien wir naive Optimisten und erwarten wir von der zweiten Hälfte des Winters alles, was uns die erste schuldig blieb. Glück auf den Weg!



Wilhelm Heinrich Wackenroder

Von Ernst Ludwig Schellenberg



ei aller Stetigkeit seines Eifers und seiner eisernen Begier, irgend etwas Vortreffliches hervorzubringen, besaß er zugleich eine gewisse Blödigkeit und Eingeschränktheit des Geistes, bei welcher die Pflanze der Kunst immer einen unterdrückten und gebrechlichen Wuchs behält, und nie frei und gesund zum Himmel emporsteigen kann: eine unglückliche Konstellation der Gemütskräfte, welche schon manche Halbkünstler auf die Welt gesetzt hat.“ Ein junger Maler, der sich zu Raffael sehnt, wird so in seines Wesens tiefsten Zügen erläutert; man kann sagen, daß jene Worte auch Wackenroders Persönlichkeit umzeichnen. Es war in ihm eine heiße, sehnstüchtige Liebe zur Kunst, welche sein Leben bestimmte und ihm Glanz