



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Dammann, Oswald: Das Staatstheater : eine Studie zur Geschichte der
deutschen Theaterreform

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

wichtige Rückwirkung gerade auch auf die Universitäten selbst erhoffen. Mehrern sich doch seit Jahren die Stimmen derer, die unsere Hochschulen — und in deren Bereich im besonderen die philosophischen Fakultäten — und ihre Unterrichtsweise im großen wie im kleinen für hochgradig reformbedürftig erklären. Ein Blick in die von der Gesellschaft für Hochschulpädagogik herausgegebene „Zeitschrift für Hochschulpädagogik“^{*)} mag Zweifelnde von der Fülle der ihrer Lösung harrenden Probleme und den vielen offenbaren Rückständigkeiten des Hochschulwesens überzeugen. Weiterhin wird man wohl kaum fehlgehen in der Annahme, daß eine in wahrhaft wissenschaftlichem Geist forschende und lehrende Pädagogik den heute meist so unerquicklichen Streit um Schul- und Erziehungsfragen mit der Zeit aus dem Tummelplatz persönlicher Ansichten und zumeist zufälliger Erfahrungen befreien und pädagogische Erörterungen gerade auch in der breiteren Öffentlichkeit sich auf einer durchschnittlich höheren Ebene bewegen werden, als das leider bisher fast durchweg der Fall war.

Besonders beachtenswert erscheint darum die von der neuen Regierung gegenüber Vertretern der Schulfachkreise abgegebene Erklärung, man wolle sich die Schaffung eigener pädagogischer Lehrstühle angelegen sein lassen. Wie die Wahl der dazu Berufenen jeweils auch ausfallen mag: einer grundsätzlichen Wandlung zum Bessern im Vergleich zu der in unserer Sache nicht immer glücklich beratenen noch auch recht entschlußkräftigen alten Leitung dürfte zum mindesten die Bahn geebnet sein. Nun Sorge man beizeiten dafür, daß jeder Anschein allzuprofessoralen Kur-Theoretisierens vermieden und lebenspendendes Hinüber und Herüber zwischen Praxis und Theorie die Mühen und Kosten, die nun einmal unvermeidlich sind, reichlich lohne. Allen denen aber, die auf diesem Gebiete vor lauter Vorurteilen, Einwänden und Bedenken jeder Schritt vorwärts vom Übel scheint, möge durch Tatsachen der Blick für eine unbefangene Würdigung des nunmehr amtlich Angestrebten frei werden! —

Wahre Wissenschaft achte einzig und allein auf den Wahrpruch der Tatsachen und zeige sich völlig unparteiisch im Widerstreit der Meinungen. So hörten wir je und je akademische Lehrer sich über das sicherste Kennzeichen höchster Geistesbildung äußern. Wer von diesem Standpunkt aus das Verhalten vieler deutscher Hochschulprofessoren gegenüber unserer Frage betrachtet, wird sich sein eigenes Urteil nach dieser Richtung bilden dürfen. Dies um so mehr, als es sich im vorliegenden Falle nicht um eine beliebige der unzähligen wohlgepflegten Spezialgebiete wissenschaftlichen Unterrichts handelt; es gilt vielmehr die Weckung, Förderung und Pflege nationaler Kulturwerte von fast unübersehbarer Tragweite. Ja, Kant spricht sogar von der Erziehung als „dem größten und dem schwersten Problem, was dem Menschen kann aufgegeben werden“.

Das Staatstheater

Eine Studie zur Geschichte der deutschen Theaterreform

Von Dr. Oswald Dammann

„Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredelung des Geschmacks und der Sitten zu wirken.“
Joseph der Zweite.



Es ist kein Zufall, daß gerade in unseren Tagen der Ruf nach Erneuerung des gesamten Kunstlebens, insbesondere nach Reform des Theaters, lebhafter als je ertönt. Noch jedesmal sind bei großen sozialen Krisen Propheten aufgestanden, die die hohe Kulturmission der Kunst verkündeten. Schiller zeichnete in glühenden Farben auf dem Hintergrunde der französischen Revolution das Bild seines Vernunftstaates, in dem die Schönheit alle Gegensätze des menschlichen Lebens zu harmonischer Einheit verschmilzt; nicht anders Richard Wagner, wenn er 1848

*) Verlag R. F. Köhler, Leipzig.

beim Neuaufbau der menschlichen Gesellschaft der lebensgestaltenden Macht der Kunst den entscheidenden Anteil zuwies. Daß bei dieser Neugestaltung dem Theater eine hervorragende Rolle zufallen müsse, war beiden als den geborenen Dramatikern selbstverständlich. Denn die Schauspielkunst hat mehr als alle anderen Künste einen sozialen Charakter, keine ist von so umfassender und volkstümlicher Bedeutung wie sie. Aber weder Schiller noch Wagner konnten sich verhehlen, daß das Theater ihrer Tage weit hinter seiner Bestimmung zurückblieb. Ein unglücklicher Stern hat von jeher über ihm gestanden und verhindert, daß es seine kulturelle Funktion ganz rein auswirken konnte. In den unwürdigen Fesseln industrieller Spekulation hatte es seinen schöpferischen Wert verloren und war herabgesunken zu einer Stätte wohlfeiler Unterhaltung. Ohne Zweifel, sollte die Schaubühne ihre bildende Kraft und ihre nationale Bedeutung bewahren, so mußten ihre Existenzbedingungen von Grund aus geändert werden.

Die Geschichte des deutschen Theaters zählt eine glänzende Reihe von Namen, die diese Notwendigkeit voll erkannten. Von der Neuberin bis auf Heinrich Laube eine leuchtende Kette viel versprechender Ansätze, momentaner Erfolge, aber auch eine Kette bitterer Erfahrungen, zerstörter Hoffnungen. Das Schicksal der Neuberin, deren imponierende Gestalt auch heute noch unvergessen lebt, wurde typisch für alle folgenden Versuche willensstarker Geister, das deutsche Theater nach dem Bilde zu formen, das sie als hohes Ideal in ihrer Brust trugen. Sie war die erste, die unerschrocken der Geschmacksverwirrung des Publikums ihre geläuterte Kunstauffassung entgegensetzte, die im Kampf mit pedantischer Nützlichkeitspolitik die großen nationalen Aufgaben der Kunst im Auge behielt, um doch zuletzt gebrochen und verbittert aus dem ungleichen Kampfe auszuschneiden. Es ist dieselbe Enttäuschung, die später Lessing erlebte und die ihm das unwillige Wort abnötigte: „Aber den gutherzigen Einsfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ Von der Neuberin und Lessing über Goethe, Tieck und Zimmermann bis in unsere Tage immer wieder der Versuch, der allgemeinen Teilnahmslosigkeit und niedrigen Spekulationslust in Sachen der Kunst Herr zu werden, dem dann früher oder später die erschreckende Erkenntnis folgte, wohin das deutsche Theater trotz alledem gelangen mußte, wenn ihm der Rückhalt weitgespannter nationaler Interessen fehlte. Selbst Goethe, unter dessen Leitung das Weimarer Theater zweimweise eine unerreichte Kulturbedeutung gewann, blieb von dieser schlimmen Erfahrung nicht verschont.

Was die Nationalbildung verlangte, konnte nur von der Nation geleistet werden. Wollte man also das Theater nicht als eine leichtfertige Vergnügungsanstalt sich selbst und der geschäftlichen Ausbeutung überlassen, wollte man in der dramatischen Kunst einen mächtigen Faktor zur Veredelung der menschlichen Gesellschaft anerkennen, so mußte auch die Gesamtheit der Nation, die dabei dringend beteiligt war, der Staat mußte sich der Bühne annehmen, sie schützen, fördern und beaufsichtigen, so gut wie die anderen Bildungsstätten, Schule und Kirche. Auch hier war es wieder Schiller, welcher zum ersten Male mit Nachdruck diesen Gedanken betonte, der seitdem ein immer wiederkehrender Programmpunkt aller Theaterreformbestrebungen blieb. Gleichzeitig einsetzende Versuche, die so glücklich begriffene Aufgabe nun auch in die Tat umzusetzen, schienen dem deutschen Theater ganz neue zukunftsreiche Aussichten zu eröffnen. Da der Staat in Deutschland damals keine anderen Repräsentanten besaß als seine Fürsten, so war die Entscheidung in ihre Hand gelegt. Und wirklich war es ein Fürst, der diesen bedeutungsvollen Schritt tat, der den höheren Staatszweck der Bühne verkündete. Das derzeitige Reichsoberhaupt selbst, der ideal gesinnte Kaiser Joseph der Zweite, gab seiner Hofbühne 1776 den Namen und die Grundsätze eines Nationaltheaters. Der Hof behielt sich nur Schutz und Oberaufsicht über das Theater vor, die künstlerische Verwaltung wurde ganz Künstlerhänden anvertraut, die aller wirtschaftlichen Sorge bar und ohne alle Einmischung nicht kompetenter Kreise nun das ihnen überlassene Institut seiner höchsten Bestimmung entgegenführen konnten.

Es zeugt von der tiefsten Einsicht in das Wesen der Schauspielkunst und greift weit in die Zukunft hinaus, wenn der Kaiser die Notwendigkeit der Selbstregierung der Künstler so weit erkannte, daß er dem Wiener Nationaltheater nach französischem Vorbilde eine republikanische Verfassung gab, deren Prinzipien dann später von Dalberg in Mannheim, Schröder in Hamburg u. a. aufgenommen wurden. Vielerorts folgten die Hof- und Stadttheater dem Beispiel Josephs. Die Nationaltheater wurden allgemein, und die Schauspielkunst nahm, geführt von Meistern wie Ekhof, Schröder, Pfand, dank ihrer gesunden Organisation eine rasche und nationale Entwicklung.

Von jeher waren die Errungenschaften der Schauspielkunst wieder in Frage gestellt, wenn die Männer, denen sie zu danken waren, ausschieden; denn dem Theater hatten Einrichtungen gefehlt, welche die Weiterbildung des Erworbenen von den Persönlichkeiten unabhängig machten. Als die eigentliche Ursache des schnellen Aufschwungs, den es jetzt genommen hatte, muß man deshalb seine Organisation betrachten. Organisation war es, die das Theater nötig hatte; sein weiterer gedeihlicher Fortschritt hing daher von der konsequenten Fortbildung dessen ab, was Joseph der Zweite begonnen hatte, um die Kunst in sich selbst ihren Schwerpunkt und die Kraft zu fortwährender Erneuerung finden zu lassen, um sie fähig zu machen, die erreichte Entwicklung den höheren Kulturzwecken der menschlichen Gesellschaft anzuschließen. Es galt, die erfolgreich beschrittene Reform als höhere Notwendigkeit zu erkennen und zu behaupten. Je lebhafter sich die Schwingen des Staatslebens regten, je einsichtsvoller sich der Staat seiner Verpflichtungen gegen die Nation erinnerte, um so mehr traten auch die Theaterreformfragen in den Vordergrund des allgemeinen Interesses. Ein verheißungsvoller Schritt, der das deutsche Nationaltheater seiner höchsten Idee näher gebracht hätte, geschah in Preußen zur Zeit seiner Erniedrigung. Angeregt von W. v. Humboldt erging am 16. Dezember 1808 von Königsberg ein königliches Publikandum, das das Theater den Anstalten zuzählte, die Einfluß auf die allgemeine Bildung haben und sie deshalb gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste der Section des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus unterordnete. Das Schicksal dieser Verordnung, die, wenn sie ins Leben getreten wäre, der dramatischen Kunst ein organisches Gedeihen gewährleistet hätte, ist bezeichnend für den weiteren Verlauf der so hoffnungsvoll begonnenen Entwicklung. Wie so manche andere tüchtige Maßregel aus der preußischen Reformzeit war auch die geplante künstlerische Reorganisation in dem Maße zur Unfruchtbarkeit verurteilt, als der preußische Staat seine weitgesteckten Ziele wieder vergaß. Schon nach zwei Jahren reichte die veränderte Bestimmung über die Verfassung der Behörden das Theater unter die öffentlichen Anstalten „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen“.

„Zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen!“ Damit war der Weg vorgezeichnet, den das deutsche Theater nun wieder betrat. Daran wurde auch dadurch nichts geändert, daß seit dem Wiener Kongreß die Fürsten Deutschlands es für ihre gemeinsame Aufgabe hielten, in ihren Residenzen das Theater unter ihren unmittelbaren Schutz zu stellen. Indem auch in den konstitutionell regierten Staaten die Nation die Verfügung über das Theater dem Hofe überließ, begab sie sich stillschweigend des Anspruchs, den sie bisher daran zu haben glaubte. Aus dem „Nationaltheater“ wurde folgerichtig das „Hoftheater“, das die Grundzüge Josephs des Zweiten wieder aufgab. Was bei der Neuordnung einzig und allein gedieh, war in Anbetracht der hohen fürstlichen Subvention nur die materielle Seite der Kunst. Die entscheidende Tatsache aber, daß an die Spitze der Theaterverwaltung künstlerisch nicht gebildete Hofbeamte traten, mußte den Geist der von ihnen geleiteten Institute aufs Empfindlichste beeinträchtigen. Die höhere geistige Mitarbeit der Nation mußte von einem Theater ausgeschlossen bleiben, dessen Verwaltung der Nation nicht verantwortlich war. Der Intendant war nur dem Fürsten verantwortlich; in dem persönlichen Geschmack des Fürsten, nicht zuletzt aber auch in dem Maße seiner Anteilnahme für das Theater lag die einzige

Garantie für den Geist der Leitung einer Anstalt, die, wie keine andere, der Ausdruck der höheren geistigen Tätigkeit der gesamten Nation zu sein beansprucht. Die nachteiligen Folgen traten denn auch nur zu bald in die Erscheinung. Nach dem kurzen, überraschenden Aufblühen des deutschen Theaters stellten sich in erhöhtem Maße alle jene Symptome einer künstlerischen Demoralisation ein, die man soeben noch überwunden zu haben glaubte und die nun dem modernen Theaterwesen das charakteristische Gepräge verliehen.

Die Zukunft des deutschen Theaters schien verloren, wenn nicht die Nation sich im gegebenen Moment ihres höchsten Anrechts entsann, auf das sie in so unverantwortlicher Weise verzichtet hatte, ihrer Rechte, die hier wie nirgends zugleich ihre höchsten Pflichten waren. Ganz offenbar, die Lebenskraft des deutschen Theaters stand und fiel mit dem Lebenswillen der Nation. Und eben jetzt regte sich dieser Lebenswille, der so lange geschlummert hatte, in einer Stärke, die keinen Zweifel darüber ließ, daß sie sich reif dünkte, ihr Schicksal selbst zu schmieden. Die Nation schien gewillt zu sein, sich die volle, freie Beteiligung aller ihrer geistigen und sittlichen Kräfte auf allen Lebensgebieten nicht mehr verkümmern zu lassen, sie schien auch gewillt, diese freie Beteiligung in die Organisation des Theaters miteinzuschließen. Es war deshalb von größter Tragweite, als 1848 im Frankfurter Parlament der preußische Kultusminister von Ladenberg den Gesetzentwurf einbrachte, „den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu setzen und zu organisieren“, und wenn er zu diesem Zweck eine öffentliche Aufforderung an Theaterfachverständige erließ, ihm Vorschläge zu unterbreiten, die geeignet seien, dem Theater eine seiner sozialen Bedeutung entsprechende Gestaltung zu geben.

Aus der großen Zahl von Schriften, die dieser Anregung ihre Entstehung verdankten, ragt das Reformprogramm hervor, welches Eduard Devrient unter dem Titel: „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands“ 1849 veröffentlichte. Devrient zieht in diesem Entwurf das Fazit aus seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst und kommt zu folgender Überzeugung: Die Bühne übt einen gewaltigen Einfluß auf die Bildung der Nation aus, sie muß deshalb eine der wichtigsten Bildungsanstalten des neuen Staates werden. Überall wo die Existenz des Theaters von dem Geschmack und den Launen des Publikums abgehängt hat, ist die Kunst in tödlicher Gefahr gewesen, zum Handwerk herabzusinken, der Spekulation zu dienen, sich und das Publikum zu verderben. Daher müssen alle Haupttheater Nationaltheater werden, Staatsinstitute, dem Ministerium der Volksbildung untergeordnet, mit bestimmtem Zuschuß aus den Staatskassen. Die Verfassung des Theaters muß eine künstlerische Selbstregierung durch Vertretung und unter Vorständen sein, welche aus freiem Vertrauen gewählt und der Landesregierung für das künstlerische Niveau des ihnen anvertrauten Instituts verantwortlich sind. Nur durch solche Konstitution kann die künstlerische Gesinnung, der Gesamtgeist, geträgt und das selbsttätige Sonderinteresse einzelner Talente unterdrückt werden. Die Direktion wird stark sein, weil sie sich auf das Vertrauen der künstlerischen Genossenschaft stützt und dem Ministerium nur die Bestätigung des Etats bleiben darf. „Bei jedem, wenn nur irgend gesicherten, hohen oder niedrigen Einnahmeertrag ist ein Theater herzustellen, in dem der Geist lebendig ist.“ Aber auch die verschiedenen Theater desselben Staates, mit Einschluß der Stadttheater bis hinab zu der kleinsten Wanderbühne, dürfen nach Devrients Ansicht nicht mehr isoliert stehen, sondern müssen in der Leitung durch das Gesamtministerium eine organische Verbindung finden, aus welcher sich für das künstlerische Leben der einzelnen Institute unberechenbare Vorteile ergeben.

Das sind die Haupttrichlinien des Reformplanes, der den Vorzug hat, von einem Manne herzurühren, der aus eigener Praxis und gründlicher Kenntnis der deutschen Theatergeschichte das Notwendige und Mögliche erkannt hatte. Seine Vorschläge fanden denn auch in weiten Kreisen lebhaften Anklang. Die „Grenzboten“ mit Gustav Freytag an der Spitze erklärten sich mit allen wesentlichen Punkten des Entwurfs einverstanden und empfahlen ihn den Regierungen dringend

zur Beachtung. Richard Wagner verteidigte ihn eifrig gegen die Angriffe von Seiten der Vertreter der Theatergewerbefreiheit. Hatte er doch selbst, von ähnlichen Ideen erfüllt, fast gleichzeitig seinen bekannten „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ ausgearbeitet, der sich in den prinzipiellen Gedanken ganz mit dem Devrientschen Programm deckte. Der Verwirklichung der Reform im angedeuteten Sinne schien nichts mehr im Wege zu stehen. Schon war es gelungen, Friedrich Wilhelm den Vierten dafür zu gewinnen, als die einsetzende politische Reaktion mit so mancher segensreichen Neuerung auch die beabsichtigte Theaterreform vereitelte. Die allmächtige Stagnation des öffentlichen Lebens trieb auch das Theater wieder in die gewohnten Bahnen. Wie ein Hohn auf das Fehlschlagen der großen nationalen Hoffnungen mochte es erscheinen, als sich Devrient bald darauf Gelegenheit bot, die Lebenskraft seiner viel gescholtenen „Utopie“ praktisch zu erweisen. Unter dem Schutze eines hochsinnigen Fürsten gelang es ihm, seine Grundsätze zu williger Anerkennung zu bringen und das Karlsruher Hoftheater zu einer Musterbühne und einer Hochschule des guten Geschmacks zu erheben.

Das Staatstheater ist bis auf den heutigen Tag Gedanke und Anregung geblieben. Ein und der andere Versuch, das Projekt Devrients wieder aufzunehmen, wie er im Zusammenhang mit der Begründung der deutschen Einheit in den siebziger Jahren von Georg Köberle und anderen unternommen wurde, traf auf unfruchtbareren Boden. Als Eduard Devrient und Richard Wagner ihre Reformentwürfe begruben, konnten sie nicht ahnen, daß siebzig Jahre später dieselbe Konstellation sich noch einmal wiederholen würde, die sie so freudig als den Morgen einer neuen Zeit begrüßten, und daß Ideen, für die sie so tapfer, aber sieglos gekämpft hatten, noch einmal zu frischem Leben erwachen und von „zeitgemäßem und allgemeinem deutschem Interesse“ sein würden. Wieder und eindringlicher als je bieten sich heute alle Kräfte und Fähigkeiten der Nation zu einem erhöhten Kulturleben an, wieder soll das neue Deutschland Wirklichkeit werden. Ob dabei auch das Nationaltheater auf seine Rechnung kommt? Wir hoffen es sehnlichst und sind dabei mit Immermann des Glaubens, „daß die Palingenesie der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, keineswegs von einer zu entdeckenden neuen Weisheit, sondern von Entschliebungen moralischer Art abhängig sein möchte.“ Reformen, wie die hier gemeinten, setzen auf jeden Fall ein Maß von Verständnis für nationale Kulturaufgaben voraus, das uns bis jetzt noch immer fehlt. Wir sind heute, so wenig wie in Lessings Tagen eine Nation, die diesen Namen führt als den Ausdruck ihrer höchsten Freiheit. Noch immer stehen weite Kreise unseres Volkes abseits von den verantwortungsvollen Aufgaben des Gemeinschaftslebens. Die Kunst hat jederzeit am meisten darunter zu leiden gehabt. Die atomistische Verfassung der modernen Gesellschaft war ihrem Gedeihen nicht günstig. Schillers Wort, daß die Beschäftigung mit ästhetischen Problemen mehr dem Geschmack als dem Bedürfnis seiner Zeit fremd sei, gilt auch heute noch uneingeschränkt. Der Weg, den wir zu gehen haben, ist uns klar genug gezeichnet. Wieder wird an einem entscheidenden Einschnitt der geschichtlichen Entwicklung das Heilmittel gereicht, durch das der moderne Mensch hoffen darf, einer unheilvollen Dienstbarkeit entzogen zu werden, die alle seine Lebensverhältnisse durchsetzt hat. Der Kunst, und nicht zum wenigsten der theatralischen Kunst, ist die Aufgabe gewiesen, den sozialen Drang seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, ihm seine wahre Richtung zu zeigen. Kunst und soziale Bewegung haben das gleiche Ziel, den Staat der Not mit dem Vernunftstaat zu vertauschen, in dem sich die Totalität der menschlichen Kräfte vollendet. Der Staat, der sich gründet auf den Sieg der Revolutionsidee, hat, wenn er sich durchsetzen und behaupten will, die „moralische Entschliebung“ zu fassen, die Kunst und ganz besonders das Theater als moralische Anstalt in den Kreis seiner Aufgaben einzuschließen.

