

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Die Zukunft des Badischen Landestheaters

Röder, Adam

Karlsruhe, 1919

urn:nbn:de:bsz:31-31998

O 49

A 91

Koder, Bud. Landesbibliothek



BLB

Badische Landesbibliothek
Karlsruhe

O 49
A 91

1949 g. 156

Die Zukunft des Badischen Landestheaters

Von

Adam Röder (Monti)



Kommissions-Verlag
der Hofbuchhandlung Friedrich Gutsch, Karlsruhe.

049

A 91



Die Zukunft des Badischen Landestheaters

Von

Adam Röder (Monti)



Kommissions-Verlag

der Hofbuchhandlung Friedrich Gutsch, Karlsruhe.

[1919]



ZSB



Vorbemerkung.

Viele Köche verderben den Brei; das ist eine alte Erfahrung. Um den Brei der „Zukunft des badischen Landestheaters“ hat sich nun eine besonders große Zahl von Köchen bemüht, ihn je nach persönlicher oder theaterpolitischer Stellung schmachhaft zu machen. Man kann aber nicht sagen, daß die Köche ihre Absichten erreicht hätten. Der alte Brei blieb; die Köche sind keine Virtuosen ihres Fachs; einigen schaut außerdem der Tendenz-Mann grinsend über die Schulter und veranlaßt Zutatzen, die den Brei vorübergehend pikant machen, aber die gesunden Urstoffe verderben. Bei andern wiederum ist die ganze Sache auf persönliche gestellt, und zwar in doppelter Beziehung: da ist zunächst der persönlich vorgefaßte Kunststandpunkt der über 18jährigen. Sie haben viel moderne Feuilletons gelesen und gehört, daß in Berlin ein großer Mann namens Reinhardt wohnt, aus Baden bei Wien stammend, ein mittlerer Schauspieler, der plötzlich seinen Beruf zum „modernen“ Regisseur entdeckte und nun mit der zügellosen Phantasie seines östlich beeinflussten Temperaments darauf losging und etwas Neues bot. Schließlich kam er beim Zirkus an und führte uns Sophokles unter Mitwirkung des Amphitheaters auf (von der Antike selbst hat er natürlich keine andere als die durch das „Pester Journal“ und andere bedeutende Blätter des Ostens vermittelte Anschauung). Reinhardt lehrte, daß der Dichter eigentlich nichts, der Schauspieler etwas, der Regisseur aber alles sei. Mit dieser Auffassung, die ganz in grober Außerlichkeit eines derben Theater-Materialismus steckt, hat er den deutschen Bühnengeist infiltriert. Langsam aber sicher. Die besten Theater leisteten anfangs Widerstand, schließlich aber ergaben sie sich, denn „Geschäft ist Geschäft“. Das hatte der „Schöpfer der Idee“ an sich erfahren, denn der früher unbedeutende Schauspieler wurde mit seiner neuen Regie- und Geschäftsidee Multimillionär, eine Art Kriegsgewinnler auf dem Sondergebiet der kriegstheatralischen Lieferungs-geschäfte, die, wie alle Geschäfte dieser Art, einen natürlichen und reichen Gewinn abwarfen. Das aber wäre noch zu ertragen gewesen. Denn wenn so viele Leute aus Baden bei Wien und Umgegend in Deutschland Millionäre werden, warum soll ausgerechnet Herr Reinhardt bei denen bleiben, die im Schatten leben?

Viel schlimmer war es, daß auch die Kritik dem Reinhardtischen Zauber verfiel. Auch diese Korruptierung ging langsam, aber so sicher, wie die zuerst erwähnte, vor sich. Die alten Kritiker, Männer von Tatt, gründlicher allgemeiner Bildung und noch gründlicherer literarischen und Geschmacksbildung, starben in der Reinhardt-„kritischen“ Zeit aus und ein neues Geschlecht, das nichts „von Moses“ wußte, das heißt nichts von der Notwendigkeit eines gezügelten Geschmacks und einer verfeinerten Bühnenauffassung, „strebte“ empor. Ihnen war das „neue“ angenehm; man schrieb zu Reinhardtischen Inszenierungen feuilletonistische Parallelen: elliptische Sätze mit wuchtigen Interjektionen; statt Gedanken Gedankenstriche, statt Klarheit der Form und des Satzbaues, Sprachglieder mit englischer Krankheit, kühne Verachtung der Tradition mit der Generalunterlage eines allgemeinen Snobismus des Gedanklichen. Dies Geschlecht wurde herrschend. Zwar steckte es im Verlauf der Entwicklung die Fühlhörner ein wenig zurück, aber der Reinhardtismus hatte doch abgefärbt, so daß auch die Besseren und geistig Unabhängigen irgendwo versteckt unter ihrem literarischen Brustflak die Reinhardtischen Farben trugen.

Es kamen die ganz „Jungen“ hinzu. Diese können allerdings geburtskalendarisch nahe der vierzig sein, ihr Jungsein ist mehr intellektueller und sittlicher Natur. Sie haben irgendwo gelesen, daß der „Jugend“ die Zukunft gehört und versehen nun ihr mangelndes Wissen, die brüchige Bildung und ihren gestopften Stil mit dem Generalnennen der „Jugend“ und führen diese neue mathematische Formel als Grund- und Lehrsatz in die Arithmetik zeitungsmäßiger Kritik ein. Jetzt ist „Jugend“ Trumpf; dem Ellbogen ist seine natürliche Dynamik verbrieft und was über dreißig ist, wird zum alten Eisen geworfen; die kurzen Hosen sind das Symbol der siegenden Zukunft, das kurz geschorene Flaumbärtchen die Visitenkarte für guten Unterhalt und kommende Unsterblichkeit intra muros papierner Zeitungsherrlichkeit.

So steht heute, was „jung“ ist — oder sich dafür hält — „modern“, „zieltrebig“, „revolutionär“ zusammen und schreit nach einheitlichem Rezept auf irgend einem Kunstgebiet das „neue Evangelium“ hinaus. Der Spießbürger reibt sich die Augen; er will zwar im Grunde von dem ganzen Klimbim nichts wissen, aber schließlich versteht er von der ganzen Sache doch nichts, denn er bringt seinen geistigen Ausspann lieber bei Früh-, Vesper- und Abendschoppen zu, bei einem gemütsberuhigenden Tarok oder „Dertel“ und vergift bei diesen Lethetränken fatten Bürgertums, daß er einst den Homer gelesen und in die Vorder-

sätze des „Laokoon“ und der „Hamburgischen Dramaturgie“ eingedrungen war. So überläßt er das Kunstdepartement „seinen Damen“, der jungen Frau und der jugendlichen Tochter. Die, von dem Schwergelüft geschichtlicher Bildung in Kunst und Literatur unbelastet, werden die eigentlichen Propagandisten der Tat. Da hat ein junger Schnurrbart, dem ein paar verlangende oder müd-blasierte Augen als gelegentliche Dominante vorgelagert sind, symbolisch-nihilistisch-sezessionistisch-impulsiv-expressionistisch von der neuen Kunst, dem neuen Weib, der neuen Jugend gepredigt und weichen Boden der Saat-Säung gefunden. Die Mama denkt an den müden Mann daheim mit seiner von Sorgen und Alkohol gefurchten Stirn und der leisen Neurasthenie; die Tochter stimuliert ihr Fühlen an symbolistischen Zukunftshoffnungen und im Neuland unerkannter Wonnen —: so nimmt der rissige Geschmack der neuen Kunsttheorie der Jungen Besitz von der Seele —, allgemein im Sinne der „Sezession“ überhaupt, im speziellen in der Richtung der Neu-Berliner Kunst- und Theaterregie, die von den feurigen Gabrielen der Kritik argwöhnisch bewacht wird, zwar nicht mit dem Schwert, aber mit der spritzenden Feder eines schaumschlagenden Feuilletonismus.

Die zweite Nuance des „Persönlichen“ ist fast noch bedeutsamer. Da handelt sich um Gegnerschaft zum Intendanten Dr. Baffermann. Wie überall gibt es auch bei dieser Gegnerschaft psychologische Grenzgebiete. Es ist schwer, festzustellen, wo sich das Persönliche mit sachlichen Widerständen verknüpft, oder der persönliche Widerspruch aus dem sachlichen geboren wird. In der Mehrzahl der Fälle ist aber die Opposition rein persönlich. Es hat keinen Wert, der Sache hier auf den Grund zu gehen und das manchmal feine, manchmal grobe Uebergeäst des oppositionellen Blutumlaufs in seinen interessanten Verzweigungen darzustellen —, jedenfalls ist sicher, daß in einer großen Zahl von Fällen der persönliche Widerspruch eine Prüfung auf Reinheit der Motive nicht verträgt. Wie immer bei solchen Erscheinungen, die sich auf dem Podium der öffentlichen Theaterprozesse abspielen, wirken Widerstände zusammen und arbeitet die eine kritische Richtung der andern bewußt oder unbewußt in die Hände, und wird das Pferd einmal „Bleß“ gerufen, so bleibt ihm der Name für alle Zeit. Gewollt, ungewollt, halb schob man ihn, halb sank er hin, der eine stimulierte sich am andern. Hinz braucht das Zeugnis des Kunz; der eine ist im redaktionellen, der andere im Spital der Ideen krank, aus tausend Punkten soll auf eine Richtung kurirt werden; einer wirft dem andern

den Ball zu — so entsteht schließlich die Einheitsformel: das Theater ist rückständig und Bassermann ist schuld. Leute, die die früheren Verhältnisse überhaupt nicht aus eigener Anschauung gekannt haben, reden geschwollen von der „Ara Mottl“ oder „Puttliß“ als dem verlorenen Paradies Karlsruher Theaterkunst. Wenn diese Herrschaften jene Perioden erlebt hätten, dann wüßten sie, wie eine rücksichtslose scharfe Opposition gerade aus dem Geistesbezirk ihrer Richtung gegen die Mottl-, Puttliß- und Bürklin-Ara getobt hat. Wie manch giftiges Pasquill wurde geschrieben, wie manche Schmähchrift veröffentlicht, wie oft mußte sich Mottl in der pöbelhaftesten Weise angreifen lassen, wie rücksichtslos wurde oft der gesamte Theaterbefund als rückständig denunziert und mit den gehässigsten persönlichen Angriffen verquidelt. Wer das erlebt hat, wird sich das Schutzleder der Sachlichkeit und Gerechtigkeit umhängen und wird den allerhand Kritikern zurufen: ihr seid ja eine kleinliche Gesellschaft übler Anwärter des Nationalrats dramaturgischen Adilentums; eurer Kritik fehlt geschichtliche Kenntnis und die Unparteilichkeit des geschichtlich Erzogenen und erfahrungsgemäß Geschulten. Ernste Männer über dreißig Jahren suchen nach dem verbindenden Text der Geschehnisse und lassen sich auch bei grundständigster Gegnerschaft — diese trägt ihre sittliche Berechtigung in sich — nicht dazu verleiten, ablehnend zu kritisieren, wo sie doch wissen müßten, wie an einem Hoftheater der Hund beim Knüppel liegt und wie jede generalintendanzliche Initiative in ihrer Auswirkung einen Kompromiß darstellt, den Rücksicht und Fortschritt geschlossen haben. Es geht für einen gerecht denkenden Menschen wirklich nicht an, unter Trompetenstößen unverantwortlicher „Jungen“, denen Verlegerignoranz das wichtige Amt eines Zensors zugewiesen, einen Revolutions-Holzstoß zu errichten, auf dem Bassermann verbrannt werden soll. Männer machen diese Art nicht mit.

Darum soll diese kleine Schrift durchaus kein Entlastungszeugnis für Bassermann sein — wer in der Öffentlichkeit steht, muß sich auch abfällige Kritiken gefallen lassen, die ja selten ganz unrecht haben — aber sie will dem abgehenden Generalintendanten Gerechtigkeit widerfahren lassen und dessen Tätigkeit gegen Einwände sicher stellen, die unberufene Kritiker kritiklos erheben. Sie will aber — und das ist ihre Hauptaufgabe — dazu beitragen, daß die zukünftige Gestaltung des Landestheaters berechtigten Kunstinteressen entspricht.

Die Ära Bürklin und Mottl.

Man kann kaum ein ironisches Lächeln vermeiden, wenn man die kritischen Herrschaften der Gegenwart mit vollen Backen bei der Arbeit sieht, die frühere Periode und „Ära“ des Karlsruher Theaters zu loben. Insbesondere macht es sich anmutig, die Kritiker über die Ära Mottl zu hören. Felix Mottl kam 1880 nach Karlsruhe und verließ es 1903, also vor 16 Jahren. Man braucht nur diese Tatsachen ins volle Tageslicht zeitgenössischer Begebenheiten zu stellen, um den Wert dieser Lobsprüche zu erkennen. Die meisten der Lobredner trugen zur Zeit, als diese Ära sich abspielt, kurze Bumphosen, sofern sie diesen Planeten überhaupt mit ihrer Karlsruher Gegenwart beehrten. Albert Bürklin wurde 1889 Intendant und verließ das Theater 1907. Auch die Glanzfähigkeit Bürklins fiel in eine Zeit, die den meisten nur vom Hörensagen bekannt ist. Beide Männer waren — das ist ihre künstlerische Charakteristik — von jedem Revolutionismus weit entfernt und wußten, was sie von dem zu jeder Zeit erhobenen Feldgeschrei nach „Fortschritt“ zu halten haben. Albert Bürklin wurzelt literarisch in der Klassizität; daraus hat er nie einen Fehl gemacht, und er mit seinem feinen und durchgebildeten Geschmack sah die zeitgenössische Produktion durchaus mit den Augen des Wohlwollenden an, ohne sich aber gegen die Brüchigkeit in der Schöpfungslinie der Modernen zu verschließen. Wohl war auch Bürklin das Theater eine Stätte der Lebenden, aber vor allem doch eine *U n s t a l t d e r K u n s t*; nur um diese hat sich's bei ihm gehandelt, und wo er die *K u n s t* bei der Moderne nicht traf, hat er sich schonungslos von ihr abgewendet. Dabei pflegte er die Kunst nicht um ihrer selbst willen im Sinne des „l'art pour l'art“, die Kunst war ihm eine Erzieherin zur Schönheit und Sittlichkeit, zur Bildung des Geschmacks und einer vornehmen Gesinnung. Die Zeitgenossen der dramatischen Produktion fanden bei ihm ein liebevolles Verständnis, aber er maß ihr Schaffen an künstlerischen Maßstäben, nicht an den „Wertguthaben“ der Kritik des zeitungsmäßigen Feuilletonismus, dessen kulturelle Unzuständigkeit niemanden klarer war, als ihm. Liest man die Kritiken der Karlsruher Blätter über die Leistungen der Ära Bürklin, so findet man da genau die nämlichen Klagen über Rückständigkeit usw. Es ist eben zu allen Zeiten leicht gewesen, „aus dem Handgelenk“ zu kritisieren, wenn der Kritiker sein Amt nur dahin auf-

faßt, anzukreiden, was nicht, oder mangelhaft geschieht und dabei die positive Leistung des Theaterunternehmens als selbstverständlich ansieht, oder, das ist der schlimmere Fall, wenn die Kritik im Banne von Richtungen oder Kliken steht, oder gar, das ist das schlimmste, wenn der Kritiker persönliche Interessen vertritt; man braucht bei diesem „persönlichen“ keineswegs an Bestechung auf monetärer Unterlage zu denken, denn diese Form kommt in Deutschland Gott sei Dank wohl überhaupt nicht vor. Das persönliche braucht gar nicht in den sprudelnden Strömen des Egoismus zu fließen, es gleitet gar häufig nur auf den murmelnden Quellen der Eitelkeiten, und „persönlichen Beziehungen“ dahin, die von dritten dann ausgenützt werden.

Erzellenz Bürklin ist zur rechten Zeit zurückgetreten. Er schied nicht gern aus seinem Amt. Und doch war es gut, daß er der Bürde entsagte, um gesteigerte Würde auf sich zu nehmen, denn die Folgezeit des Hoftheaters wäre für ihn zweifellos eine solche großer Spannungen geworden, deren auch seine Elastizität kaum gewachsen gewesen wäre.

Was nun die Aera Mottl anlangt, die der Bürklinschen einverleibt war, so darf sie auf eine besondere Würdigung Anspruch erheben. Wie schon betont, hatte Mottl mit den schwersten und rücksichtslosen sachlichen und noch schärferen persönlichen Angriffen zu kämpfen. Es war die Zeit, da die Wagnerische Kunsttat unter Dach und Fach der öffentlichen Meinung gebracht wurde. In Publikum und bei der Kritik waren schwere Widerstände zu überwinden. Mottl hat sie schließlich überwunden. Aber es blieben Reste übrig. Die Kritik — mit ihrem Anhang im Publikum — die sachlich geschlagen war, verzog sich auf das persönliche Gebiet. Mottl hatte Schweres zu dulden. Daß er auch dieses siegreich überwand, lag zu einem Teil im Sieg der guten Idee über die Rückständigen, in der aufsteigenden Siegeslinie der Wagnerischen Musik, aber in der Hauptsache doch in der Art, wie Mottl sich bei seinen Leuten durchsetzte und wie er sich niemals dazu hergab, sich zum Sklaven einer vermeintlichen fortschrittlichen Idee zu machen. Mottl war gewiß „Wagnerianer“ und „Fortschrittler“, aber mit seinem Herzen stand er überall dort, wo gute Musik gemacht wurde, wo man der Kunst diente. Er schätzte und hielt die Alten, wie selten einer und brachte niemals dem „Fortschritts-Thema“ zu Liebe ein Opfer des Intellekts oder der Überzeugung. Er grub Gretry und Berlioz aus — wie hat er sich bei Aufführung der Trojaner persönlich anpöbeln lassen müssen — und ließ die Modernsten zu Wort kommen, aber immer bewahrte er sich seine Unabhängigkeit. „Wir sollen uns vor allem

Wahren und Lebendigen ehrfurchtsvoll verneigen, sei es vor 200 Jahren, oder gestern erst geschaffen worden, so wie wir das Unwahre und Veraltete unbeachtet lassen müssen, ob es sich in der Händelschen Perücke, oder mit der allerneuesten Jakobinermütze auf dem Kopfe uns vorstellt. Dann werden wir auch endlich kennen gelernt haben, daß es in unserer großen Musik in einem gewissen Sinne keine Vergangenheit und keine Zukunft gibt, sondern nur eine schöne, edle Gegenwart, in welcher sich die Großen, Wahren und Ewiglebendigen friedlich die Hand reichen.“

So entwickelte Mottl seinen künstlerischen Standpunkt und nach ihm hat er gehandelt. Er lief nicht jeder Mode nach und der roten Jakobinermütze der Ultra-Moderne hat er erst recht keine Reverenz gemacht. Die fortschrittlich etikettierte Musik der Randalisten von heute hat er entschieden zurückgewiesen.

War er im künstlerischen als Musiker und Opernleiter gerecht und ausgleichend — das alte treu bewahrend, dem neuen hold — so verstand er es als Dirigent, sich im Orchester zur alles belebenden Zentralsonne zu machen. „Es ging etwas von ihm aus“, ein belebendes, anfeuerndes, enthusiasmierendes, ein drängendes und doch wieder zügelndes. Alle Mahnungen und Strömungen des Musikkörpers und der Handlung auf der Bühne fing er gewissermaßen auf, um sie, geladen mit dem Fluidum seiner künstlerischen Persönlichkeit, wieder verstärkt zurückzugeben und so im Orchester und auf der Bühne einen Zustand begeisterter Hingabe zu erzeugen. Mottl setzte immer und zu jeder Zeit seine ganze Person für das Kunstwerk ein. Das gab ihm die zentrale Überlegenheit, die keiner leugnete, der in den Bannkreis der eminenten Künstlerschaft des genialen Mannes gezogen wurde; Künstler und Publikum standen gleichmäßig unter dem Einfluß dieser einzigartigen Suggestion. Nur der Kritik fiel es schwer, die Überlegenheit des seltenen Mannes anzuerkennen. Mörgelei und Widerspruch hielten selbst vor dem Privatleben des Mannes nicht zurück. Wenn man heute die Kritiken nachliest, die beispielsweise bei Aufführung der „Trojaner“ geschrieben wurden — von andern Dingen ganz zu schweigen — und man erlebt es jetzt, wie die Kritik nun den Mottlschen Geist als Idol heraufbeschwört, so wird man den Eindruck der Gerechtigkeit und Unabhängigkeit nicht gewinnen. Erst in den allerletzten Jahren der Mottlschen Karlsruher Tätigkeit hat die Börsartigkeit der Kritik aufgehört. Daß seine *Tempi an tabes dorsalis* litten, mußte er sich aber auch jetzt noch mehr wie einmal sagen lassen.

Mottl genoß vor allem als Mensch die höchste Verehrung und Liebe seiner Künstler, im Orchester und auf der Bühne. Hier war er vorbildlich und darf heute noch manchem Generalmusikdirektor als Muster vorgehalten werden! Mottl stand zu seinem Künstlerkorps in einem geradezu entzückenden Verhältnis äußerster Kollegialität. So streng und unerbittlich der Dirigent sich geben konnte, so liebevoll und wahrhaft human war er als Mensch, nicht als „Privat“-Mensch, sondern eben als Musiker, als Meister, als Kapellmeister, als Regisseur. Nicht der „Befehlshaber“ leitete, unterrichtete, sondern der Kollege und „Bruder in Appoll“ mahnte und tatete, ordnete, beeinflusste, befreundete. Er war mit seinen Künstlern ein Herz und eine Seele. Eine künstlerisch gutgelungene Aufführung fand Mottl in gehobener Stimmung, an der die ganze Umgebung teilnehmen mußte. Alles trat zurück, wenn es sich um die Kunst handelte, ihr galt alle Liebe und Hingebung und wer mit dazu beitrug, eine künstlerische Tat ihrer Vollendung entgegenzuführen, wurde in das große Freuden- und Jubelfest mit einbezogen. Um zu veranschaulichen, wie Mottl die künstlerische Tat seiner Mitarbeiter bewertete, will ich das Schreiben anführen, das er am 21. März 1886 an die Mitglieder seines Orchesters richtete, nach der Aufführung der 9. Sinfonie. Es lautet:

21. März 1886.

Ich kann unmöglich die rechten Worte finden, welche den Herren Künstlern des Hoforchesters meinen Dank und meine Anerkennung für die gestrige Ausführung der neunten Sinfonie würdig aussprechen werden! So viel ist gewiß, daß wir gestern einen Ehrenabend unserer künstlerischen Genossenschaft zu verzeichnen hatten. Daß das, was wir gestern, nach der mit Proben und Aufführungen überreichen letzten Woche, geboten haben, weit darüber hinausging, was man als „Verpflichtung“ von uns fordern kann, ist zweifellos! Was uns gestern beistand und leitete, war die Begeisterung und der Enthusiasmus, aus welchen beiden Empfindungen uns der Wunsch erwuchs, das Andenken an den Todestag des größten deutschen Dichters in würdiger Weise zu feiern. Dieser Wunsch ist uns herrlich erfüllt worden! Was kann uns jetzt noch eine Anerkennung der Zuhörer sagen? Keinesfalls mehr, als das, was wir in uns selbst fühlen: die Wohltat der künstlerischen Befriedigung über eine schöne und erhabene Kunst-Tat! In diesem Sinne erlauben Sie mir, meine Herren, Ihnen heute allen, gerührt und dankbar die Hand drücken zu dürfen! Felix Mottl.

So Mottl der Künstler, der Dirigent, beseelt von echter Schaffensfreude, vom Glück über eine gelungene künstlerische Tat. Nun wird man es verstehen, wie diese Musiker zu ihrem Meister und Führer hielten. Er war eben der General-Musik-Direktor, nicht weil ihn die Paragraphen eines ergatterten Vertrags dazu machten, sondern weil sein Können und Wissen, sein zündender künstlerischer Enthusiasmus, seine echte Kollegialität, sein vornehmes Menschentum ihn dazu beriefen. Es ist leicht, die Stellung zu verlangen, „wie Mottl sie hatte“, und auch leicht, sie zu bekommen, wenn sie von „oben“ bewilligt wird, aber es ist schwer, sie mit künstlerischer Legitimität auszufüllen.

Karlsruhe, ein Neu-Bayreuth.

Im Anschluß hieran dürften vielleicht einige Worte über das Verlangen einer gewissen Gesellschaft der Kunstfreunde zu sagen sein, die die Ausgestaltung Karlsruhes zu einem Bayreuth Nr. 2 erstrebten. Es ist ein Kleines, solche Forderungen aufzustellen. Dazu gehört vor allem ein Kapellmeister von überragender Bedeutung. Aber auch er würde das Ziel nicht erreichen. Bayreuths Stellung im Kunstleben der Gegenwart ist in der Einzigartigkeit seiner Geschichte begründet. Solche Bedingungen wiederholen sich nicht; die geniale Schöpfungen einer Epoche kopieren sich selten. Herr Richard Strauß bemüht sich ja seit Jahren mit Hilfe einer unselbständigen Zeitungskritik durch Festwochen und allerhand sonstigen Veranstaltungen geschäftiger Reklame eine Strauß-Atmosphäre mit einem bleibenden Niederschlag in Berlin, München oder Wien zu schaffen. Es gelingt immer vorbei. Das ist auch ganz natürlich. So mächtig auch die Reklame ist und so willig die Zeitungskritik, auf die Dauer läßt sich der gesunde Sinn der Masse nicht täuschen. Die Menge mit ihrem Instinkt hat längst erkannt, daß hinter Richard Strauß kein Mann steckt, der der musikalischen Epoche seinen Stempel aufzudrücken vermöchte. Kulturgeschichte läßt sich nicht mit Reklame machen. Bedenke man folgendes: Alle großen Epochen musikalischer Entwicklung hatten die zünftige Kritik gegen sich: Mozart, Beethoven, Weber, Wagner. Und sie drangen doch durch. Weil in ihren Werken eine ungeheure Genialität nach Ausdruck und Verstandenwerden rang, die schließlich auch den dumpfen Widerstand der Welt besiegen mußte, wie immer die Genialität nach allen Irrfahrten und Enttäuschungen den Sieg behält und die Genialität des Schöpfers das Tor der Seele sprengt, in der die Kongenialität des unverdorbenen Instinkts den geheimnisvollen Dornröschenschlaf schläft, bis er, an den feinsten Herzensfäden gepackt, erwacht. So war es immer: bei Mozart, bei Beethoven, bei Weber und Wagner. Noch ein Goethe zog irgend eine musikalische Banalität Zellers dem „Freischütz“ vor und Schopenhauer, der die genialste und ewig-gültige Philosophie der Musik geschrieben, konnte sich für Donizetti und Bellini begeistern. Der Genius siegt, daran ist kein Zweifel, manchmal wird's ihm schwer gemacht, aber der Enderfolg gehört ihm.

Und nun bei Richard Strauß. Er hat die ganze Kritik für sich. Schreiber großen und kleinen Kalibers schreiben sich die Hände wund, bezahlte und unbezahlte Klaföre verhärten die Epidermis ihrer Palmarfläche, um den Schützling zu lanzieren, und selbst diejenigen, die sich einen Rest von Sachverständnis und Unabhängigkeit bewahrt haben, suchen den Heros des korrumpierten Berlinertums zu retten, indem sie ihn als den genialen Repräsentanten einer Zeit des Niedergangs darstellen. Nach ihnen ist die Straußsche Musik ein Ausdruck der Zeit. Das mag stimmen. Aber diese Zeit hat Bankrott gemacht. Der Weltkrieg hat in dieser Zeit eines schamlosen Materialismus und einer mechanisierenden Außerlichkeit eine furchtbare Bilanz gezogen; im Debüt des Kunstkontos des deutschen Volkes steht eine entsetzliche Zahl. Wenn Richard Strauß der Repräsentant seiner Zeit ist, dann ist er kulturpolitisch und kulturgeschichtlich gerichtet.

Und in dieser Zeit soll Karlsruhe ein Klein-Bayreuth werden. Glückliche Schwäger einer schwachhaften Zeit. Die Verbindungen fehlen. Es fehlt der Geist Bayreuths, es fehlt die Gesinnung des Publikums, es fehlen die großen Kapellmeister, die genialen Regisseure, es fehlt die namhafte, zuständige Kritik, es fehlt der Mäzen, der alles über Wasser hielte, bis der große Wurf gelungen. Solche Sachen, wie ein „zweites Bayreuth“, macht man nicht aus dem Handgelenk, nicht in Sitzungen mit Rechtsanwältin und Bezirksvereinsgrößen. Die müssen wachsen, sprießen, drängen, wie die freimachenden Kräfte des Germinal! Mit Schriftsätzen und Paragraphen ist da nichts zu machen; sollen diese aber die Ausfallpforte kommender großer Dinge sein, dann darf ihre Prominenz nicht mit dem Stigma Krähwinkel belastet sein. Wir leben ja jetzt in der Zeit der Umbildung aller Werte, der Neubildung der Institutionen. Ja, du lieber Himmel: man kann wohl den Bolschewismus „einführen“, das ist eine Sache von Paragraphen und Maschinengewehren, aber man kann keine neue „Kunstmetropole“ gründen — wenn sie dauern soll — dazu bedarf es des Geistes, der Kraft, des Könnens, des Enthusiasmus. Es sind uns diese Zutaten des sublimen Menschen in Karlsruhe noch nicht vorgestellt worden, selbst bei jenen nicht, die jährlich einmal nach Berlin fahren — man denke — und sich bei Reinhardt eine Vorstellung ansehen!

Die „Ara Motti“ war eine Protuberanz im Sonnenkörper des Karlsruher Kunsthimmels; sie kommt wieder, wenn Nietzsche recht hat mit seiner Theorie von der „Wiederkehr des Gleichen“.

Dr. Baffermann hatte Pech, daß seine Geschäfts- und Kunstführung in eine Zeit fiel, die den Glanz der vorhergehenden Periode als Vorschuß der vergangenen in das Hauptbuch mit übernehmen mußte, dem es aus inneren organischen Gründen unmöglich war, das Wenigere festzuhalten, oder gar noch Besseres zu bieten. Die Mehrheit der Kritiker kennt diese Gründe sehr gut, aber man will sie nicht in Rechnung setzen.

Großherzog Friedrich I. war auch in Kunstingen ein Mann von weitem Blick und großer Initiative. Man weiß, wie dieser unvergeßliche Fürst und seine Gemahlin speziell für das Wagnersche Kunstwerk eingetreten sind und wie Friedrich I. überall sich zum Anwalt des Fortschritts in gutem Sinne machte und mit einer lebendigen innerlichen Freude und einer kultivierten Anteilnahme gerade auch seinem Hoftheater gegenüberstand. Diese Tatsache ist bis jetzt als eigentliche Grundlage für den geschichtlichen Ruhm der Karlsruher Bühne unterschätzt worden; ohne sie wäre auch Mottl nicht möglich gewesen. Tief doch die Karlsruher Kritik in den ersten Jahren gegen Mottl als „Wagnerianer“ geradezu Sturm; ich kann mich noch auf Leute besinnen, die heute bei Richard Strauß eine enthusiastische Grimasse riskieren, und doch jahrelang kein Verhältnis zur „Zukunftsmusik“ gewinnen konnten. Aber Großherzog Friedrich blieb fest und ließ sich durch das Geschrei der Anti-Mottlianer nicht beirren.

Großherzog Friedrich II. hatte für das Theater nicht jene lebendige, auf persönlicher Veranlagung beruhende Teilnahme. Wohl war auch er sich seiner fürstlichen Verpflichtungen bewußt und er suchte sie mit der gleichen Gewissenhaftigkeit und Treue zu erfüllen, die sein fürstliches Wirken auszeichneten. Aber es ist etwas anderes, ob man dem Theater mit dem Herzen, oder mit dem Bewußtsein zu erfüllender Pflicht gegenübersteht. Immerhin hätte bei ihm der Versuch gemacht werden können, Karlsruhes Theater zu einem zweiten Bayreuth auszubauen; es wäre nur darauf angekommen, daß die rechten Männer vorstellig wurden. Unter den jetzigen Verhältnissen kann von einer Ausbildung Karlsruhes zu einem Neu-Bayreuth sicher keine Rede mehr sein.

Die zukünftige Organisation.

a. Grundsätzliches.

Mit der Revolution ist der Gedanke der Neuorganisation wie eine Flutwelle der Erleuchtung über die Volksseele gezogen; alles soll neu organisiert werden, auf „breitester Grundlage“. Das hört sich gut an und gibt allem triebhaften und instinktmäßigen aus dem Reich des Unterbewußtseins die lakirierte Außenseite eines logischen Postulats. In Wirklichkeit steckt nicht viel hinter diesem Schlagwort der Neuorganisation, und seine praktische Brauchbarkeit ist recht eingeschränkt, ganz bestimmt für die Verhältnisse des Theaters.

Um eins vorweg zu nehmen: mit der „Demokratie“ ist beim Theater nichts anzufangen. Es ist ja wohl der Kapitän in Ibsens „Volksfeind“ der da sagt: „auf dem Lande mag Vielherrschaft angebracht sein, auf dem Schiff geht das nicht, da muß einer das Kommando haben.“ In erhöhtem Maße gilt das für das Theater. Seine Struktur weist auf monarchische Form der Leitung. Nur wer das Theater und die Gesetze seiner Lebensmöglichkeit nicht kennt, wird das bestreiten. Es berührt deshalb mehr wie eigentümlich, wenn in einer kleinen Schrift von Walter Günther, die sonst gut Beobachtetes und Brauchbares liefert und Gerechtigkeit nicht vermissen läßt, gesagt wird: „Mein Vorschlag geht nun dahin, auf die Ernennung eines Intendanten zu verzichten und die künstlerische Leitung des Landestheaters einem selbständigen Leiter der Oper und einem solchen des Schauspiels anzuvertrauen, dem Theater also zwei Spitzen zu geben. Beide Direktoren sind der Öffentlichkeit für die künstlerischen Leistungen des Theaters verantwortlich. Es müssen ihnen daher weitgehende Befugnisse, vor allem die selbständige Kündigung und Anstellung von Mitgliedern übertragen werden.“ Nur wer den inneren Betrieb eines Theaters nicht kennt, kann einen solchen Vorschlag machen; er ist ganz aus der Theorie geboren. Würde die Intendantenfrage in diesem Sinne gelöst werden, so wäre es höchst wahrscheinlich um die künstlerische Zukunft des Landestheaters geschehen. Die Verwaltung einer Bühne wird fast tagtäglich vor eine Menge nicht von gestern auf heute voraussehender Fragen gestellt, die schnellste Entscheidung ver-

langen. Eine Organisation der obersten Leitung, wie sie Herr Walther Günther vorschlägt, muß angesichts dessen als die denkbar ungeeignetste bezeichnet werden. Eine wöchentlich einmal abgehaltene Sitzung unter dem Vorsitz eines „die oberste Instanz vorstellenden Kultusministerialbeamten“ genügt in keiner Weise, um den Betrieb der Bühne für die nächsten acht Tage sicherzustellen und alle Hemmungen, Störungen, Widerstände auszuschließen, die nun einmal zum Wesen dieses überaus subtilen, komplizierten, nervösen, ständig von allen Geistern der Exzentrizität bedrohten Organismus gehören. Die starke Hand des Einen, der lenkt und zähmt, händigt und beruhigt, muß in jedem Augenblick bis zum letzten Angestellten hinunter fühlbar sein, muß jedenfalls von jedem einzelnen als der allein herrschende, stets gegenwärtige, stets zum Eingreifen bereite Wille geglaubt werden, wenn das Ganze zusammenhalten und die zentrifugalen Kräfte nicht die Oberhand gewinnen sollen. Die „zwei Spitzen“ der Oper und des Schauspiels würden sich bereits am zweiten Tage der neuen Ära gegeneinanderkehren, denn Schauspiel und Oper sind nicht völlig getrennte Arbeitsgebiete, sie haben im Opernchor und Orchester gemeinsame Organe. Diese „Gemeinsamkeit“ ist indessen nur eine ideale und verwandelt sich in der rauhen Wirklichkeit in einen Herd latenter Rivalität und lauerner Kompetenzkrisen, die nur ein fester und taktvoller oberster Wille niederhalten kann.

Es dürfte ohne weiteres einleuchten, daß der gedachte „Ministerialrat im Kultusministerium“, der auch dem übrigen Kunstwesen der Hauptstadt vorstehen soll und dessen Liebe obendrein am Ende gar nicht dem Theater, sondern vielleicht einem der andern Kunstgebiete gehört, er mag's anstellen wie er will, nicht gegenwärtig genug ist, nicht jederzeit zur Verfügung sein kann und allzu häufig gerade dann nicht erreichbar sein wird, wenn die aus den Wechselfällen des Theaterdienstes sich plötzlich ergebenden Bedürfnisse sein unmittelbares Eingreifen unerläßlich machen. Um das nochmals nur an dem einen Beispiel des Chors und Orchesters zu zeigen: beide unterstehen natürlich dem „selbstständigen Operndirektor“. Folglich besitzt schon in dieser wichtigen Beziehung sein ihm gleichgeordneter Kollege, der „selbständige Schauspieldirektor“, nur eine sehr bedingte Selbständigkeit. Er ist durchaus von dem Operndirektor abhängig, der dadurch bis zu einem gewissen Grade zum ausschlaggebenden Gesamtleiter des Theaters wird und schon beim Entwurf des Spielplans ein Übergewicht geltend machen kann, das unter Umständen, wenn sein persönlicher Ehrgeiz stärker ist,

als sein Wille zur Unterordnung zum Wohle des Ganzen, die bedenklichsten Folgen zu zeitigen vermag.

Schon diese Erwägungen, die in gewissen Vorgängen an der Karlsruher Bühne während des vorigen und des laufenden Spieljahres ihre Stütze finden und die in ihren wahren Zusammenhängen von der schlecht unterrichteten Öffentlichkeit nicht richtig gewürdigt wurden, nötigen zu der ernstesten Warnung vor Experimenten, wie dem, auf die Ernennung eines Intendanten zu verzichten und die künstlerische Leitung des Landestheaters einem selbständigen Leiter der Oper und einem solchen des Schauspiels anzuvertrauen, dem Theater also zwei Spitzen zu geben.

Es kann sich in der That nur um einen General-Intendanten handeln, der alle Fäden in der Hand hat, der das Ganze übersteht und allen Teilen des gespaltenen Organismus mit gleicher Liebe gegenübersteht und von allen als fachliche, sachliche, und persönliche Autorität anerkannt wird. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn behauptet wird, daß die künstlerische Bedeutung des Theaters und seine erfolgreiche Zukunft von der Person des obersten Leiters, des General-Intendanten, abhängig ist. Auf den richtigen Mann kommt alles an.

Das Ideal des obersten Leiters wäre zweifellos in einem Mann verkörpert, der selbst nicht Fachmann ist, aber persönlich im geistigen und künstlerischen so hochstehend, daß er für beide Sparten, Schauspiel und Oper, ein zuständiges Urteil besitzt. Ein Mann, der über dem spezifischen Getriebe des Theaters stehend, als Mensch und Charakter eine überragende Bedeutung hat und doch die ganze Theaterkunst mit einem warmen Herzen umschließt, mit gesiebttem Urteil einen überlegen-kritischen Kunstverstand verbindet und Geist genug besitzt, und dem Theatervölkchen mit seiner Impulsivität und etwas posierenden Nervosität, seinem Bedürfnis nach „ausweinen“ und „anerkennen“, mit aufrichtigem Gefühl und wirklicher Anteilnahme Rechnung trägt und gleichzeitig der Gesellschaft — denn es wird auch im Zukunftsstaat eine solche geben — und der Presse gegenüber den großen Stil einer überlegenen Position bewahrt. Solche Intendanten hat es zu allen Zeiten gegeben. Zieht man die höfische Beimischung ab, so wird niemand behauptet wollen, daß ein Georg von Hülßen, ein Graf Seebach, der Karlsruher Baron Puttkü und Erzellenz Bürklin solche Männer nicht gewesen wären. Was die fachmännischen General-Intendanten auf der einen Seite als ein unleugbares Plus einzu setzen haben, verlieren sie auf der andern leicht durch die Einseitig-

keit, mit der sich, ungewollt, das Fach — ob Oper oder Schauspiel — zum Schaden des Ganzen durchdrängt. Da es aber schwer sein wird, eine solche Persönlichkeit zu finden, so wird der fachmännische General-Intendant wohl der Mann der Zukunft sein.

Was nun die „demokratischen Einrichtungen“ anlangt, die das zukünftige Theater haben muß, so wird ganz bestimmt auf der Anwendung und dem richtigen Ausbau des Räte-systems zu beharren sein. Räte für alle Sparten des Theaterbetriebs: für das Schauspiel, für die Oper, für Chor, für Orchester, für die technischen Arbeiter. Je ein Delegierter aus diesen Räten wird den Delegierten-Rat bilden, mit dem der General-Intendant und die verschiedenen Vorstände, Regisseure und Dramaturgen, die Geschäfte betreibt, an den die Wünsche und Forderungen aus den Gruppen zunächst herankommen, um Besprechung, Klärung, Durchsiebung vorweg zu nehmen, so daß nur schon Filtriertes aus dem Bereich der Wünsche in der obersten Beratungsinstanz erscheint.

Die Regierung wird selbstverständlich ebenfalls durch zwei oder drei Vertreter einen „Rat“ bilden, damit zu jeder Zeit die Wünsche und Anschauungen der Regierungskreise, des Parlaments, zur Kenntnis der Oberleitung kommen können. Die Stadt Karlsruhe wird gleicherweise durch einen „Rat“, durch eine amtliche Delegation von zwei bis drei Personen vertreten sein, denn die Residenz wird es sich nicht nehmen lassen, durch einen kräftigen Beitrag das Landestheater zu unterstützen. Das wird die Stadt um so eher tun, als die Erhaltung des Karlsruher Theaters als Landestheater in ihrem wohlverstandenen eigenen Interesse liegt. Alle diese „Räte“ zusammen werden das Theater-Parlament bilden, das in statutarisch festgesetzten Zeiten regelmäßige Sitzungen abhält. Dieses Parlament kann nur eine beratende, keine entscheidende Stimme haben, wie auch die „Räte“ selbstverständlich nur eine informatorische, beratende Stellung einnehmen. Alle sollen gehört werden. Es war der Fehler des alten Regimes, daß es diesen Grundsatz nicht zur Verwirklichung brachte. Jeder ist in seinem Fach, im Kreis seiner engeren und eigentlichen Tätigkeit Autorität, Fachmann. Darum müssen alle diese Räte als Fach-Consilien angesehen werden, deren Feststellungen von Bedeutung sind. Aus den Räten über die Delegation bis zum Theaterparlament wird sich eine fachlich und sachlich wertvolle Meinung extrahieren lassen, die der allein Verantwortliche und allein

Entscheidende, der Generalintendant, seiner endgültigen Beschlußfassung unterlegen wird.

Es kann natürlich gar keine Rede davon sein, daß der jeweilige Opern- oder Schauspieldirektor irgend eine Alleinherrschaft ausübe; die Anteilnahme dieser Sparten am Spielplan bedarf der ausgleichenden Tätigkeit der obersten Leitung. Im spezifisch-fachlichen ist der jeweilige Direktor maßgebend.

Weil alle gehört werden müssen, soll die Möglichkeit der Anhörung geschaffen werden; die wird durch die Schaffung der Räte geboten. Die Späße, daß das Orchester seinen Dirigenten, die Korporationen ihre Regisseure und Vorstände und den General-Intendanten selbstherrlich wählen wollen, hören natürlich auf. Der General-Intendant wird von der Regierung bestimmt und dieser wird nach Maßgabe des eben entwickelten Standpunktes und nach Anhörung der vorhandenen Beratungskörperschaften die leitenden Stellen besetzen.

Der da und dort gemachte Vorschlag, die Presse an der Leitung des Theaters zu beteiligen, muß als ganz verfehlt zurückgewiesen werden. Die Presse soll dem Theater völlig unabhängig gegenüber stehen; denn das Theater braucht die öffentliche Kritik; darum darf diese auch nicht in der bescheidensten Form mit dem Theaterbetrieb verfilzt sein.

*

Das Theater ist abhängig von der geistigen Gesamtlage seiner Zeit. Es besteht nicht für sich selbst, und nicht mehr durch sich selbst, seitdem es die dramatische Dichtung als selbständiges Schaffensgebiet aus sich herausentwickelt und sich ihr dienstbar gemacht hat. Darum ist es widersinnig, den augenblicklichen Tiefstand des dramatischen Schaffens zwar zuzugeben, das alles in allem über ein kraftloses Ringen nicht hinauskommt, anderseits aber vom Theater unter feierlichem Hinweis auf frühere, in ganz andern Voraussetzungen wurzelnde Leistungen neue Offenbarungen zu verlangen. Was bei diesen „idealen Forderungen“ nach theatralischer Verkörperungen geistiger Schöpfungen, die nicht vorhanden sind, herauskommt, zeigt der von Scheuklappen unbehinderte Blick auf die wirkliche Leistung jener Theater, die nach der Meinung eines gewissen „führenden“ Bildungsphilistertums unserer heimischen Bühne weit voraus sind. Weil dramatische Werke von echtem Wert, tiefgreifender Wirkung und bleibender Bedeutung fehlen, so ist bei dem im Namen des Kultur- und Kunstfortschritts feierlich

gestellten, in Wahrheit nur nach neuen unerhörten Nervenreizen lüfternen Anspruch eine unsäglich verlogene und verbogene, auf Überumpelung der Sinne und des Geschmacks abzielende Art der Inszenierung und Darstellung aufgefunden, die fortwährend von einer Maniertheit in die andere fällt und mit ihrem hysterischen Geschmus von neuestem Stil und Überstil bis jetzt nichts zumege gebracht hat, als einen wüsten Drunter- und Drüberstil, das Entzücken aller Snobs und Aſteräſtheten, ein Greuel und die tiefſte Sorge aller vom Hauch dieſer Zeitlüge nicht Betäubten. Verfallſymptome? — Jedenfalls Erſcheinungen einer ernſten organiſchen Erkrankung. Nur Regeneration des Blutes und der Säfte kann Heilung von innen heraus bringen, das Herumkurieren an den Symptomen iſt armſelige Kurpfuſcherei.

Das Theater iſt Ausdrucksform, nicht zentrales Bewegungsprinzip nationaler Kultur; iſt Empfangs- nicht Ausgangspunkt geiſtig-sittlicher Ströme. Wollt ihr reformieren und träumt ihr von der Neubefeelung völklich-künſtleriſcher Kultur, nehmt zuvor die Volksſeele ſelbſt in die Kur. Soll das vom Theater aus, alſo gleichſam von außen nach innen geſchehen, ſo vergeßt nicht, daß ihr damit die ſogenannte ſymptomatiſche Methode anwendet, als unterſtützende Nebenbehandlung, die niemals zum Sitz und Urfprung der Krankheit hinabreicht, und ohne ein tiefgreifendes Hauptheilverfahren, das allein vom Schickſal verordnet und durch begnadete Menſchen ſeiner Wahl ausgeübt wird, kann nur eine ſchnell wieder verfliegende Scheinwirkung erzielt werden. Das iſt zu ſagen nötig, um dem Irrtum derer zu begegnen, die für den kulturellen Zuſtand das Theater verantwortlich machen wollen und glauben, ihn von hier aus grundlegend umgeſtalten zu können. Die Bühne kann und ſoll Beihilfe leiſten, ſie iſt ein Mittel unter andern; nicht das wichtigſte, aber ein wichtiges. Der Boden, auf dem ihr Einfluß wirken ſoll, muß vorbereitet ſein, muß von innen her aufgelockert und empfänglich gemacht werden für die von außen kommenden Eindrücke der Kunſt, zumal der Kunſt des Theaters, die wie keine andere ſo excluſiv auf den vorübergehenden, nicht wiederkehrenden Augenblick angewieſen iſt, die nicht warten kann auf die günſtigere Stunde, die erſt wirken kann, wenn die durch ſie geformten Probleme bereits vom Gefühlsleben des Volkes Beſitz genommen haben, freilich ohne immer auch gleichzeitig verſtandesmäßig begriffen zu ſein. Das eben iſt es: die Kunſt, als äſthetiſches Phänomen, wendet ſich zuerſt an die Gefühlsregion der Menſchenſeele, dann erſt an den Geiſt, durch das Gefühl h i n d u r c h — an den Geiſt. Daß eine ſchon gekennzeichnete moderne Kunſt rein

intellektualistisch ist und umgekehrt glaubt, vor allem dem Geist (den sie begreift!) Genüge tun zu müssen und sich dabei meist so völlig ausgibt, daß für das Gefühl nur noch schale Treber übrig bleiben, ist der eigentliche Grund ihres mit allem Trara nicht zu verschleiernenden Mißerfolges und des Glends unserer künstlerischen Unterernährung. Das sehen die Ankläger unseres Theaterbetriebes natürlich nicht, weil sie vermutlich derartige unter die Oberfläche der Erscheinungen bringende Betrachtungen weder anstellen wollen noch können. Sie schimpfen dafür mehr heftig als einsichtig auf „das System“ und dessen „Träger“, wobei ihnen selbst kaum recht klar sein dürfte, ob sie lieber mit dem System den Träger oder mit dem Träger das System los sein möchten. Wir nehmen diese Unklarheit ihres Zieles zu ihren Gunsten an, denn so weit wollen wir nicht gehen, anzunehmen, daß sie das System nicht um seiner eigenen klar erkannten Schädlichkeit willen, sondern um der Person des Intendanten willen bekämpfen. Bequem wäre das ja, weil man sich dadurch erstens alle schwierige systematische Überlegung schenken kann und zweitens überhaupt, weil eine lebende Person vor dem Forum der Öffentlichkeit immer ein viel dankbareres Angriffsobjekt, das heißt bei weitem leichter der stets sprungbereiten allgemeinen Mißgunst zu denunzieren ist, als eine unpersönliche, verwickelte und nur genauer Sachkenntnis zugängliche Einrichtung. Aber, wie gesagt, wir nehmen es nicht an, obwohl freilich, was sich selbst so als Sachkenntnis vorfindet, oft ein höchst ulkiges Spottgebilde von windschiefen Voraussetzungen und konfusen Schlußfolgerungen ist. Wurde nicht vor kurzem erst in einem Karlsruher Blatt ganz ernsthaft ausgeführt, man müsse, um die Betriebskosten des Theaters zu verringern, seine künstlerische Leistung heben? Fabelhaft einfach. Das Ei des Kolumbus ist wieder einmal gelegt.

Auf der gedanklichen Höhe dieser genialen Problemlösung stehen auch die beliebten Vergleiche der heutigen Leistungen unserer Bühne mit denen ihrer Vergangenheit und sodann der Nachbarbühnen. Mangel an klarer Überlegung einerseits und der verklärende Schimmer zeitlicher und räumlicher Entfernung andererseits treiben hierbei, wie immer, ihr trügerisches Spiel. Keiner von den stets zur Klage und Anklage Bereiten scheint zum Beispiel der Einsicht fähig zu sein, daß es am Wandel der gesamten wirtschaftspolitischen Verhältnisse in Deutschland und den damit zusammenhängenden Verschiebungen und Umschichtungen von kulturellen Zentren und Anziehungskräften lag, wenn Karlsruhe als Kunststätte allmählich an Werbekraft für starke, aufstrebende Talente verlor und für diese als Endziel, das es früher

war, nicht mehr in Betracht kommt, sondern nur noch als Durchgangsstation, als „Sprungbrett“, von Wert ist. Dieser harten Tatsache gegenüber hat es keinen Sinn, beim Abgang eines beliebten Künstlers in schulmeisterlich maßregelndem Tone zu klagen, die Bühnenleitung habe leider wiederum versäumt, Herrn X. oder Fräulein Y. unserm Theater zu erhalten. Herr X. oder Fräulein Y. wollen sich gewöhnlich gar nicht halten lassen. Sie sind ja sozusagen auch Menschen mit freiem Selbstbestimmungsrecht, bilden sich daher ein, mitreden zu dürfen, und stellen ihr persönliches Interesse an ihrer Karriere sonderbarerweise über das Interesse des Karlsruher Theaters. Und dabei ist zunächst nicht einmal die Geldfrage an und für sich das allein ausschlaggebende, fällt mitunter gar nicht ins Gewicht. Nein, höhere Rücksichten, wenn man so sagen will, wiegen nicht selten insofern viel schwerer, als es die Hebung des künstlerischen Marktwerts des Betreffenden unweigerlich fordert, daß es zum Beispiel nach Berlin kommt, oder doch wenigstens in eine Theaterstadt, die Kraft ihres wirtschaftlichen Aufschwungs im Laufe der neueren Entwicklung dem großen Kulturverkehrsstrom näher gerückt und darum eine viel weiter sichtbare Wirkungsstätte darstellt. Könnte und wollte Karlsruhe also einem Künstler, dem neue lockende Aussichten winken, auch wirklich daselbe oder gar ein höheres Einkommen zugestehen, als es ihm Berlin, München, Frankfurt a. M., Leipzig, Dresden gerade bieten, so würde er trotzdem aus der richtigen Erwägung ablehnen müssen, daß es seinem Ruf als aufsteigendes Gestirn am Kunsthimmel und damit schließlich auch dem wirtschaftlichen Gesamtergebnis seiner Karriere nur nachteilig wäre, wenn er sich in Karlsruhe zu lange binden ließe. Wenn also das badische Landestheater seine Tradition bei kluger Anpassung an die so gründlich veränderten Verhältnisse und bei weiser Erkenntnis der ihm heute noch erreichbaren Ziele wahren will, die künstlerisch um so reiner sein können, als sie auf manches äußerlich blendende Drum und Dran, auf allerlei propagandistischen Kling und Klang verzichten müssen, so ist seine wahrlich höchst würdige Aufgabe die: es muß sich mit ganzer Kraft und Hingabe für die Pflege einer in edelstem Sinn volkstümlichen Bühnenkunst einsetzen, seinen Spielplan auf dieses große und vornehme Ziel hin entwerfen und unbekümmert um die Drohungen ästhetischer Schlagwort-Jongleure und Begriffsakrobaten jene gewisse Scheindramatik beiseite lassen, die ihre trostlose Unfruchtbarkeit hinter artistischen Sprachverrenkungen und aufdringlich garniertem Ideenabfall glaubt verbergen zu können.

b. „Beseitigung des Abonnementsystems.“

Um eine solche Stätte für Volkskunst, ein Hort nationaler Kulturgüter, errichtet auf dem Grunde der Wahrhaftigkeit und des Verantwortlichkeitsgefühls, zu werden, muß sich das Theater auch von den Fesseln befreien, die es, wie gezeigt werden soll, in dem rückständigen, weil in überlebten gesellschaftlichen Bedingungen wurzelnden Abonnementsystem mit sich schleppt. Das gilt für alle Bühnen, nicht bloß für die der badischen Landeshauptstadt. Daß dieses Abonnementsystem einmal seine Berechtigung hatte, an manchen Orten insolge zurückgebliebener lokaler Entwicklung auch heute noch nicht überlebt ist, mag immerhin zugestanden werden. Grundsätzlich widerspricht es heutiger gesellschaftlicher Wertung, daß das Vorrecht an eine große Anzahl von Theaterplätzen durch Abonnement auf solche Besucher beschränkt sind, die in der Lage sind, den Besuch einer ausgedehnten Reihe von Vorstellungen im voraus zu bezahlen. Die Berechtigung von Sonderabonnements für außergewöhnliche Vorstellungen oder eine kürzere Folge von Vorstellungen besonderer Art kann unbeschadet der grundsätzlichen Ablehnung eines auf das ganze Spieljahr ausgedehnten Abonnements anerkannt werden. Es widerspricht dem modernen Gefühl vom gleichem Recht für alle, daß der Kauf eines Platzes jemandem, der aus ehrlichem Theaterbedürfnis eine bestimmte Aufführung sehen möchte, zu Gunsten eines andern verwehrt wird, der diesen Platz bereits lang im voraus mit Beschlag belegen durfte, ehe er überhaupt wissen konnte, welche Vorstellung er gerade an diesem Tage zu sehen bekäme, und noch viel weniger wußte, ob er gerade an diesem Tage die für diese Vorstellung nötige innere Bereitschaft aufbringen würde. Ist es nicht auch ein Widersinn, sich für einen langen Zeitraum hinaus auf den Besuch einer bestimmten Anzahl von Vorstellungen festzulegen und sich dabei ganz den Zufälligkeiten des Spielplans und der eigenen Stimmung zu überlassen, die doch schwerlich jemals nach dem Prinzip der prästabilierten Harmonie verlaufen werden. Kein Wunder, wenn das Verhältnis zwischen Theaterleitung und Abonnentenpublikum überall ein gespanntes ist. Daß es die notwendige, gar nicht zu vermeidende Folge des Systems ist, überlegen wohl die wenigsten.

Der natürliche Seelenzustand einer versammelten, von der Berechtigung ihrer Ansprüche durchdrungenen Theaterabonnentengemeinde ist der des chronischen Mißtrauens und des nagenden Zweifels an dem guten Willen der Theaterleitung, die andern Abonnementsstouren nicht, gewisser Rücksichten wegen, zu bevorzugen. Diese und sonstige variable

Unstimmigkeiten schaffen jene kühl abwartende, das unbefangene Aufnehmen des Dargebotenen hemmende, unbewußt voreingenommene Haltung des Publikums, wie sie für so viele Theaterabende charakteristisch ist und allzuoft das Schicksal einer Aufführung entscheidet, die ein besseres verdient hätte. So manche Vorstellung aber erleidet geradezu künstlerischen Abbruch erst durch diese eigentümliche, laue Atmosphäre, die die lebendige Wechselwirkung zwischen Bühne und Zuschauerraum von vornherein nicht aufkommen läßt, wie sehr sich auch die bedauernswerten Künstler abquälen, um den beklemmenden Bann zu brechen, der die freie Entfaltung ihres doch sonst bewährten Vermögens wie mit unsichtbaren Ketten niederhält, sie ihres Selbstvertrauens beraubt, und jene merkwürdige, hinterher dann von der Kritik ganz zutreffend bemängelte Lahmheit und Zerfahrenheit des Ensemblespiels geradezu erst hervorbringt.

Eine „Psychologie des Theaterpublikums“ ist wiederholt von Berufenen und Unberufenen versucht worden; niemand aber hat unseres Wissens bisher untersucht, welchen zersetzenden Einfluß auf die Gesamtstimmung einer Zuschauermenge im Theater unter Umständen jener Teil des Publikums unwillkürlich ausüben kann, der im gehobenen Gefühl seiner Eigenschaft als kompakte Gruppe bevorrechteter Theaterbesucher zwar die höchsten Erwartungen hegen, aber zugleich auch weit kritischer sein zu müssen glaubt, als die Inhaber gewöhnlicher, an der Tages- oder Abendkasse erstandener Eintrittskarten. Wie lästig muß es der Abonnent oft empfinden, an einem Tage ins Theater gehen zu müssen, der ihm aus unvorhergesehenen Gründen eigentlich gar nicht paßt, sich eine Vorstellung ansehen zu sollen, die ihn wenig oder gar nicht interessiert, die er aber doch nicht versäumen mag, weil der Abend ja schließlich im voraus bezahlt ist, also wohl oder übel „genossen“ werden muß. Wie oft trägt er den Ärger ins Theater, daß er bisher vergebens hoffte, eine bestimmte Aufführung endlich zu bekommen, die doch bereits so und so oft gewesen ist, auffälligerweise aber gerade seiner Abonnements-tour vorenthalten wird. Durch solche und tausend andere Gründe wird ein Abonnentenpublikum zum Träger einer chronischen Unzufriedenheit, die sich fast nie offen äußert, hingegen durch eine gewisse passive Resistenz, deren es sich selbst gar nicht bewußt ist, die Gesamtstimmung infiziert und den andern Teil der Zuschauer in einen Zustand der Unfreiheit, Zaghaftigkeit, Zerstreuung versetzt, gegen den nicht aufzukommen ist. An manchem solcher Theaterabende scheinen wahrhaftig alle Dämonen des Widerstandes gegen etwa vorhandenen

Willen zur Aufmerksamkeit und Sammlung, gegen jeden Versuch zur inneren Einstellung auf das besondere Wesen des gebotenen Bühnenerwerks los zu sein. Es herrscht Stimmungskurzschluß, manchmal der fatalsten Art, er ist selten am selben Abend zu beheben.

Es liegt in der Natur solcher Darlegungen, wie dieser, daß sie Ursachen und Wirkungen der geschilderten Erscheinungen ein wenig übertreiben, sozusagen stilisieren müssen. Die Wahrheit wird dadurch nicht gefälscht, sondern von allen nebensächlichen, nur mittelbar mit ihr in Berührung stehenden Begleiterscheinungen abgehoben. Daß die Vorgänge in Wirklichkeit stets noch von vielfachen Nebenumständen mitbestimmt und besonders ihren Gründen nach nicht auf eine so knappe Formel gebracht werden können, ändert an ihren wesentlichen Hauptzügen gar nichts.

Als Grundlage einer den Zeitforderungen gerecht werdenden, von wachem Kulturgewissen geleiteten Neuordnung muß ein großzügiger Ausbau des Spielplans nach der Seite der volkstümlichen Vorstellungen bezeichnet werden, die bisher nur einen recht stiefmütterlich begrenzten Raum einnahmen, und den gegebenen Umständen auch künstlerisch keineswegs immer die Höhe ihres volksbildnerischen Zwecks erreichten. Dieser Ausbau, ohne den alle noch so von reinstem Idealismus beschwingten Betrachtungen über die Zukunft unserer Landesbühne leeres Gerede bleiben, ist nun aber im Rahmen des überkommenen Abonnementsystems oder, wie es jetzt heißt, des Systems der Theaterplatzmiete, unmöglich. Darum muß mit diesem veralteten Brauch, der aus der Zeit kapitalistisch fundierter Vorrechte und eines exklusiven Kastengeistes stammt, sich im Grunde, weil er seinen eigenen ursprünglichen Charakter im Laufe der Zeit verlor, längst überlebt hat und nur noch sozusagen aus Bequemlichkeit beibehalten wird, unbedingt und schnellstens gebrochen werden. Das Abonnementsystem, sei es nun das des Buchstaben- oder des Wochentag-Schemas oder sonst irgend eines, paßt nicht mehr in unsere Gegenwart, die sich anschickt, neue soziale Grundbegriffe zu verwirklichen und die niemals entbehrlichen gesellschaftlichen Stufungen und Unterschiede nach sozial-ethisch höheren Leitgedanken vorzunehmen. Vieles von dem, was man unseren Theatern an künstlerischen Versäumnissen glaubt vorwerfen zu müssen, namentlich die oft so beklagte Sprödigkeit und Schwerfälligkeit auch wirtschaftlich gut gestellter, mit höfischen oder städtischen Zuschüssen bedachter Bühnen in der Spielplangestaltung, hat seinen Grund in den Rücksichten auf die Ansprüche des Abonnentenpublikums an eine nach

einem bestimmten Verteilungsprinzip genau festgelegte Anzahl verschiedener Opern- und Schauspielvorstellungen. Dieses Verteilungsprinzip an einem so reizbaren Organismus, wie dem eines Theaters mit seinem tagtäglich drohenden unvermeidlichen und unvermeidbaren Widerständen und Stockungen durchführen zu müssen, stellt eine Bühnenleitung alle Augenblicke vor so verzwickte Lagen, daß das, was der Endzweck aller Bemühungen sein sollte: die Lösung künstlerischer Aufgaben, faktisch zum Mittel herabsinkt, um allerhand widerkünstlerischen Nebenzwecken zu dienen, als da zum Beispiel der Sorge, daß der Abonnentengruppe „B. ungerade“ oder „Donnerstag“ um Himmels willen nicht eine bestimmte Schauspielvorstellung angeferkt wird, weil sie diese bereits vor drei- oder vierzehn Wochen gehabt hat. Aus ähnlichen Gründen — die, nehmen wir an — sich noch dadurch verwickeln, daß der Opernspielplan gewisser Zufälle oder Hindernisse wegen bei den Abonnenten „C.“ und „A.“ oder „Dienstag“ oder „Freitag“ unversehens in Rückstand geriet, — aus solchen Gründen, wie gesagt, deren sich manchmal ganz verschiedenartige im selben Zeitpunkt begegnen und gegenseitig durchkreuzen, konnte nun jene Schauspielvorstellung, vielleicht war's gerade eine Erst- oder Uraufführung, zum Schaden der wünschenswerten Weiterwirkung des Werks nicht gleich wiederholt werden; der Erfolg konnte nicht ausgenützt werden, weil das durch die Erstausführung in Publikum und Presse geweckte Interesse allmählich abflaut und erfahrungsgemäß nach Verlauf einiger Wochen so gut wie erlischt.

Da der in Betracht kommende Abonnementsabend aber nun doch keine Vorstellung haben muß und von den noch „frischen“ Vorstellungen keine „paßt“, das heißt entweder für die betreffende Tour auch schon verschossen ist oder anderer Behinderungen wegen (wie Erkrankung oder Beurlaubung wichtiger Künstler) ausscheidet, so bleibt in leider nur zu häufigen Fällen nichts übrig, als eine ältere Vorstellung herauszusuchen und bei empfindlichem Mangel an hinreichender Vorbereitungszeit notdürftig zur Wiederaufführung herzurichten. Es muß betont werden, daß gerade dieser Fall in seinem allgemeinen Verlauf an allen Abonnententheatern der Bühnenwelt typisch, wenn natürlich auch in den Einzelheiten seiner Erscheinungsweise vielfach veränderlich und durch mehr oder minder merkwürdige Begleitumstände, wie sie nur im Reiche der die Welt bedeutenden Bretter auftreten, mitunter so verwickelt ist, daß er sich geradezu zu einem aus ästhetischen, wirtschaftlichen, rechtlichen, psychologischen und verwaltungstechnischen Zügen

zusammengesetzten Problem auswächst. Nur beiläufig sei hier daran erinnert, daß sich diese aus dem Abonnementsystem ergebenden Schwierigkeiten unkünstlerischer Art noch dadurch weiter steigern und Reibungen bis zur Siedehitze verursachen, wenn — wie in Karlsruhe — für zwei Kunstbetriebe, die der idealen Forderungen nach vollkommen unabhängig voneinander jedes seine eigenen Wege wandeln sollte, auf ein und dasselbe räumliche Arbeitsgebiet angewiesen sind, sich über die Einteilung einer genau bemessenen Zeitspanne sowohl, wie über die Verwendung wichtiger, ihnen gemeinsam zugewiesener Kunstmittel (Orchester, Chor) verständigen müssen. Eine ganz bedeutende Erleichterung ist schon, wie hiernach begreiflich erscheinen dürfte, überall dort erzielt, wo, wie in Stuttgart, Mannheim, München, Dresden, Leipzig, Köln, Frankfurt a. M., u. a. D. zwei getrennte Bühnenhäuser bestehen, wodurch — man bedenke! — eine verdoppelte Ausnützung der Zeit möglich, und die angedeutete, latent immer vorhandene Reibungsgefahr auf einem Hauptgebiet fast ausgeschaltet wird. Karlsruhe hat nur ein Bühnenhaus (die Konzerthausbenützung ist ja nur eine notgedrungene und bedingte) und ist dadurch in der Lage der durchschnittlichen Stadttheater mit ihren beschränkten Wirkungsfreiheiten. Man wende nicht ein, früher sei doch das anders gewesen, und die Karlsruher Bühne habe doch eine große Vergangenheit. Dieses Argument einer pietätvollen Gedankenlosigkeit gewinnt trotz seiner Beliebtheit, trotz allem Pathos, mit dem es immer wiederholt wird, doch keine durchschlagende Beweisraft, nicht einmal dann, wenn sich mit Vorliebe Leute darauf berufen, die noch in den Windeln lagen, als jene große Epoche bereits zu Ende ging.

Es bietet sich nicht in jedem Jahrzehnt Gelegenheit, wie unter Eduard Devrient einen Shakespeare, oder, wie unter Mottl, einen Richard Wagner einzuführen. Das literarisch-künstlerische Leben eines Zeitalters hat Höhen und Tiefen, bewegt sich in steigenden und fallenden Kurven und — um bei unserm eigentlichen Gegenstand zu bleiben — die dichterisch-dramatische Produktion der letzten 30 Jahre irrt auf abwärts geneigter Ebene umher, und ist trotz aller Richtungen, deren Herolde an Stimmkraft und Gestikulation gewiß oft Verblüffendes leisten, ohne wahrhaft große Ziele und ohne die heilige Inbrunst wahrheitsuchenden Prophetentums. Der Lärm tönender Schlagworte, ein Anreizertum, dem im Jahrhundert des Films kein Mittel zu gewagt ist, ein zu widerlichem Exhibitionismus entartetes Zurschaustellen untermenschlicher Triebe und Süchte, — all das muß die innere Leere und

Hohlheit dessen verbergen helfen, was sich heute allein echter und von wertlosen Nachahmungen wohl zu unterscheidender Ausdruck modernsten Weltgefühls ausschreit. Wir erleben eine Zeit, die sich gegen das Gefühl ihrer eigenen geistig-kulturellen Unkraft krampfhaft wehrt und durch ein mit ästhetischem Phrasenflüchtwerk nicht immer ungeschickt aufgeputztes Artistenwerk Reichthum und Gesundheit vorgaukelt, wo nur Bedürftigkeit und Entkräftung infolge Mangels an echten geistig-sittlichen Idealen herrscht. Auch diese Not wird überwunden werden. Das deutsche Volk wird sich eines Tages zurückfinden zu seinem wahren Wesen, die verschütteten Quellen seiner Kraft werden vom Schlamm und Unrat einer in Materialismus und Ichsucht verkommenen Zeit befreit, wieder klar und rein aus der Tiefe seiner Seele hervorbrechen und die verdorrten Gefilde seines idealen Wollens zu neuem fruchtbaren Leben wecken.

Es sollte gezeigt werden, daß das alte Abonnementssystem eine durch und durch widerkünstlerische Einrichtung ist, die je eher, je besser, beseitigt werden muß. Zweckmäßigkeitsgründe finanzieller Art, die etwa noch dafür zu sprechen scheinen, halten ernsthafter Prüfung nicht stand. Es ist im Gegentheil nicht zu bezweifeln, daß der freie Tagesverkauf aller vorhandenen Plätze des Theaters in Zukunft ganz beträchtlich zur Hebung der Gesamteinnahmen führen wird. Die dadurch für alle Theaterfreunde geschaffene Möglichkeit, nach freiem Belieben den Tag des Theaterbesuches und die Vorstellung zu wählen, die man sehen möchte, kann nur belebend und stärkend wirken auf das dem Menschen angeborene Vergnügen am dramatischen Spiel. Und gelegentliche Enttäuschungen wiegen, an dem Verlust eines einzelnen Abends gemessen, nicht so schwer, als der verlorene Abend eines Abonnenten, der ihn von dem Gesamtbetrage der bereits bezahlten Jahresmiete schweren Herzens abbuchen muß, und weiß, daß er ihn nicht mehr einsparen kann. Die Vorbedingungen für eine stetig ins Breite wachsende Freude an gediegener Theaterkunst können nur durch die entschlossene Aufhebung dieses Abonnementssystems geschaffen werden, das ja heutzutage, bei der seit einem Vierteljahrhundert um ein vielfaches gestiegenen Einwohnerzahl unserer Stadt, geradezu als Theatersperre wirkt und sicher die Ursache dafür ist, daß ein ganz erheblicher Bruchteil sogar unseres guten, soliden, zu höherem Kunstgenuß durchaus erziehbaren und befähigten Mittelstandspublikum eigentlich theaterfremd geblieben ist und als Einnahmequelle, die mit

einem ungefähr zu bemessenden Ertrag in Rechnung gestellt werden könnte, jedenfalls nicht in Betracht kommt.

Die künstlerische Führung des Theaters kann nur den größten Gewinn davontragen, wenn keine der oben geschilderten Rücksichten auf der Gestaltung des Spielplans lasten. Die künstlerische Wirkung ebensowohl, wie die finanzielle Ertragsfähigkeit erfolgreicher Bühnenwerke können dadurch voll ausgenützt werden, daß man sie so oft und schnell hintereinander wiederholt, wie ihre Anziehungskraft reicht, und nicht wartet, bis das Interesse glücklich verslogen ist und von andern Eindrücken, die man noch hätte zurückhalten sollen, aber eben des Systems wegen nicht zurückhalten konnte, überholt ist. Es wird bei einiger Umsicht leicht zu vermeiden sein, daß ein Erfolg dem andern im Wege steht oder den Rang ablauft, ehe er sich von selbst erschöpft hat. Man wird sich nicht mehr den Kopf zu zerbrechen brauchen, warum denn um alles in der Welt dies oder jenes Stück, das gefiel, scheinbar ohne jeden vernünftigen Grund vom Spielplan verschwindet oder durch unbegreifliche Verschleppung der Wiederholungen, auf die das interessierte Theaterpublikum gespannt wartet, systematisch um Auswirkung seines künstlerischen Eindrucks und seiner finanziellen Möglichkeit gebracht wird. Für die Einstudierung neuer Werke kann auf diese Weise genügend Zeit gewonnen werden, an der es bisher oftmals gefehlt zu haben scheint, was zu verstehen ist, wenn man bedenkt, daß die wünschenswerte Verlängerung einer zu knapp bemessenen Vorbereitungsfrist meist unmöglich gewesen sein dürfte, weil zum Beispiel bestimmte Abonnementstage eben schlechterdings nicht anders zu besetzen waren. So kann bei umsichtiger Ausnützung der freien Verfügungsmöglichkeit der künstlerische Wert der Vorstellungen durchgängig auf eine höhere Stufe gehoben werden, und es braucht nicht zu geschehen, daß um einer Glanzaufführung willen, auf die ganz auffälligerweise besondere Mühe und Sorgfalt, außergewöhnlicher Fleiß verwendet und Zeit verschwendet wurde, eine ganze Serie der unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden Aufführungen Not leidet und das Gesamtniveau zu höherem Ruhm einer Ausnahmeleistung oder dessen, der sie zuwege brachte, das heißt sich Zeit und Mittel dazu erzwingen konnte, unverantwortlich vernachlässigt wird. Da nun aber einerseits einem Stammpublikum gewisse Vorteile geboten, diese Vorteile jedoch künftig jedem Theaterbesucher leichter, als bisher erreichbar gemacht werden sollen, so führe man nach dem längst geübten Vorbild vieler Bühnen das System der Duzendkarten zu ermäßigten Preisen ein, die auf eine

bestimmte Plakategorie lauten und deren jede beim jedesmaligen Theaterbesuch gegen eine nummerierte Tageskarte umgetauscht wird. Durch gestufte Aufzählung bei künstlerisch bedeutungsvolleren Darbietungen — wie gelegentlich auch durch Ungültigkeitserklärung der Duzendkarten — kann jede beliebige Preisstaffelung wie bisher durchgeführt werden, und außerdem dürfte mit dieser einleuchtenden Vereinfachung des Kartenverkaufs eine ganz beträchtliche Arbeitersparnis verbunden sein, die wahrscheinlich auch irgendwie ziffernmäßig in Erscheinung tritt.

Schließlich aber sei nochmals auf den Hauptzweck unserer Forderung, von dem wir ausgingen, hingewiesen: Auf den großzügigen Ausbau volkstümlicher Vorstellungen, der im Rahmen des alten Abonnementssystems, wie man's auch anstellen möge, undurchführbar bleibt. Somit ist dieses System nicht nur widerkünstlerisch im engeren Sinne, wie wir nachgewiesen haben, sondern es darf auch vom allgemeinen sozial-ethischen Gesichtspunkte aus als ein Hindernis auf dem Wege zu einer veredelten Bühnenkultur, an deren Früchten alle Volkskreise teilhaben sollen, nicht länger geduldet werden.

Die speziellen Aufgaben des Landestheaters.

Es ist hier nicht von den allgemeinen Aufgaben des Landestheaters die Rede. Die sind klar umschrieben: Das Landestheater steht, wie jedes deutsche Theater, im Dienste der deutschen Literatur und der deutschen Theaterkultur und hat lediglich der Kunst zu dienen. Dem Landestheater liegen aber spezielle Aufgaben vor, wenn es ein Landestheater sein soll.

Das Landestheater soll zu bestimmten Zeiten, in den sogenannten großen Ferien, allen künstlerisch interessierten Badnern zu billigsten Preisen das Beste aus der deutschen Theaterkunst vorführen. Es handelt sich also um die Bewältigung eines Spielprogramms, das nicht in den regelmäßigen Spielplan eingeführt werden kann. An den Schluß der Spielzeit werden vier Wochen einer Sonderspielzeit angehängt, in der die deutschen Standardwerke aus Oper und Schauspiel aufgeführt werden. Es kann sich natürlich nicht um Neueinstudierungen handeln, sondern um Wiedergabe solcher Werke, die in der abgelaufenen Spielzeit zur Aufführung kamen, so daß keine Überlastung der in Betracht kommenden Spielkörper eintritt. Es handelt sich im Schauspiel um Schiller, Goethe, Hebbel, Grillparzer; in der Oper um Mozart, Beethoven, Weber, Wagner. Diese Volksaufführungen, wie ich sie nennen möchte, sollen keine Stilbildungsschule sein und keiner Experimentierkunst dienen, sie sollen lediglich edle, abgeklärte, ästhetisch unbestrittene deutsche Kunst sein, um dem künstlerisch angeregten Badner — ich möchte hier in Parenthese bemerken, daß es Badner und nicht Badener heißt, wie man in mannigfachen Erlassen der Volksregierung lesen muß — eine Befriedigung seiner ästhetischen und gemütlichen Bedürfnisse zu ermöglichen, damit er das, was er daheim in stiller Stunde gelesen, vielleicht auch auf dem Klavier probiert hat, nun in der lebendigen Form des plastisch Anschaulichen seiner Seele und seinen Sinnen vermitteln kann. Diese Volksvorstellungen sollen denjenigen Teil eines Landeskultur-Programms darstellen, den das Theater von seinem Standpunkt aus und mit seinen Mitteln zu bewältigen vermag. Die Preise sollen billig und Einheitspreise sein. Eine Idee, wie sie schon Richard Wagner vorschwebte, weshalb er in seinem Festspieltheater keine Ränge anbrachte. (Eine Maßregel, die dem Herzen des Meisters alle Ehre macht,

aber praktisch falsch ist, weil der Ränge-Einbau allein die Lösung des hauptsächlichsten Problems ermöglichte: so viel Menschen als möglich der Bühne nahe zu bringen. Das Langhaus verurteilt die Hälfte der Theaterbesucher zum verkürzten Sehen und Hören.)

Die Karten zu diesen Volksaufführungen werden Wochen vorher den verschiedenen Bildungsvereinen im ganzen Lande zur Verfügung gestellt, damit eine gerechte Verteilung vorgenommen werden kann. Der Staat seinerseits trägt zur Verwirklichung des Kunst- und Kulturprogramms dadurch bei, daß er jeden, der eine Karte im Besitz hat, in freier Fahrt zur Hauptstadt und zum Wohnsitz zurückbringt. Es soll auf Einzelheiten nicht eingegangen werden; deren Erledigung ergibt sich von selbst, wenn der gute Wille vorhanden ist. Um eine wesentliche Verkürzung des Urlaubs der Künstler und Angestellten handelt sich's nicht, denn die „Saison“ kann ja 14 Tage früher als bisher geschlossen werden, so daß nur noch zwei Wochen einzulegen wären, von denen aber nur eine Woche positiv in Anrechnung kommt, da sich ja Oper und Schauspiel in die Zeit teilen. Dem technischen Personal kann in anderer Weise entgegengekommen werden.

Die Bewohner der Hauptstadt sind bei diesen Landes-Vorstellungen ausgeschlossen. Für die unbemittelten interessierten Kreise der Residenz wird ja jetzt schon in zweckdienlicher Form gesorgt; wo diese nicht ausreicht, muß sie verbessert werden.

Damit der künstlerische und Kulturzweck der Landes-Spiele auch wirklich erreicht wird, sollen für jede Aufführung die Besucher kurze, von kundiger schriftstellerischer Seite — nicht von „Fachleuten“ — verfaßte Einführungen in die Hand bekommen — gratis natürlich — die auf die zu genießenden Werke vorbereiten und auf die wichtigsten künstlerischen Gesichtspunkte hinweisen.

Dieser Vorschlag stammt nicht aus Utopia. Er war schon einmal, auf meine Mit Anregung hin, verwirklicht, und zwar am Wiesbadener Hoftheater. Der Intendant von M u z e n b e c h e r hat mehrere Jahre hintereinander einen „Zyklus“ solcher Volksvorstellungen der „Saison“ angehängt. Der Erfolg war künstlerisch glänzend. Aus Hessen, Baden und Württemberg kamen Besucher, um Schiller, Mozart und Wagner zu hören und zu sehen, obwohl diese Zyklen nur sechs oder sieben Vorstellungen umfaßten. Herr von Muzenbecher mußte die schöne Einrichtung wieder aufgeben, weil die Defizite zu groß waren, denn der Staat und die Stadt standen nicht hinter dieser Maßregel, der Inten-

dant mußte das aus den „laufenden Mitteln“ bestreiten. Im „Volksstaat“ liegt das anders; er soll und will die Kosten übernehmen.

Die zweite Spezialaufgabe, die das Landestheater zu erfüllen hat, ist die besondere Pflege der badischen Dichter und Komponisten der Gegenwart. Das Landestheater soll auch ein Theater der Lebenden sein. Der badische schaffende Künstler hat das Recht, auf der führenden Bühne des Landes zur Aufführung zu kommen. Es ist in diesem Punkte bis dato mannigfach gesündigt worden. Es sollen hier dem Kapitel Burte und Götte keine Parerga und Paralipomena angehängt werden; auch ist ja an anderer Stelle das notwendige gesagt worden. Beide Dichter werden bedeutend überschätzt. Beide sind viel zu sehr Tendenzdichter abstrakter Einseitigkeiten im Philosophischen und Psychologischen, als daß sie auch nur von ferne zu Lehrern und Bildnern des deutschen Volkes und seines Geschmacks berufen wären. Sie sind interessante Temperaments-Ausschnitte aus der im innern zerfaserten Kultur- und Kunstaggressive der Gegenwart. Weder Burte mit seinen einseitigen, unausgeglichenen Rassen-Tendenzen und einem oft sehr ans perverse streifenden Sexualismus, noch Gött mit seinem unverstandenen Nietzscheanismus kommen als die Dichter in Frage; beide sind letzten Endes leuchtende Erscheinungen der Dekadenz. Die Reklame müht sich ja neuerdings stark um beide. Der „kundige Thebaner“ weiß das einzuschätzen. Da sind Leute, die aus der Popularisierung ein Geschäft machen. Aliquen, Klügel, sonst „Interessierte“, die Jungen nicht zu vergessen, die eben auf dem Katheder gehört haben, daß die Moderne der Sublimität des Zeitgeistes Ausdruck verschaffe und darum auf jeden, der sich mit den Schärpen irgend eines Sezessionismus drapiert, hineinfallen. Trotz alledem müssen Gött und Burte gegeben werden, aber nicht in den Volksvorstellungen, weil diese der hohen und großen Kunst dienen sollen, die dem Besucher ein Stück idealistischer Herzenserhebung mit auf den Heimweg gibt.

Auch den Neuen, Jungen, werdenden soll das Landestheater entgegen kommen und ihre Werke aufführen. Rasch wird sich die Spreu vom Weizen scheiden und unter den Berufenen die Auserwählten erkennen. Manche falsche Pose eines vermeintlichen Martyriums wird ausgeschieden und damit zur literarischen Gesundung der Autoren-schaft beitragen.

Die Intendantenfrage.

Die Frage der Besetzung der obersten Stelle in der Leitung des Landestheaters bedarf der sorgfältigsten Erwägung. Es ist im vorhergegangenen darauf hingewiesen worden, wie von der richtigen Besetzung dieser Stellung Zukunft und Wohlfahrt des Landestheaters abhängig ist. Es ist auch dargelegt worden, daß die Leitung einen monarchischen Charakter besitzen und das System des Hinein- und Mitregierens nachgeordneter Instanzen vermieden werden muß. Bei dieser überragenden Bedeutung des obersten Leiters, des General-Intendanten, ist die Person von entscheidener Bedeutung. Da Geheimrat Baffermann seinen Posten verläßt, so muß eine Umschau unter den in Betracht kommenden Bewerbungen gehalten und die rechte Auswahl getroffen werden. An Vorschlägen hat es nicht gefehlt. Es soll hier kurz auf diejenigen hingewiesen werden, die Herr Goldschmidt aus Heidelberg der Öffentlichkeit unterbreitet hat. Da anzunehmen ist, daß in diesen Vorschlägen die Absichten jener Kreise enthalten sind, die die Intendantenfrage mehr unter dem negativen Gesichtspunkt der Baffermann-Gegnerschaft betrachten, als unter dem positiven der richtigen Auswahl einer überragenden Persönlichkeit, so wird man den dort vorgeschlagenen Männern wohl eine kritische Würdigung zu teil werden lassen müssen. Summarisch wäre zu sagen, daß keiner der von Goldschmidt vorgeschlagenen für das Landestheater ernsthaft in Betracht kommen kann. Alle die Genannten sind Kandidaten einer einseitigen Richtung, mehr oder weniger Vertreter eines snobistischen Artismus, der gewisse Modeströmungen zum Range eines theatralischen Gegenwart-Evangelium erhebt, dessen Propheten durch das Reklamegeschrei des eingeschworenen, von Berliner Faiseuren bedienten Presselüngels eine ephemere Bedeutung erhalten haben. Es sollen von den vorgeschlagenen — Herr Kronacher ist wohl überhaupt erledigt — nur die Herren Legband und Waag kritisch untersucht werden; die andern kommen aus Gründen, die nicht näher erwähnt zu werden brauchen, überhaupt nicht in Frage.

Dr. Karl Legband war Sekretär der Reinhardt'schen Theaterschule. Er wurde von dieser höchst subalternen Stellung hinweg zum Intendanten des Stadttheaters zu Freiburg i. B. gewählt. Reinhardt war Mode, und was von Reinhardt kam, schlug alle Bewerber aus dem Felde. Freiburg mußte diesen Reinfall, denn das wurde er,

teuer bezahlen und bitter bereuen. Legband entpuppte sich als öder Reinhardt-Imitator ohne alle eigenen Ideen und ohne eine Spur von Phantasie. Dabei wirtschaftete er finanziell aus dem Vollen und ohne Rücksicht auf die seinem Etat gezogenen Grenzen. Seine eigene Frau, eine übersezeßionistische Kunstgewerblerin, berief er mit hohem Gehalt zu seinem künstlerischen Beirat für Dekorations- und Kostümfragen. Sie schaltete und waltete nach freiestem Willen, immer großzügig, wie sie es verstand; das Geld spielte gar keine Rolle „Mida“ wurde neu ausgestattet; die Frau Intendantin machte zu diesem Zweck eine Studienreise nach Ägypten — auf Kosten der städtischen Theaterverwaltung natürlich. Der künstlerische Ertrag der Intendanz Legband stand zu diesem großartigen System in umgekehrtem Verhältnis. Die Mißstimmung über die dürftigen Früchte des Spielplanes und die darstellerische Armut der Aufführungen wurde so allgemein, daß die Stadt Freiburg den Ausbruch des Krieges als willkommenen Anlaß benützte, dem Regime Legband und Frau ein Ende zu machen, und sich lieber den Vorwurf gefallen ließ, als eine so wohlhabende Stadt im trassen Gegensatz zu andern Theaterstädten seine Kulturpflicht aus höchst unzeitgemäßen Sparsamkeitsgründen zu versäumen. Für Herrn Legband hatte das die gefürchtete Folge, daß er in Ermangelung eines triftigen Reklamationsgrundes als Rekrut zum Heeresdienst eingezogen wurde. In Straßburg, wo er zur Ausbildung weilte, bot sich ihm die helfende Hand des dortigen Theaterintendanten Anton Otto, der dem jungen Kollegen mitfühlenden Herzens die Stellung eines Dramaturgen und Regisseurs an seiner Seite einräumte und ihn auf diese Weise durch den Straßburger Stadtrat reklamieren lassen konnte. Die Dankbarkeit des gemütvollen Herrn Doktors funktionierte prompt. Als der menschenfreundliche Intendant, einer unserer besten und vornehmsten Theaterleiter, bald darauf von einer mehrwöchigen Geschäftsreise zurückkehrte, fand er sich durch seinen neuen Dramaturgen aus dem Vertrauen der städtischen vorgesetzten Behörde gedrängt, die Herrn Dr. Legband als den eigentlichen Leiter der Bühne behandelte und dem Intendanten nur den Titel und das Bewußtsein ließ, sich, wie noch nie in seinem gewiß erfahrungsreichen Leben, in einem Menschen getäuscht zu haben. Herr Dr. Legband aber konnte die Früchte seiner weltflugen Realpolitik leider nicht ernten. Im Personal der Straßburger Bühne erregte seine Herrschaft und die Art, wie sie begründet wurde, einen derartigen Unwillen, daß es zu einer beschlußmäßigen Stellungnahme gegen ihn kam und die städtischen Behörden angesichts dessen schließlich

doch davon absahen, den tüchtigen Herrn nach dem Rücktritt des Intendanten als dessen Nachfolger zu bestätigen.

Dr. Hans Waag ist der Mann seiner berühmten Frau, der Sängerin Lilly Hafgren-Waag. Ihr und seinem Dokortitel, ohne den man es heutzutage am Theater zu nichts mehr bringen kann, verdankt er seinen jungen Ruf und seine Karriere. Von einem richtigen Theaterleiter wird jetzt verlangt, daß er vor allen Dingen „literarisch“ sei, und daß einer „literarisch“ ist, erkennt man daran, daß er sich „Doktor“ zu nennen berechtigt ist. Als die Stadt Basel unlängst die Stelle ihres Theaterintendanten ausschrieb, betonte sie ausdrücklich, Inhaber des Dokortitels würden den Vorzug erhalten. — Also Herr Waag wurde nach kurzer, aber erfolgloser Wirksamkeit in Braunschweig Theaterintendant in Meß. Hier gab er die „Meßer dramaturgischen Blätter“ heraus, worin junge Leute seines Schlages über die Bühnenkunst der nächsten und ferneren Zukunft tiefsinnig orakelten und, unbekümmert um die Sachen, die sich nach Schillers abgestandener Weisheit eng im Raume stoßen, die schwierigsten Probleme spielend lösten, den Geist des Theaters nach jedem Hahnenschrei verleugneten und überhaupt ihr Licht keineswegs unter den Scheffel stellten. Man konnte gespannt sein, wie sich das alles nun aus der Nähe betrachtet ausnehmen würde. Seit einem Jahr ist Herr Waag, pardon! — Herr Doktor Waag Intendant des Kurtheaters in Baden-Baden. Daß er sich auf die Reklame versteht, braucht nicht ohne weiteres zu seinen Ungunsten zu sprechen. Was wir aber inzwischen von seinen theatralischen Leistungen durch den Augenschein wahrgenommen haben, enthüllt denn doch in geradezu erschreckender Deutlichkeit, daß hier eine Kraft sinnlos waltet, die vom Wesen der Bühnenkunst auch nicht einen Hauch verspürt hat, ja, offenbar gar kein Organ für die Seele des theatralischen Organismus besitzt. Herrn Doktor Waag ist das Drama, wie jede von ihm selbst besorgte Inszenierung beweist, nur Vorwand und Gelegenheit, um dekorative Reize durch wilde Effektlightspielerei, die sich manchmal geradezu kindisch ausnehmen, zu überbieten und dabei ängstlich darauf zu achten, daß mit den Schauspielern, die leider nicht wie überflüssige Lampen völlig auszuschalten sind, auch das dramatische Werk möglichst aus den Lichtregionen dieser Regiekunst ins Halb- oder Ganzdunkel des Nebensächlichen gerückt wird. Von einer Regie, die sich um das Wort des Dichters bemüht, die dem einzelnen Darsteller helfend, erziehend, seine Gaben weckend, ihn unterweisend, lenkend und formend zur Seite steht, von einem Willen, der auf die Organisation und Pflege eines En-

semblespiels abzielt, ist nichts zu spüren. Dafür scheint es dem Regisseur bis jetzt stets an Zeit — wir fürchten, aber auch an der grundlegenden Fähigkeit, zu fehlen. Er läßt sich erst gar nicht darauf ein und vertraut darauf, daß sich all das langsam von selbst finden wird und daß im übrigen ein verehrliches Publikum nebst einer wohlwollenden Kritik an das Vorhandensein solcher Qualitäten immer glaubt, wenn man nur unermüdlich verbreitet, gerade diese Dinge lägen der Regie besonders am Herzen. Und schließlich, wozu wäre denn der Zufall auf der Welt. Er spielt in der Welt des Scheins eine noch größere Rolle als in der des Seins und ist — ein echtes Theaterkind — stets zum Einspringen bereit, wenn's irgendwo hapert. Und wo er unversehens eingreift, da geschieht es meist so, daß er für wohlervogene Absicht ausgegeben und zum höheren Ruhme des leitenden Regiewillens verwertet werden kann. — Das ist das kritische Ergebnis der bisherigen Leistung der Badner Kurhausbühne, wie wir es aus aufmerksamer, wiederholt nachgeprüfter Beobachtung, die bis in die jüngste Zeit fortgesetzt wurde, gewonnen haben. Unser Urteil über Herrn Dr. Wagg als Theatermann, den uns eine gewisse „literarische“ Kunstkritik als würdigen Kandidaten für die Intendanz unseres Landestheaters aufreden möchte, steht hiernach fest. Es zeigt sich auch an diesem Beispiel wieder, welches Schicksal unserer Bühne bevorstände, wenn es nach dem Willen dieser Kunst- und Kulturwächter ginge.

Wir möchten aber unsererseits die Erörterung der Intendantenfrage nicht mit einem Fragezeichen oder einem lediglich negativen Ausblick schließen. Darum soll auf einen Mann hingewiesen sein, der in künstlerisch zuständigen, in literarisch urteilsfähigen und in geistig unabhängigen Kreisen großen Kredit genießt und dessen Berufung nach Karlsruhe als ein ausschließlicher Gewinn für unser Landestheater angesehen werden müßte. Es handelt sich um Ferdinand Gregori.

Ein Fachmann im besten Sinne des Worts. Mit einem durch die Praxis einer überaus glücklichen Bühnenlaufbahn als glänzender Schauspieler und Regisseur von hervorragender pädagogischer Begabung erworbenen Sachverstand verbindet Ferdinand Gregori die gediegenste und umfassendste Bildung. Eine Anzahl feinsinniger literarischer Arbeiten legen Zeugnis ab von seinem tief eindringenden, klaren Blick, von seinem unbestechlichen Sinn für das Echte und Wahre und stellen ihn in die vorderste Reihe unserer führenden Theatermänner. Über zehn Jahre gehörte Gregori dem Wiener Hofburgtheater als Dar-

steller und Regisseur an. Er wirkte noch neben den Leuchten dieser ehrwürdigen Stätte deutscher Bühnenkunst, den Sonnenthal, Baumeister, Mitterwurzer, Kainz, Kraßel u. a., und was Gregori über das Burgtheater und die großen Meister der Schauspielkunst, die hier ihre vorbildlichen Leistungen schufen, veröffentlicht hat, wird als Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters bleibenden Wert behalten. Keiner hat über Bühnenkunst und Dichtung Schöneres, Bedeutsameres und zugleich praktisch Brauchbareres zu sagen gewußt, als er, und seine zahlreichen Essays, in wertvollen Büchern gesammelt, gehören unstreitig zum Besten und Fruchtbarsten, was die fast unübersehbare Literatur über Schauspielkunst und Bühnenwesen hervorgebracht hat.

Was diesen Schriften Gregoris aber ihr über ihren literarischen und fachwissenschaftlichen Wert hinausgehende Bedeutung verleiht, ist das in ihnen schwingende Ethos, — die Ehrfurcht vor jener schöpferischen Lebensmacht, die hinter allen Erscheinungen wirkt, die alle Dinge, auch die Welt des dichtenden und denkenden Menschengemüths, trägt und darin waltet. Daß sich aus diesem Gefühl eine ganz bestimmte Stellungnahme, ein fester Stützpunkt, eine deutlich empfundene Distanz gegenüber den künstlerisch-literarischen Erscheinungen der Zeit ergibt, ist selbstverständlich. Die Eintagswerte, die von den wechselnden Modeströmungen getragenen Talmiprodukte eines wurzellosen und dekadenten Artistentums können wohl auch einen ernststen Geist vorübergehend beirren, auch das gesunde Urteil mitunter trüben — dagegen ist niemand gefeit —, aber sie können dauernd Den nicht blenden, der sich selbst, seinem innern Gesetz, treu bleibt und aus dem ungebrochenen Willen zum Echten und Wahren lebt. Wo dieser Wille beherrschend in einem Menschen waltet, da ist sittliches Rückgrat, da ist Persönlichkeit. In unsern Tagen des ästhetischen Phrasenrummels, der Begriffsverwilderung, wie auf allen so auch ganz besonders auf den Gebieten des Kunstschaffens, in diesen Tagen der Kulturgrimasse und des schöngeistigen Selbstbetruges mußte ein Gregori einmal in schärfsten Gegensatz zu den Trägern solchen Zeitgeistes geraten. Das war unvermeidlich. Und als er sich vor mehreren Jahren bereitfinden ließ, die Leitung des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim zu übernehmen, da hätten ihm Kenner der Verhältnisse voraussagen können, wie es kommen würde. Gegen die Macht und das Gemächtel der mehr oder weniger heimlichen Nebenintendanten, gegen die Kaffeehausklüngel und ihre weitverzweigten Beziehungen und Einflüsse konnte sich eine ehrliche, derartigem Getriebe tief abgeneigte Natur wie die Gregoris auf die Dauer nicht

durchsetzen. Da er sich nicht 'ins Schlepptau nehmen, sich nicht schieben, sich keine Zugeständnisse abringen ließ, beharrlich seinen eigenen geraden Weg ging und jeglicher Versuchung widerstand, so hatte er sehr bald verspielt. Und er bewährte in der sich immer mehr zuspitzenden Lage eine am Theater, ach, so seltene Tugend: Charakter. Er lehnte es ab, sich den Verhältnissen, die stärker waren als er, anzupassen und legte das Amt kurz entschlossen nieder. Er hatte, ein kluger Verwalter des ihm anvertrauten Instituts, nicht darauf abgezielt, die finanziellen Lasten der Stadt zu vergrößern, sein Ehrgeiz war es nicht, sein Künstler-tum durch steigende Statsüberschreitung zu erweisen und sich dadurch die Gunst einer Literatenschaft und ihres Anhangs zu sichern, die zu jedem Opfer bereit war, das sie selbst nicht zu bringen brauchte. Gregoris Nachfolger verstanden es in jeder Beziehung besser, dem Bluff-System nach dem Motto „Koste es, was es wolle!“ Rechnung zu tragen. Die Sache lief auch wirklich ausgezeichnet. Jung-Karlsruhe, soweit es Kulturbewußtsein entwickelte, sah neiderfüllt auf die stolze Nachbarbühne und empfand die bescheidene Würde unseres alten Hoftheaters, das so gar keine Sprünge und nicht halb soviel von sich reden machte, wie das mit seinem Millionendefizit prozende Mannheim, als eine Schmach und Schande. — Heute steht die Mannheimer Theaterfinanzwirtschaft vor dem Abgrund. Die Stadt muß sich entschließen, den ganzen Betrieb mindestens auf die Hälfte des leztjährigen Jahreszuschusses einzuschränken, das heißt womöglich entweder den Schauspiel- oder den Opernkörper aufzulösen — oder, um das zu vermeiden, die hochgeschraubten Ansprüche an den äußern Aufwand, auf den im Grunde alle die kostspieligen Anstrengungen der lezten Jahre hinausliefen, vorläufig aufzugeben.

Karlsruhe aber sollte sich heute die Frage vorlegen, ob nicht ein Bühnenpraktiker von den menschlichen und künstlerischen Qualitäten eines Ferdinand Gregori wie geschaffen wäre, an die Spitze des Landestheaters zu treten. Seitdem er als Regisseur bei Max Reinhardt wirkt und, wie wir sehen, die modernsten Stücke inszeniert, ist doch wohl das Bedenken hinfällig, er habe am Ende für moderne Inszenierungsweisen kein Verständnis. Uns will dünken, er wird in seinem Berliner Wirkungskreis von dem, was an neuen, wirklich wertvollen Errungenschaften gewonnen ist und sich der gesunden Entwicklung unserer heimischen Bühne organisch einfügen läßt, mit der klaren, tiefdringenden Einsicht, die er bewährt hat, nichts beiseite schieben, sondern nach dem Grundsatz verfahren: Prüfet alles und das Beste behaltet!

Dr. Bassermann.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Theaterbild in der — Karlsruher Theatergeschichte. Herr Dr. Bassermann ist ein vielumstrittener Herr. Aber — um es vorweg zu nehmen — dies Umstrittensein liegt nicht in den Tendenzen seines Charakters und nicht in denen seiner Kunstrichtung oder =Verwaltung. Herr Bassermann ist nicht, was man eine „scharf umrissene Persönlichkeit“ nennt; er hat nichts gewalttätiges an sich und ist der letzte, der im obersten Theaterleiter einen Selbstherrscher in Sachen der Richtung, des Geschmacks, der Verwaltung erkennt. Dr. Bassermann war Schauspieler; seine Stärke lag auf dem Gebiet der Bonvivants, jener Bonvivants, die ihrer Darstellung eine Dosis persönlicher Überlegenheit und kultivierten Geschmacks hinzuzusetzen verstanden. Er war darum wohl lange Zeit der beste Konrad Volz der deutschen Bühne. Kommen die Hörer und Schauer einer vergangenen Generation zu Wort, so wissen sie uns heute noch von der bezwingenden Liebenswürdigkeit zu erzählen, mit der Bassermann seine Rollen parfümierte; er hatte nämlich Charme, eine Tugend, über die nur wenige Schauspieler verfügen. Diese angeborene Liebenswürdigkeit begleitete den Künstler auf allen Wegen, sie war ein Bestandteil seines Temperaments und war regional auch da nicht auszuschalten, wo der Gebieter den Bonvivant kassieren muß. Das gibt seiner ganzen Amtsführung eine gewisse weiche Linie, die sich wohl unter gelegentlichen Einflüssen zur Straffheit recken kann, aber doch in die Aura seines Herrschertums einen wohlthuenden Farbenton künstlerischer Zielrichtung bringt.

Herr Dr. Bassermann ist außerdem ein Mann von Bildung und Geschmack. Er ist in seinem Rollenkreis nicht stecken geblieben, er hat seine künstlerischen Neigungen zu den Hochtönen der Literatur entwickelt und ist in den Zentralen künstlerischer Betrachtungsweisen der modernen Kultur zu Hause.

Dr. Bassermann ist also ein gebildeter Fachmann, durch lange Praxis und Vergeistigung dieser Praxis zu künstlerischer Kultur berufen, ein Theater zu leiten. Wer diese leitende Tätigkeit unbefangenen beurteilt, kann nur zu positiven Ergebnissen kommen. Nicht als ob diese Tätigkeit gegen jede Kritik gefeit wäre — welche wäre dies? —

und als ob nicht menschliches und allzumenschliches, das nirgends leichter als beim Theater superlativische Formen annimmt, auch bei ihm unerbittlichen Tribut verlangt hätte. Wer den Theaterbetrieb wirklich kennt — nicht aus den Feuilletons der Berliner Wasserkopf-Presse —, weiß, daß der Theatermann, der außerhalb der Kritik stände, erst geboren werden muß. Bassermann hat seine Aufgabe erfüllt, so gut dies ein Mann von Bildung, Geschmack, fachlichem Wissen und Erfahrung vermag —, so gut dies an einem Hoftheater mit den vielen einzelnen Rücksichtnahmen möglich ist.

Nach dem Urteil der Zeitungskritik, wenigstens eines Teils derselben, scheint dies aber nicht zuzutreffen. Dem gegenüber muß festgestellt werden, daß diese Kritik in einem großen Teil ihrer Ausstellungen nicht zuständig ist, weil sie viel zu stark von persönlichen Motiven beeinflusst ist. Jeder Eingeweihte weiß, daß die Tagblatt-Kritik nicht sachlich ist. Ein ganzer Kattenkönig von Ereignissen wäre hier anzuführen, um darzutun, wie aus persönlichen Gründen „Opposition“ entstand, die, wie jede Opposition, selbsttätig weitere Kreise zieht und alles, was aus den verschiedenartigsten Gründen Widerstände erzeugt, sich zu einem konzentrischen Ring der Kritik und des Widerstands verschmilzt. Derartige Erscheinungen sind dem Kenner des öffentlichen Lebens geläufig. Daß in der „Kritik“ der Karlsruher Theaterverhältnisse diese Erscheinung eine solch intensive Gestaltung annimmt, ist in der besonderen Börsartigkeit der treibenden Ursachen begründet. Aber gewiß ist, daß die objektiven Gründe zur Kritik an Bassermann nicht stärker und nicht zahlreicher sind, wie die andern Orts geltend gemachten.

Wer kritisiert, findet rasch einen Umkreis von Anhängerschaft. Bosheit und Böswilligkeit haben in der Wertschätzung der einzelnen Menschenseele immer einen stärkeren Kurs gehabt, als die entgegengesetzten Herzenstugenden, und in einer Zeitperiode, die auf Kritik besonders eingestellt ist, wie die gegenwärtige, scharf man die Teilnehmer an der Tafel diabolischer Schadenfreude leichter um sich, wie in normalen Zeiten.

Die Haupteinwände gegen Bassermann kulminieren in dem Vorwurf, daß die moderne Produktion nicht genügend berücksichtigt sei und daß zu wenig Uraufführungen stattgefunden hätten.

Um dem letzten Vorwurf zunächst zu begegnen, darf man wohl auf folgende Liste der Dichter und Werke hinweisen, die während der Amtszeit Bassermanns aufgeführt wurden.

1. Schauspiele: Ibsen (alle Gesellschaftsdramen außer „Klein-Golf“), Tscheschow, Courteline, Beer-Hoffmann, Molière, Anzengruber, Herzog, Grillparzer, Shakespeare (zuletzt neu einstudiert: „Hamlet“, „Wie es Euch gefällt“, „Was Ihr wollt“), Calderon, Sudermann, Heibel (mit allen Hauptwerken!), Hoffmannsthal, Fulda, Wied, Wildenbruch, Gött (sämtliche Dramen außer „Fortunatas Biß“, das aber in besonderer Veranstaltung im „Künstlerhaus“ und in „Baden-Baden“ gegeben wurde), Shaw, Geiger, Schönherr („Erde“, „Glaube und Heimat“), Björnson, Bahr, Schnitzler, Gerhard Hauptmann (zuletzt „Florian Geher“), Wilde, Goldoni, Stoßkopf, Wedekind (Kammerjäger, König Nicolo), Paul Apel, Franz Molnar, Kleist (alle Hauptdramen, nur das Fragment „Guiskard“ und „Familie Schrockenstein“ wurden nicht gegeben), Hartleben, Thoma, Billinger, Ernst Hardt, Wilhelm von Scholz („Vertauschte Seelen“, „Jude von Konstanz“), E. v. Bodman, Schmidtbonn („Der verlorene Sohn“, „Mutter Landstraße“), Rosenow („Kater Lampe“), Dülberg (Katharina von Orlanden), Gryphius, Werfel („Die Troerinnen“), v. Zwehl, Burte („Simson“), Seebrecht („Götzendienst“), Tolstoi, Gulenberg („Belinde“, „Simson“), Kaiser. 2. In der Oper: Siegfried Wagner, Massenet, Offenbach, Hugo Wolff, Delibes, Richard Strauß, Tschai-kowsky, Puccini, d'Albert, Blech, Messager, Gotthelf, Leo Fall, Wolff-Ferrari, Pfitzner, Humperdinck, Debussy, Waltershausen, Wienstock, Könnede, Nedbal, Millböcker, Weingartner, Brandt-Buhs, Marschner, Köchel, Maufe, Menau.

Das ist doch wohl eine stattliche Reihe! Wenn nun in einem Artikel gesagt wird: „Es muß hier festgestellt werden, 1. daß der Badner Hermann Burte, ausgezeichnet mit dem Kleistpreis, in Mannheim, Dresden, Gotha, München, Wien aufgeführt wurde, ehe sich Karlsruhe zur Annahme eines Werkes dieses badischen Dichters entschloß, 2. daß der Badner Emil Strauß in Berlin und München aufgeführt wurde, ohne daß er in Karlsruhe gegeben wurde, daß die bedeutendsten lebenden Dramatiker Gerhard Hauptmann, Gulenberg, Schnitzler, Georg Kaiser, Hans Johst, Fritz von Unruh u. a. in Karlsruhe gar nicht oder unzulänglich vertreten sind“, so widerlegt sich ein Teil dieser Vorwürfe mit dem Hinweis auf die vorgesezte Liste. Zum andern ist darauf hinzuweisen — was die weitesten Kreise wissen — daß Bassermann zur Aufführung von Burtes „Katte“ sich schon vor Jahren entschlossen hatte, konnte aber die Erlaubnis des Großherzogs nicht durchsetzen!

Es ist überhaupt sehr merkwürdig, daß die Abhängigkeit des Spielplans von der Geschmacksrichtung des Hofes, der seinen Standpunkt gegebenenfalls sehr nachdrücklich zu betonen verstand, von gewissen jugendlichen Kritikern geflissentlich ignoriert wurde, obwohl sie sehr wohl wissen konnten, wie die Dinge lagen.

Von anderer Seite wird gesagt: „Dr. Bassermann war gewiß vom besten Willen beseelt, aber er hatte die, wohl von seiner früheren Schauspielertätigkeit herrührende Schwäche, daß er keine starken künstlerischen Qualitäten neben sich an leitenden Stellen wachsen sehen konnte. Er lebte in ständiger Angst, von ihnen überflügelt zu werden. Das Hinausdrängen Dr. Kronachers aus dem Verband des Theaters war hierfür typisch.“

Der Verfasser dieser Zeilen gehört zu den achtungswerten und sachlichen Elementen der Karlsruher Kritik, aber man wird ihn in diesem Punkte vom Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht freisprechen können. Dr. Bassermann war es, der Herrn Dr. Kronacher den ersten Schritt von der Universität weg in die Bühnenpraxis ermöglichte. Zum Dank dafür denunzierte dieser seinen Förderer bald nach einem Jahr beim Großherzog, weil ihm die ihm angeblich zukommende Regietätigkeit böswillig verweigert werde. Der Großherzog, der die Beschwerde mit jener peinlichen Gewissenhaftigkeit prüfte, die seinem hohen Pflichtgefühl entsprach, entschied gegen Herrn Kronacher, obgleich dieser in dem damaligen Präsidenten der Zivilliste einen eifrigen Gönner hatte, der gewiß sein Möglichstes tat, um ein seinem Schützling günstiges Urteil herbeizuführen. Herr Kronacher mußte hiernach wohl oder übel die Konsequenzen ziehen und erbat seine Entlassung. Sein Chef, der Intendant, tat nun etwas, was er vor seiner beständigen Angst, „von neben ihm wachsenden künstlerischen Qualitäten überflügelt zu werden“, eigentlich nicht verantworten konnte: er befürwortete das Entlassungsgesuch Kronachers nicht, sondern bat den Großherzog, es abzulehnen, weil er nicht wollte, daß seinem Ankläger aus einem Schritt jugendlicher Unbesonnenheit Schaden in seiner Karriere erwüchse. Ein erspriechliches Zusammenarbeiten erwies sich freilich nach solchem Vorfall auf die Dauer doch als unmöglich, nicht weil der Intendant die neben ihm wachsende Qualität hinausdrängen wollte, sondern weil der strebsame Jüngling den gegen seinen Chef unternommenen Feldzug planmäßig fortsetzte und sich dreist und gottesfürchtig zum Anwärter auf den Intendantenposten und Erretter der Karlsruher Theaterkultur ausrufen ließ. Herr Dr. Kronacher war es,

der sich schließlich selbst hinausdrängte durch ein Verhalten, das ihm in jeder abhängigen Stellung, sei es in welchem Beruf immer, selbst in dem eines seinem Chefredakteur unterstellten Journalisten, unfehlbar viel früher den Hals gebrochen hätte.

Und wie ist es mit dem „hinausgedrängten“ Kapellmeister? — Herr Dr. Göhler hatte es mit der Karlsruher Kritik verdorben und mußte ihr zum Opfer gebracht werden. Herr Reichwein, der zielbewußte Mitstreiber Kronachers, folgte der Berufung nach Wien, als er nach der erwähnten Niederlage seines intimen Freundes einsah, daß das Spiel um Szepter und Krone verloren war.

Aber der Fall Cortolezis! — Nun, wer hier drängt und wer gedrängt wird, das ist Eingeweihten kein Geheimnis mehr. Es ist auch an anderer Stelle das notwendige gesagt worden.

Der kritische „Turnus“ war ja auch noch dieser: Die Unterlassungen werden dem Intendanten, die „Verdienste“ dem jeweiligen Kronprinzen-Dramaturgen zugerechnet!

Aber selbst zugegeben, Dr. Bassermann hat sich gegen gewisse Über-Modernitäten gesperrt — war das im Interesse der Kunst, der wahren, wirklichen, schönen, hohen Kunst so sehr zu beklagen? Wo sind denn die Koryphäen des Naturalismus, der Moderne, der Hypermoderne? Sind sie nicht alle verschwunden? Welch ernsthafter Literaturkenner und -Beurteiler will denn heute noch für Hauptmann und den Schwarm der Naturalisten eine Lanze brechen? Sind sie denn nicht alle „erledigt?“ Hatte ihr Schaffen Ewigkeitswert? Ging von ihrem Wirken Kultur aus? Ästhetische Bildung, Veredelung der Gesinnung, Bereicherung der Seelenkunde? Hat denn der Naturalismus nicht vernichtend auf Geschmack und Herz des Volkes eingewirkt? Muß denn nicht das Übertagen der Operette, der Kinos, der Schund- und Schandliteratur ursächlich der Inkorporierung des Naturalismus in die zeitgenössische Literatur zugeschrieben werden? Hat nicht der Naturalismus die wahllosen Instinkte eines unkünstlerischen und undisziplinierten Theatergenießens entfesselt, die wir heute schauernd erleben, wenn Verblödung und Bertrottung auf den Brettern bei zusammengestohlenen Operetten-Cancan-Melodien sich breit machen? Und breitet sich denn nicht eine neue Schmutzwelle künstlerischer Verlotterung aus, wenn die Hypermoderne im Begriff steht, das Erbe Wedekinds mit sadistischem Behagen zu künstlerischer Selbstbefleckung auszubauen? Hat die Welt und die Kunst etwas verloren, wenn die Schnitzlerschen parfümierten Schweinereien nicht sich wahllos über die Karlsruher

Bühne wälzen dürfen? Und doch hat Bassermann alle diese Leute zu Wort kommen lassen, um der Verpflichtung, der Mitwelt das Schaffen ihrer Dichter im Bilde zu zeigen, zu genügen. Wollte man mit etwas mehr Gerechtigkeit und Ritterlichkeit die Dinge betrachten und sich von einer falsch verstandenen „Solidarität der Kritik“ lösen, so würde man zu einem befreienden Standpunkt kommen und das maßlos persönliche in der anführenden — nicht der führenden — Kritik erkennen. Ein Beispiel. Ein Künstler trifft einen Kritiker und sagt ihm: „Ich habe mich doch gewundert, daß die Kritik über den „Erdgeist“ so hergefallen ist. Es müßte doch in der Tendenz der Linken liegen, die Aufführung zu begrüßen, sintemal Herr Dr. Könncke doch extra nach Berlin reiste, um sich den „Erdgeist“ anzusehen. Der Kritiker, ein sonst wohlmeinender Mann, war zunächst betroffen, dann sagte er: „ja, da ist jetzt nichts mehr zu machen. Bassermann muß weg und da verlangt es das taktische Interesse, daß gegen ihn vorgegangen wird.“

Das ist des Pudels Kern. Vornehme Menschen sollten ihn erkennen und nicht mitmachen, weil kritische Lorbeeren zu erringen sind.

Dr. Bassermann ist ein Theatermann wie andere; er hat seine Schwächen — wir rechnen dazu auch sein Verhalten gegenüber einem unabhängigen und taktfesten Kritiker —, wie andere. Aber es geht nicht an, den scheidenden Mann und Veteranen der Kunst, der treu und tatkraftvoll, mit künstlerischem Geschmaç und großer Gewissenhaftigkeit seiner wahrlich nicht leichten Arbeit oblag, mit Rot zu bewerfen. Dagegen müssen alle Anständigen auftreten.

Verlag der Hofbuchhandlung Friedrich Gutsch, Karlsruhe i. B.

Lustige Stunden

Eine Musterfammlng von
heiteren Märchen und
Schnurren aus der Welt-
literatur, von Volksrätseln
und Scherzaufgaben.

Von Maximilian Bern
(Verfasser der „Zehnten Muse“).

Gebunden Mk. 6.—.

Hervorragendes Geschenkwerk für die Jugend!

Schiller-Spruchbüchlein

Enthaltend die bemerkenswertesten Kernsprüche
unseres volkstümlichsten Dichters.

In bunter Decke mit Schiller-Silhouette, kartoniert 80 Pfg.

Bacon=Shakespeare?

Der Wahrheit die Ehre!

Ein Beitrag zur Bacon=Shakespeare-Frage.

Von Adelheid Maria Freiin von Blomberg.

Brosch. Mk. 3.—.

Prof. Gustav Holzer:

Die Apotheose Bacon=Shakespeares

Brosch. Mk. —.50.

Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung

Brosch. Mk. —.60.

Kuno Fischers Irrige Erklärung der Poetik Bacons

Brosch. Mk. —.60.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung, wo nicht:
unmittelbar vom Verlag.



Verlag der Hofbuchhandlung Friedrich Gutsch, Karlsruhe i. B.

Literatur und Theater

von Dr. Viktor Eckert.

- I. Folge: **Deutsche Theaterkunst** Gebunden Mk. 3.—.
II. Folge: **Die städtische Bühne** Gebunden Mk. 1.50.
-

Aus den neuesten Urteilen:

... „Eckert gar bringt es mit ungewöhnlichem Geschick fertig, auf fast ebenso kleinem Raume ein Vademekum für Schauspieler und Theaterfreunde zusammenzudrängen, das auch noch das schauspielerische Handwerk und die technischen Einrichtungen des zeitgenössischen Theaters einbezieht.

Literar. Ratgeber des Dürerbundes. 5. Auflage.

Sophokles' Tragödien

übersetzt von G. Wendt.

2 Bände elegant gebunden Mk. 10.—.

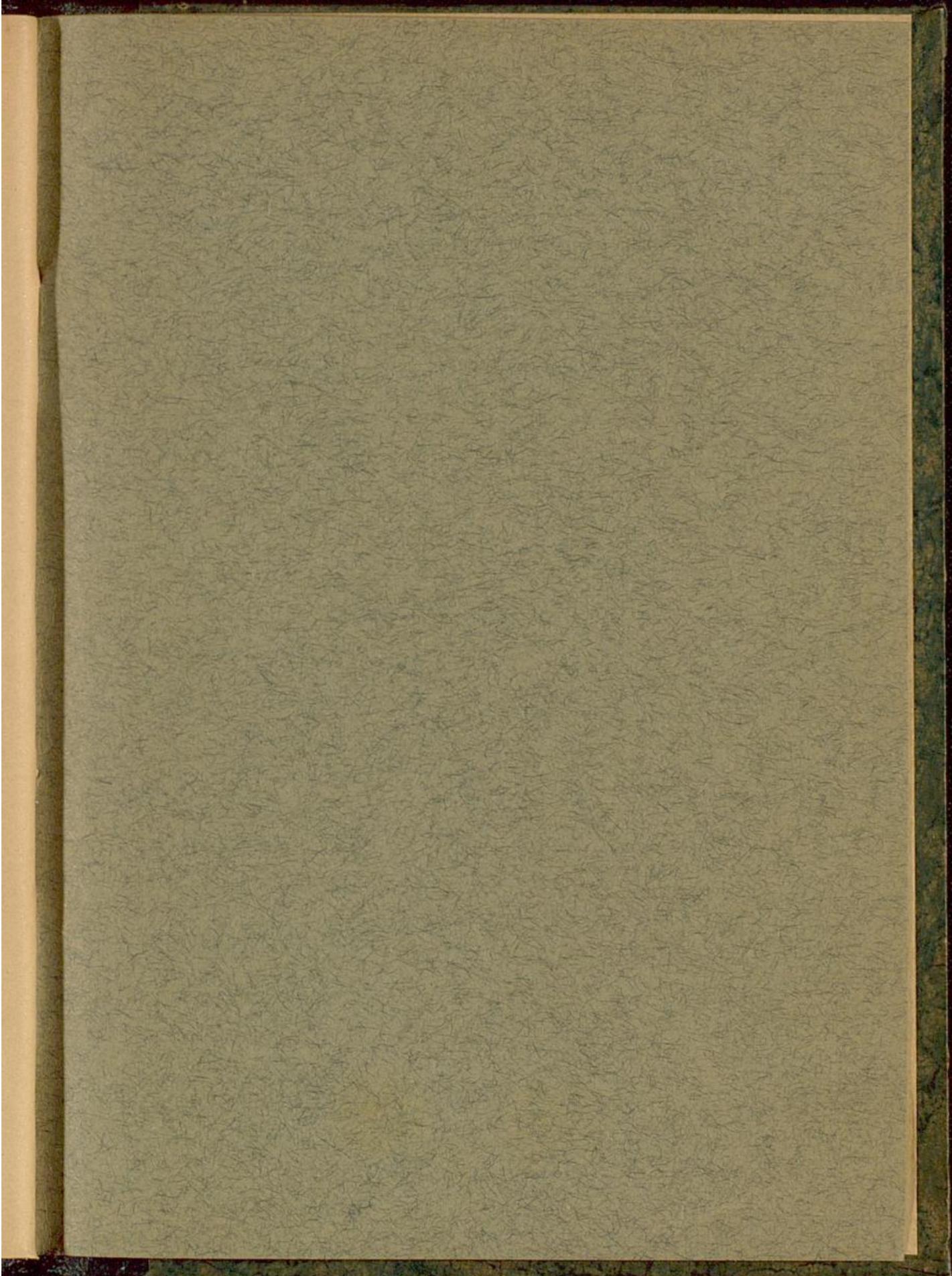
Zu Geschenkzwecken vorzüglich geeignet!

In Einzelbändchen kartoniert je Mk. 1.50.

1. Aias. — 2. Antigone. — 3. Elektra. — 4. Ödipus.
5. Die Trachinierinnen. — 6. Philoktet.
7. Ödipus auf Kolonos.
-

Zu beziehen durch jede Buchhandlung, wo nicht:
unmittelbar vom Verlag.





257/49 (K)

200



257

1.80

26 29257 9 031



