

Philosophische Fakultät 1. Sektion der
Ludwig-Maximilians-Universität München

KNY-20-
00756

Auszug aus der Dissertation:

**Die Entwicklung der Idee des Deutschen
Nationaltheaters im achtzehnten Jahrhundert
und ihre Verwirklichung**

von

Herbert Kittenberg aus Leipzig.

Referenten:

Professor Dr. Hans Heinrich Borchardt
Geheimrat Professor Dr. Franz Muncker

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Dezember 1924

Zum Druck genehmigt: 23. Juni 1925

Professor Dr. Gustav Herbig, Dekan.

Einleitung.

Das soziologische Charakteristikum Deutschlands im 18. Jahrhundert ist der eminente wirtschaftliche und geistige Aufschwung des Bürgertums. Zeichnete sich auch der aufstrebende Stand nicht durch politische Fähigkeiten aus, so war doch ein parallel seiner eigenen Entwicklung sich steigerndes Interesse für den Staat und die Nation wahrzunehmen. Da die Konzentration der bürgerlichen geistigen Kräfte der künstlerischen und wissenschaftlichen, besonders aber der literarischen Tätigkeit galt, mußte sich namentlich in diesem Bereiche die nationalpolitische Anteilnahme des Bürgertums auswirken. Vor allem bietet sich uns dieser Entwicklungsprozess in den Bestrebungen für das Theater, dessen Bedeutung für die Kulturpropaganda das Jahrhundert mehr und mehr erkannt hatte. In der Idee des deutschen Nationaltheaters und ihrer Verwirklichung fand die Nationalbetätigung trefflichen Ausdruck.

Dabei erkennen wir als Grundlage des Nationalgeistes jener Zeit den Besitz folgender kultureller Eigenschaften: Reaktionsempfinden gegen Ausländerei, Teilnahme an den Tendenzen der Aufklärung, erstarktes staatliches Selbstbewußtsein, Stolz auf eigene, besonders literarische Leistungen und Wiederbesinnung auf deutsche Art.

2567/926



KNY-20-00756

Vorgeschichte.

Innerhalb weniger Jahrzehnte entwickelte sich die deutsche Bühne von einer zweifelhaften Belustigungsstätte des Pöbels zu einem beachtenswerten Kulturfaktor. Doch bevor sie einen derartigen Höhepunkt erreichen konnte, war die Beseitigung ernster Hindernisse durch unermüden Energieaufwand notwendig. Die Reformkenntnis der Vorkämpfer wurzelte schließlich in drei Hauptforderungen: der Einführung des kunstgerechten Dramas, der Stabilität der Bühne und einem nationalen Repertoire.

Reichliches Verdienst erwarb sich Gottsched, der im Sinne der Aufklärung die Bühne als berufenes Mittel zur Hebung des Geschmacks und der Sitten erkannte und durch Wort und Tat die Stellung des deutschen Theaters vorbereitete, die es als eminente Erziehungsanstalt im Laufe des 18. Jahrhunderts noch erlangen sollte; dabei war die völkische Absicht unverkennbar Mittelpunkt seines Strebens. Die ihm folgende Generation lehnte die französische Geschmacksrichtung ab. Einen gewaltigen Fortschritt für die Theorie bedeuteten die Reformvorschläge von J. E. Schlegel, der besonders die nationale Eigenschaft der Bühnenkunst hervorhob. Die politische Lage förderte die Bewegung. Im engsten Kreise der Kunstfreunde war das nationale Theater zum aktuellen Thema geworden.

Das erste deutsche Nationaltheater.

Das Hamburger Programm, das wir vornehmlich aus J. F. Löwens „Geschichte des deutschen Theaters“ und aus der Ankündigungsschrift der Hamburger Entreprise (1767) entwickeln können, enthielt den Nationaltheatergedanken zum ersten Male in ausgeprägter Fassung. Darnach verstehen wir das Nationaltheater als eine edle Vergnügungs- und Erziehungsanstalt, die für die Gesamtheit bestimmt und daher vom Staat unterstützt, insbesondere heimische Kultur mit Hilfe eines nationalen Repertoires fördert. Vorauszusetzende Grundlage des Bühnenwesens ist dabei: Stabilität, eine von der Obrigkeit bestellte Leitung und ein gebildeter, geschulter und geachteter Schauspielerstand.

Das praktische Ergebnis des bürgerlichen Unternehmens erwies sich als ein Fehlschlag, trotzdem aber war der Privatversuch von großer Bedeutung als Aufmunterung für die gesamte Nation.

Die Gründung des K. K. Hof- und Nationaltheaters.

Bei der Uebernahme des deutschen Schauspiels in Wien durch den Freiherrn v. Bender (1769) bestand die ernste Absicht, eine würdige Nationalbühne zu schaffen. Heufeld, der künstlerische Leiter, erließ eine „Nachricht an das Publikum“, die im wesentlichen einer lokalisierten Kopie des Hamburger Programms entsprach; infolge des baldigen Direktionswechsels scheiterte jedoch die Durchführung des Planes.

Als 1770 Graf Koharry die Schauspiele pachtete, unternahm der Theatralzensor Sonnenfels, der schon eifrig für die Verbreitung der Idee gewirkt hatte, einen erneuten Versuch. Die pomphafte „Proklamation“ der neuen Direktion zeichnete sich durch weitere Zugeständnisse an das Wiener Lokalbedürfnis aus, doch hörte mit dem baldigen Nachlassen des Sonnenfels'schen Einflusses ein zielhewußtes Streben in der angekündigten Richtung auf.

Einen kräftigen Impuls erhielt die Bewegung erst wieder durch die weitere Ideenentwicklung in Norddeutschland. Die „Allerunterthänigsten Vorschläge zur Verbesserung der National-schaubühne und des Theaters überhaupt“ des Staatsrats v. Gebler stützen sich auf Sulzer'sche Theorien und betonen die Klopstock'schen Forderungen nachdrücklicher. Beachtenswert ist, daß sich das Verhältnis umgekehrt hat: der Staat ist nicht mehr Beschützer der Schaubühne, sondern die Schaubühne ist eine Stütze des Staates. Der Erfolg der erneuten Bestrebungen, die namentlich beim Adel Unterstützung fanden, war die persönliche Initiative Josefs II. (1776). Die Verbindung von Hof- und Nationaltheater beweist, daß im Prinzip der Gebler'sche Vorschlag gebilligt wurde. Der privaten Aufmunterung (Hamburg) war das kaiserliche Beispiel, die Verwirklichung der Idee gefolgt.

In Mannheim und München zur Zeit Karl Theodors.

Im Anschluß an den Plan des Kaisers erstrebte auch Karl Theodor mit der Eröffnung des „Kurfürstlichen Hof- und Nationaltheaters“ (1777) höhere Ziele, doch war Marchand, der künstlerische Leiter, mehr geneigt, der neuen Bühne den Charakter einer privaten als einer öffentlichen Anstalt zu verleihen. Auch erwies sich das nationale Empfinden der Mannheimer zunächst als pfälzischer Patriotismus. Ein typisches Zeugnis dafür ist der Aufsatz Maler Müllers („Gedanken über Errichtung eines Nationaltheaters“), der uns zugleich auch über die Entwicklung der nationalen Idee in der Sturm- und Drangbewegung unterrichtet. Darnach erscheint uns das Streben nach einem partikularistischen Nationaltheater nicht mehr als lokale Eigentümlichkeit, sondern als in den Zeitverhältnissen begründet. Wir begegnen in München, als dort nach der Uebnahme der bayerischen Regentschaft durch Karl Theodor die Theaterverhältnisse geregelt wurden, der gleichen Erscheinung. In seiner Zeitschrift der „Dramatische Censor“ lehnte der Herausgeber (Professor Strobel), indem er sich zugleich gegen das Hoftheaterprogramm der Entreprise des Grafen Seeau wandte, ein „allgemeines Nationaltheater“ entschieden ab. Jedoch schloß sich Strobel später der gemäßigten Anschauung Westenrieders („Von dem Zustand des Theaterwesens in München“) an und forderte mit ihm die besondere Pflege des provinziellen Elementes als nächstliegende Aufgabe für eine nationale Bühne.

Im Programm des 1778 gestifteten Mannheimer Nationaltheaters machte sich das Fehlen der Gegenwart des Hofes in zweierlei Hinsicht bemerkbar. Zum einen wurde die Bühne jetzt als eine bürgerliche Einrichtung ins Auge gefaßt, und zum anderen wurde die Forderung nach ihrem ausgeprägt partikularistischen Charakter erheblich zurückgestellt. Auch war Dalberg eifrigst bemüht, im Spielplan die Interessen deutscher Kunst zu vertreten. Durch ihre markante Einstellung zum bürgerlichen Drama wurde seine Bühne, die er als moralische Anstalt betrachtete, vornehmlich zum Sprachrohr für die Tendenzen dieser Bewegung. Ermessen wir ihre Bedeutung vom historischen Standpunkt aus, so erhalten wir den Eindruck, daß sie in der Tat für jene Zeit „eine deutsche Nationalbühne“ war.

Schillers Vortrag „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ war mit Rücksicht auf den Zuhörer-

kreis (die Mannheimer deutsche Gesellschaft) eine Verteidigungs- und Propagandarede zugleich. Selbständiger, aktuell wurde der Redner erst, da er auf die nationale Bedeutung des Theaters hinwies. In dieser Betrachtung stellte Schiller, der sich damals zu dieser Frage noch optimistisch äußerte, der deutschen Nationalbühne ihre höchste Aufgabe. Die deutsche Nation war nicht mehr Voraussetzung für die Existenz ihrer Bühne — wie ehemals bei Lessing —, sondern durch die nationale Bühne sollte die deutsche Kulturnation erst geschaffen werden. Allerdings war die Erfüllung dieser idealen Mission nur auf dem Wege steter Entwicklung möglich, sie konnte nicht revolutionär herbeigeführt werden.

Weitere Ausdehnung.

Die Macht der Idee und ihre eminente kulturelle Bedeutung bezeugt die beträchtliche Anzahl von neu gegründeten Nationaltheatern in den zwei letzten Jahrzehnten. Für die Entwicklung der Idee selbst ergibt eine Sonderbetrachtung der einzelnen Bühnen keinen Fortschritt. Wir unterscheiden drei Gruppen:

1. Die fürstlichen Stiftungen (Berlin, Mainz, Bonn). Sie sprechen, im Verein mit dem Wiener und Mannheimer Theater, deutlich dafür, von welcher Wichtigkeit die fürstliche Unterstützung für die Verwirklichung der Idee war.
2. Die Bühnen der kaiserlichen Erblande (Linz, Prag, Graz, Innsbruck, Brünn). Sie verdankten ihren Ursprung und ihre weitere Förderung mehr oder weniger der Tatkraft Josefs II. Der leitende Gedanke für den Monarchen war die Erkenntnis, daß besonders die Bühne zur Verbreitung der deutschen Kultur geeignet sei.
3. Die vorwiegend von Bürgern begründeten Aktientheater (Frankfurt, Magdeburg, Augsburg, Altona, Breslau). Nach dem Hamburger Vorbild wurde der Versuch auf breiterer Grundlage nachgeahmt und jetzt mit Erfolg durchgeführt.

Dieses günstige Gesamtergebnis erweist sich jedoch am Ausgang des Jahrhunderts als ein mehr äußerlicher Erfolg. Unter dem Eindruck der Zeitereignisse stehen die modernen Theoretiker, denen eine enthusiastische nationale Einstellung fehlt, dem wahren Charakter der Nationaltheateridee verständnislos gegenüber. (Auseinandersetzungen im Gothaischen Theaterkalender, Jahrgänge 1792 bis 94.)

Staat und Nationaltheater.

Nach dem unglücklichen Hamburger Ergebnis wandten sich die Aufklärer endgültig an die Regierung mit der Aufforderung, die Schaubühnen als öffentliche moralische und nationalpolitische Institute zu organisieren, doch enthalten ihre eigenen hochfliegenden Entwürfe zur Durchführung dieses Programms für eine praktische Verwendung selbst, vom staatlichen Gesichtspunkt aus betrachtet, nur äußerst unzulängliche Vorschläge. Das Vertrauen, das man in den absolutistischen Wohlfahrtsstaat setzte, erwies sich im reichlichen Maße als gerechtfertigt, ohne daß freilich, nach dem Beispiele Josefs II., von seiten der deutschen Fürsten dem Erziehungsenthusiasmus der Aufklärer über ein normales Maß hinaus gehuldigt und damit die Kunst erniedrigt worden wäre. Auch die „Hoftheater“ bezeugten in den meisten Fällen die tatenfreudige Gesinnung jener Herrscher, wurde doch damals mit der Wahl dieser Bezeichnung mehr eine Rücksichtnahme auf die kleinstaatlichen Verhältnisse als eine Betonung der fürstlichen Privatrechte zum Ausdruck gebracht. Bemerkenswerterweise versagten die städtischen Regierungen fast vollständig.