



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Erwerbungsverhältnisse. Italienische Oper und deutsches Schauspiel.
Spielhonorare. Doppeltätigkeit der Schauspieler in Drama und Oper.
Gehälter am Wiener Nationaltheater. Gastspiel und ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

in das noch aller Gesehmäßigkeit entbehrende Theatertreiben zu bringen; die großen Schauspieler alle am Ausgang des 18. Jahrhunderts gingen ihn und erzwangen sich so mit zäher Energie den Anteil ihrer Zeit und die Gefolgschaft ihrer Berufsgenossen. Konrad Ekhof, der Sohn eines Hamburger Stadtsoldaten, wurde ein Muster guter Lebensführung und moralischer Tüchtigkeit; unermüdllich versuchte er, seine Kunstgenossen zu gleicher Haltung und zu ernster Ausübung ihres Berufs anzuleiten. In seiner Gesellschaft errichtete er eine Theaterschule für die jüngeren Mitglieder, und das Interesse für die bürgerliche Sicherstellung seines Standes gab ihm schon damals den Gedanken ein, eine allgemeine Pensionskasse für deutsche Schauspieler zu begründen; ein Plan, der fast genau hundert Jahre später erst zur Ausführung gelangt ist. Friedrich Ludwig Schröder hielt sich gegen die Kunstfeindlichkeit des Hamburger Theaterpöbels nur durch die bürgerliche Festigung, die er für seine Person und seine Kameraden anstrebte, und erzog sich sein gerühmtes Ensemble durch die Handhabung einer eisernen Disziplin, die er durch patriarchalische Fürsorge weniger fühlbar zu machen verstand. „Mein Beruf war es fort und fort, eine Bande Schauspieler zu haben, die ich zu Menschen umodeln konnte, oder Menschen, die Schauspieler vertreten sollten“, bekennt er selbst. Iffland verdankte, wie schon erwähnt, dem Ehrgeiz, der vornehmen Welt sich anzupassen, nicht allein seine hervorstechenden Qualitäten als Schauspieler, er gewann dadurch vor allem auch jenes diplomatische Geschick, das ihm in einer noch rohen Zeit und in schweren Tagen nationalen Mißgeschicks für das Berliner Theater den sicheren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Boden zu bereiten verstattete. Das Streben nach anerkannter Persönlichkeit ist bei den genannten drei Männern von nachhaltigstem Einfluß für die Entwicklung ihrer Kunst und ihres Standes gewesen.

Natürlich fehlte bei der großen Masse der Berufsgenossen die groteske Kehrseite solcher Vorzüge nicht: die falsche gesellschaftliche Ambition, gleich und gleich mit den Großen dieser Welt zu stehen, sei es auch nur dadurch, daß man deren vornehme Passionen nachäffte. So wurde besonders das Hazardspiel, obschon es das allgemeine Laster jener Zeit war, zu einer Geißel des Schauspielerstandes. Entsprach die Nachahmung der Kavaliersitten den Bedürfnissen der genialischen Naturen, so entwickelten die pedantischeren Talente fast herkömmlich ein steifkleines Pathos ihrer künstlerischen Würde, das meist in einem tragikomischen Gegensatz zu der Armseligkeit stand, die im wesentlichen doch das Theaterleben noch umkleidete.

Wenn es der laienhaften Betrachtung des Theaters geläufig ist, den Schauspieler gemeinhin als einen schlechten Wirtschafter zu

schelten, der unverhältnismäßige Einnahmen aus einem leicht und ohne Anstrengung geübten Berufe ziehe, so ist das, auf die Allgemeinheit des Theatergewerbes bezogen, ein grobes Mißverständnis. Die wirtschaftliche Stellung des Schauspielers mit ihrem Elend, das die Regel, mit ihren Auswüchsen, die die seltenste Ausnahme bilden, ist vielmehr ein trübstes Kapitel in der Geschichte der proletarischen Stände moderner Zeiten. Kaum einer der zahlreichen Theaterreformatoren im 19. Jahrhundert, die gern die Unverschämtheit der Komödianten, nach Ministergehältern zu streben, für alle Schäden unserer kranken Theaterkultur verantwortlich machten, hat das doch auch hier so nahe liegende Gesetz von Angebot und Nachfrage je berücksichtigt. Zuzeiten, wo die italienische Oper in Deutschland Millionen über Millionen aus dem Volksäckel verschlang — wie, um nur ein Beispiel anzuführen, bei den Festlichkeiten zum Einzug des sächsischen Kronprinzenpaares 1738, die vier Millionen Taler kosteten — betrug die ganze Summe der wöchentlichen Gagen, die der Prinzipal Schönemann seinem Personale zahlte, sechzehn Taler acht Groschen. Diesem Personal gehörte auch Konrad Ethof an, den man jener Tage schon den deutschen Garrik nannte. Freilich konnte Schönemann auch die abendliche Bühnenbeleuchtung noch mit der Ausgabe eines preussischen Talers bestreiten, weil etwa vier Duzend Talglichte hierzu hinreichten. Schröder bezog, als er in der ersten Hamburger Epoche für seine Mutter die Direktion führte, eine Wochengage von sechzehn Talern; damit machte er aber auch schon ein Haus, in dem die Patrizier der Stadt verkehrten. Das höchste Gehalt, das Ethof während seiner Bühnenlaufbahn erlangte, war sechshundert Taler für das Jahr und eine Klafter Holz; dafür mußte er den Direktor des Gothaischen Hoftheaters repräsentieren. Die Nachfrage nach deutschem Schauspiel war eben einstweilen nicht stärker und rechtfertigte keine höheren Bezüge, während da, wo das soziale Bedürfnis sie erhob, an der italienischen Oper, zur nämlichen Zeit schon das Hundertfache verausgabte wurde.

Außer meist sehr geringfügigen Wochengehältern bezogen die Schauspieler „Spielhonorare“. Ihre Einführung hatte mehrfache Ursachen: einmal sollte das Spielhonorar Leistungen belohnen, die streng genommen außerhalb der eingegangenen Verpflichtung des Darstellers lagen, dann aber wurde es auch schon zeitig als eine Art Konventionalstrafe angewendet, insofern es in Wegfall kam, wenn der Darsteller verhindert war, oder Verhinderung vorschützte, seine Pflicht zu tun. In Wien erhielt er ein Spielhonorar nicht nur für Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern auch für Ohrfeigen, die er etwa auf der Bühne zu empfangen hatte, oder „wenn er mit Wasser begossen wurde“. Je mehr sich dann das Singspiel am deutschen

Theater zur Oper erweiterte, wurde das Spielhonorar mehr und mehr eine stehende Einrichtung, um die Bezahlung der Leistungen zu differenzieren. Singen und Tanzen mußte zwar jeder Schauspieler können, aber die Oper im Stile Mozarts etwa stellte doch schon Anforderungen, denen der rezitierende Schauspieler ohne weiteres nicht immer gewachsen war. Trotzdem war bis ungefähr 1830 an den meisten deutschen Theatern eine Doppeltätigkeit der Darsteller als Schauspieler und Opersänger eigentlich die Regel; auch noch die Opern Webers wurden häufig vom Schauspielpersonal dargestellt. Diese Möglichkeit läßt den auch durch andere Beobachtungen begründeten Schluß zu, daß die Ausbildung im Gesang damals allgemeiner war als heute, daß aber auch die Ansprüche des Publikums, von den Habitués der italienischen Oper abgesehen, erheblich geringer sein mochten. Frau Anzelmänn-Bethmann in Berlin spielte Schillers Jungfrau, sang aber auch in der „Entführung aus dem Serail“ Mozarts Konstanze, die doch schon hohe Anforderungen an kunstgemäßen Koloraturgesang stellt. Beschort, ihr Kollege, war der Hamlet und auch der Don Juan der Berliner Bühne. Erst in den zwanziger Jahren, als die neueren italienischen und französischen Opern die deutschen Bühnen übersluteten, reichten die Kräfte, die Mozart zur Geltung gebracht hatten, nicht mehr aus; man verlangte wieder nach kunstgebildeten Sängern italienischer Schule. Besonders wohl, weil das deutsche Theater nun auch den Adel und die verwöhntere Hofgesellschaft, die durch die Nöte der Kriegsjahre um ihre standesgemäßen „Spectacles“ gekommen waren, als Zuschauer gewonnen hatte. Damit stiegen für Sänger und Sängerinnen, die als „Stars“ glänzten, auch die Gehälter bald wieder zu beträchtlicher Höhe und standen denen der Kofoko-Oper nicht viel nach. Die Gagen-etats des Schauspiels aber hielten sich bis in die sechziger Jahre auch an den Hof- und größeren Stadttheatern in durchaus mäßigen Grenzen, obwohl der Wettbewerb um Kräfte von Ruf schon kein geringer war.

In Wien, am Nationaltheater, das als die erste deutsche Bühne galt, wurde im Jahre 1807 eine Maximalgrenze für die Schauspielergehälter festgesetzt: 2500 Gulden für männliche und 2000 Gulden für weibliche Darsteller; die Spielhonorare betragen einen bis drei Gulden höchstens. Im gleichen Schritt mit dem Vordringen der freihändlerischen Grundsätze in unserer Volkswirtschaft unterlagen auch die ökonomischen Verhältnisse des Theaters den mit diesem Prinzip verknüpften Folgeerscheinungen. Das Billigkeitssystem, nach welchem bisher verfahren worden war, indem man annähernd auf den Standard of life der am Theater Angestellten gehalten hatte, verschwand mehr und mehr: die Gagen der begehrteren, selteneren

Kräfte gingen unverhältnismäßig in die Höhe, die der weniger wichtigen Hilfskräfte, wie der Chorsänger, der Musiker und der technischen Beamten, wurden auf die niedrigste Stufe herabgedrückt und hielten kaum den Vergleich mit den Arbeiterlöhnen jener Tage aus. Als auch das Theater endlich dann der Segnungen der Gewerbefreiheit teilhaftig wurde, zeitigte die eintretende Preistreiberei die nämlichen ungesunden Zustände, die auf alle vom Unternehmertum abhängigen freien Berufe drücken.

Solange die deutschen Theater noch mehr oder weniger ein Wanderleben führten, galt für Prinzipal und Mitglied gleichmäßig das Recht, die eingegangene Verpflichtung jederzeit auf eine Frist von drei bis sechs Wochen hinaus zu kündigen. Erst als die Gesellschaften an den Höfen oder in den Städten ständig geworden waren, wurden längere Verträge geschlossen, und Gastspiele, von deren Ausfall das vorher verabredete „Engagement“ abhängig war, wurden die übliche Form, das Personal zu ergänzen. Trotz der beschwerlichen und teuren Reisen war damals übrigens der Wechsel der Schauspieler an den Bühnen viel häufiger, als man glauben sollte. Schon Goethes Kollegen unter den Theaterdirektoren hatten es um so schwerer, ihre Gesellschaften beisammen zu halten, als die Rechtsverbindlichkeiten der Verträge für das Theater noch sehr lockere und bei der damaligen Justizpflege kaum zu behaupten waren. Kontraktbrüche schienen daher an der Tagesordnung. Erst wirkte das alte Wanderblut, das die Schauspieler nur selten lange seßhaft werden ließ, und die verhältnismäßige Leichtigkeit, solange der Stand noch nicht überfüllt war, wieder eine Anstellung zu bekommen; dann störten die Preistreibereien der Konkurrenz die Gefüge der mit Mühe gebildeten Ensembles. Ein unbestreitbarer Notstand hat die Leitungen zu den berüchtigten Härten der ‚Theaterkontrakte‘ veranlaßt, die jedem Rechtsgefühl Hohn sprachen und später, als das Verhältnis sich umkehrte und das Angebot stärker als die Nachfrage wurde, alle schwächeren Arbeitssuchenden einer jeder Billigkeit entbehrenden, jammervollen Unsicherheit ausliefern sollten.

* * *

Der schwankende Charakter der individuellen und der Standesbildung des deutschen Schauspielers am Ende des 18. Jahrhunderts haftete natürlich auch seinen künstlerischen Leistungen, sowohl im Einzelspiel wie im Ensemble, an. Das jenen Jahren eigentümliche, vielseitig zutage tretende Bestreben, die Theorie der Schauspielkunst zu ergründen, verrät schon, wie wenig befestigt im allgemeinen die Anschauungen über die Gesetze und Ziele dieser Kunst noch