



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Echo der Revolution auf den Bühnen. Verlangen nach Staatstheatern. Das Frankfurter Parlament und die Theaterfrage. Hausdisziplin und Strafgesetze. Der deutsche Bühnenverein. Theaterpensionskassen. Die ...

---

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

stücken, schuf es sich sein eigenes Genre in der zwanzig Jahre hindurch blühenden Berliner Posse, mit ihrem trefflichen Komikerensemble: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Wollrabe, für die später Anna Schramm eintrat. Die übrigen aus den erbeuteten Konzessionen hervorgegangenen Gründungen: das Woltersdorf-Theater, das Viktoria-Theater und andere stiegen und sanken mit der Woge des veränderlichen Glücks.

Hier wie anderswo ging das Angebot jedoch immer weit über die Nachfrage; in der wirtschaftlichen Situation der Berliner, der großstädtischen Theater überhaupt, war für die 1869 durchgesetzte volle Theaterfreiheit eine stichhaltige Begründung wahrlich schwer zu finden. Als solche mußten vielmehr die unzeitgemäßen Privilegien der Hoftheater herhalten. Man argumentierte, daß, infolge der ungerecht begünstigten Hofbühnen, die übrigen Theater ja geradezu auf eine Kunst zweiten Ranges angewiesen wären. Weil sie die Klassiker nicht spielen dürften, müßten die in ihrem edlen Streben gehemmten Direktoren das kunstbedürftige Publikum wohl oder übel mit französischen Sittenstücken und anderen „leichtfertigen Sivolitäten“ befriedigen. Wie würden sie sonst dazu kommen? Wie würde das Publikum das sonst dulden? In der ‚Dierteljahrschrift für Volkswirtschaft‘ von 1863 sprach Otto Wolff über diese Auffassung: „die Unfreiheit sei der Wurm, der den Verfall des deutschen Theaters beschleunige, und durch das Konzessions- und Subventionswesen sei diese Unfreiheit bewirkt“. Scheinbar lag ja die Sache auch so; und an den Privilegien an sich war wirklich nichts gelegen. Nur hätten dann konsequenterweise die Vollausgestaltung des künstlerischen Charakters jeder neu zu errichtenden Bühne und die Verpflichtung auf ein bestimmtes Maß sozialer Kunstfürsorge den Konzessionsnachsuchern als Bedingungen auferlegt werden sollen. Statt dessen gab man just jede Kontrolle über den Wert der Ware, deren Herstellung und Verkauf man frei gestattete, völlig preis; nur das Strafgesetzbuch und die Konkursordnung stellte man als kulturelle Gesichtspunkte über das deutsche Theater.

\* \* \*

Als Beiträge zur Psychologie und zur dramaturgischen Soziologie dürfen hier einige bedeutsame Episoden nicht übergangen werden, die die Stellung des Theaters während der Revolution kennzeichnen. In Berlin waren Krawalle während der Vorstellungen, Demonstrationen vor der Wohnung des Intendanten an der Ordnung jener Tage. Der Rücktritt Louis Schneiders von seiner Bühnentätigkeit wurde Küstner abgetroßt; dann setzten die Angestellten der Theater durch eine Revolte höhere Löhne für sich durch. Auch die Herab-

setzung der Eintrittspreise wurde gefordert und zeitweise erlangt. Nach dem 18. März aber erhielt der Intendant folgendes interessante „*Defret des Volkes*“: „Am Beerdigungstage der Gefallenen darf kein Theater stattfinden, außer zum Vorteil der Hinterbliebenen, für die Sie zu spielen haben. Im Unterlassungsfalle wird Ihnen angeraten, sich sofort dem Publikum zu entziehen“. In beiden königlichen Häusern und in den anderen Theatern wurden denn auch Vorstellungen zu diesem Zweck veranstaltet. Daß diese Drohungen keine leeren waren, hatte man erfahren: das Schauspielhaus, in dessen Konzertsaal die Nationalversammlung tagte, war im September schon der Schauplatz von Tumulten und einmal durch beabsichtigte Brandlegung sogar arg gefährdet gewesen. Am 23. März 1848 wurde die königliche Bühne „auf Begehren des Volks“ mit ‚*Wilhelm Tell*‘ wieder eröffnet. Die Verse:

„Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht,  
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,  
wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit“

wurden nun, nach hergestellter Ordnung, stürmisch beklatscht und da capo verlangt. Dann aber wieder einmal empfing in der ‚*Antigone*‘ der vor Königshochmut warnende Teiresias den demonstrativen Beifall der Demokraten. In Raupachs ‚*Royalisten*‘ spendeten die Konservativen den Worten: „Von Gottes Gnaden bin ich König“ Applaus; doch gleich darauf, als gesprochen wurde: „Es gibt keinen Thron in England mehr“, rächten die Liberalen sich durch jubelnden Zuruf. Stücke wie ‚*Siesko*‘ und ‚*Die Stumme von Portici*‘ vermied man vorzichtshalber lieber ganz. Ein andermal sah man die Gefahr gar nicht voraus: der Sturm brach plötzlich los über das Intriguenlustspiel von J. L. Klein ‚*Die Herzogin*‘, das am Hof des vierzehnten Ludwig spielte; die Vorstellung konnte nicht zu Ende gebracht werden. Nestroy, der in Hamburg taktlos genug war, 1848 seine Parodie ‚*Freiheit in Krähwinkel*‘ zu spielen, wurde dort wütend von der Bühne gezischt.

Als Nachklang dieser Übungen, das Theater als Parlament oder Volksversammlung zu behandeln, blieb jedoch eine entschieden lebhaftere Anteilnahme für seine politische Bedeutsamkeit im Publikum zurück. Rötischer schrieb später gelegentlich einer Aufführung von Adamis Posse ‚*Provinzialunruhen*‘: „Dieser Jubel der Massen, sobald, sei es in einem derben Wißworte einer hingeworfenen Andeutung auf die großen Fragen und Kämpfe des Tages, sei es in einem heiter aufregenden Bilde, der Inhalt unserer unmittelbaren Gegenwart berührt wurde, war uns ein lebendiger Beweis, welcher einen Fortschritt am öffentlichen Leben, an den Problemen unserer

Zeit, auch die unteren Schichten der Gesellschaft gemacht haben. Während sie früher nur die Schlagworte des gemeinen Berolinismus aus sich herausversetzten, werden sie jetzt durch die Anspielungen auf die großen politischen Kämpfe, auf die sozialen Fragen, kurz auf die allgemeinen Interessen der Menschheit gewonnen und finden sich dabei zu Hause. Wahrlich ein Fortschritt, der hoch anzuschlagen ist".

Auch die neu hervortretenden Projekte, das Theater als Staatsanstalt zu begründen, hingen aufs engste mit der achtundvierziger Bewegung zusammen und mit den Kunstdebatten im Frankfurter Parlament. Eduard Devrient schrieb seine oben erwähnte Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschland“; Richard Wagner seinen Staatstheater-Entwurf für den König von Sachsen. Rudolf Gottschall forderte in den „Jahreszeiten“ ein „von dem souveränen Volk geleitetes Nationaltheater“ und eine dramatische Generalprüfungscommission für Bühnenleiter und Künstler. Er wollte die wirtschaftlichen Notstände gebessert wissen und einen Normal-Gagenetat, obligatorische Tantiemen für die Dichter und volkstümliche Eintrittspreise eingeführt wissen. Die Leitungen sollten, soziale Pflichten zu erfüllen, wöchentlich einmal Freitheater geben; so könne das Theater zur „Volkstirche“ werden, in der politische Feste gefeiert würden. Ähnliche Ideen wurden in fast allen liberalen Zeitungen und in zahlreichen Broschüren behandelt, auch nach der Revolution immer wieder aufgefrischt; zumal dann wieder, wenn mit der Theatergewerbefreiheit zugleich deren schlimme Früchte gereift waren. Im Frankfurter Parlament hatte Minister von Ladenburg den Gesetzentwurf eingebracht, „den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu setzen und zu organisieren“. In Verbindung mit diesem idealen, aber wenig Einsicht verratenden Antrag war darauf an Preußen die Anforderung ergangen, die Subventionen der Hoftheater dem Kultusministerium zu überweisen; sie wurde jedoch, wie alle ähnlichen, vom Ministerium Manteuffel abgewiesen. Auch andernorts ließ man es beim Beschwägen der Theaterfrage, und ganz indolent verhielten sich natürlich die städtischen Behörden. Einzig in Wiesbaden wurde die Hofbühne in ein „Stadt- und Nationaltheater“ umgewandelt; es empfing reichliche Subventionen vom Staat, von der Stadt, vom Hofe und von den Spielpächtern. Im ersten Leitungskomitee saßen Karl Gresenius und Wilhelm Riehl. Ohne aner kennenswerte Taten zu leisten, hielt diese Einrichtung, unter steter Unsicherheit der Führung, an acht Jahre; dann wurde die frühere wieder eingeführt und ein Hoftheaterintendant eingesetzt.

In engerem oder loserem Zusammenhang mit der politischen Bewegung geschah indes mancherlei, in der Ökonomie der Theater, in der Regelung der Beziehungen der Institute zueinander Besse-

rungen zu bewirken. Hierbei bewährte Theodor von Küstner sein organisatorisches Talent zuweilen recht glücklich. Die Hausdisziplin, die fast überall noch die autokratischen Züge aus dem achtzehnten Jahrhundert trug — in Wien war noch in den dreißiger Jahren Ferdinand Lang mit Arrest bestraft worden, weil er das Verbot des Extemporierens dadurch verhöhnt hatte, daß er in seiner nächsten Rolle mit dem Papageno-Schloß vor dem Mund aufgetreten war — wurde von den Dramaturgen zeitgemäß verbessert: von Schreyvogel am Burgtheater, in Dresden von Tied und Winkler, in Braunschweig von Klingemann, in Berlin eben von Küstner. Freilich war das überall undankbarste Arbeit: vielleicht weil man immer noch zu viele absurde Bestimmungen beibehielt. Auch in neuester Zeit wieder haben die Versuche, die Disziplinarordnung neu zu regeln, einen Sturm der Entrüstung unter den Darstellern hervorgerufen. Der Psyche des gebildeten Bühnenkünstlers mag das ganz natürlich und berechtigt erscheinen. Anders stellt sich die Frage in der von der Notwendigkeit bedingten Auffassung des Theaterunternehmens dar: er sieht die künstlerischen und die geschäftlichen Interessen durch- und gegeneinanderlaufen und wird immer der Störung des Betriebs, die vom kleinsten Punkte aus das ganze Werk gefährden kann, durch Strafandrohung, wie sie für den Handlanger, der die ihm zugewiesene Verantwortlichkeit meist gar nicht einzusehen vermag, nötig ist, vorbeugen müssen. Und da man Gesetze nicht nach zweierlei Maß geben kann, soll sich auch die empfindsame künstlerische Intelligenz bei Verfehlungen der gleichen Strafe unterziehen: das wird stets wider das Bewußtsein des wirklichen Künstlers sein. Gewiß haben sich die größten anarchistischen Züge der Schauspieler-Psychologie, über die Goethe noch so sehr zu klagen hatte, abgeschwächt; aber vorhanden sind sie immer, müssen vorhanden sein, weil sie zum Teil in der ekstatischen Beschaffenheit der Schauspielkunst Begründung finden. Und doch kann am Theater die Willkür oder Nachlässigkeit eines Einzelnen die ganze Maschinerie in einer Weise ins Stocken bringen, die überhaupt nicht zu beheben ist: eine einmal zerstörte Wirkung auf der Bühne ist nicht wieder gutzumachen. Dieser Umstand sollte die Darsteller zu einer freiwilligen Unterordnung unter ein Gesetz vermögen, dessen Strafsätze den Charakter einer freiwilligen Sühne für die Fälle gestörter gemeinsamer Arbeit tragen. Doch weder damals noch heute fand diese Auffassung Billigung. Der Sturm gegen das Disziplinalgesetz von 1899 gleicht darum dem von 1845, den Küstners ‚Neue Hausordnung für die königlichen Theater‘ erregte, aufs Haar: die Regisseure, die Vorstände, die Rechtskonsulenten der Bühne und das Ministerium hatten den Entwurf bearbeitet und gutgeheißen — aus den Berliner Zeitungen aber erschallte ein

wütender Proteststraf. Man hatte damals freilich die vormärzliche Stimmung gröblich ignoriert, ja sogar für besonders schwere Fälle der Insubordination Androhung von Arreststrafe beibehalten! Ähnliche Vorgänge spielten sich 1848 am Hamburger Theater, in Wien und überall ab, wo man diese Reform versuchte.

Die Jahrzehnte der Theaterleidenschaft mit ihrem Personenkultus hatten naturgemäß nicht beigetragen, die Darsteller anspruchsloser zu machen und die immer lockere Rechtslage der Anstellungsverträge zu befestigen; es war im Gegenteil an der Tagesordnung, daß Intendanten und Pächter skrupellos ihnen wertvoll scheinende Kräfte durch reichlichere Angebote zum Vertragsbruch verleiteten. Darum versuchte der Ordnung liebende Küstner auch auf diesem Gebiet Wandel zu schaffen. Er griff die Anregung des Münchener Intendanten von Poißl wieder auf: einen Kartellverband der Bühnenleiter zustande zu bringen. In seiner Berliner Stellung gelang es ihm, den Chef des zweitgrößten norddeutschen Theaters, den Dresdner Intendanten von Lüttichau, für seinen Plan zu gewinnen. Baron Gall in Oldenburg entwarf 1845 die Satzungen eines solchen Kartellvereins und 1846 schlossen sich der Bildung zweiunddreißig Bühnen, darunter die wichtigsten Hoftheater an. Bezeichnenderweise hielten sich damals die Wiener Bühnen abseits. Ein Schiedsgericht wurde ins Leben gerufen, das strittige Fälle zwischen den Leitungen regeln sollte; auch die Sorge, Pensionskassen für die Darsteller zu errichten, wurde als Aufgabe des Vereins anerkannt. So entstand Der Deutsche Bühnenverein, der im Jahre 1851 siebenundvierzig Mitglieder, 1903 deren hundert zählte und jetzt ein wohlorganisiertes Schiedsgericht mit vier Senaten, nach Muster der Gewerbegerichte aufweist.

Viele der freien Konkurrenz huldigende Theater der Großstädte, die Mehrzahl der Saison- und Sommerbühnen blieben dem Kartellverband fern: ihnen setzte er nur Schranken und bot ihnen kaum Vorteile. Nach den Satzungen sollte stets der Intendant der Berliner Hoftheater Präsident, der des Münchener Hoftheaters Vizepräsident sein; eine Einrichtung, der nicht gerade werbende Kraft zugesprochen werden kann, wie denn überhaupt das Übergewicht der Hoftheater hemmend wirkte, eine zeitige und breitere Regelung des Verhältnisses zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, worauf doch schließlich auch hier alles ankam, herbeizuführen. Der Verein hat darum immer jegliche demokratische Opposition gegen sich gehabt. Dennoch lag der antisoziale Charakter eines Unternehmerringes ursprünglich seinen Absichten fern; erst das die Oberhand erlangende „Theatermanchestertum“ hat ihm diesen aufgedrängt. Da immer Zweidrittel der deutschen Bühnen außerhalb des Vereines blieben, um freie

Hand für ihre Geschäftspraktiken zu behalten, wurden die Kartellbühnen zu immer schrofferen Maßnahmen, nicht zuletzt auch gegen die Darsteller, gezwungen. Auf eine wirksame, wenn auch nur moralische Unterstützung der Arbeitnehmer konnte darum der Bühnenverein nur selten rechnen.

Bei der beabsichtigten Einrichtung von Theater-Pensionskassen ging Küstner von seiner Leipziger Erfahrung aus; über diese hinaus aber dachte er an eine Allgemeine Theater-Pensionsanstalt, wie sie Ekhof dereinst schon angeregt hatte, für die übrigens in der französischen Association de secours mutuels entre les artistes dramatiques ein Muster vorlag. Zunächst schritt man an den verschiedenen Hoftheatern zur Bildung örtlicher Anstalten. Im Jahre 1851 entstanden solche in München, Dresden, Kassel, Darmstadt, Braunschweig, Oldenburg, Hamburg (wo außerdem aus dem Ertrage eines von Franz Liszt gegebenen Konzertes, 1840, der zur Ergänzung dienende „Lisztfonds“ gegründet worden war), Frankfurt, Prag, Riga, an dem Theater an der Wien, in Leipzig, Mannheim u. a. O. Auch diese Gründungen verloren mit der Zeit die ihnen anfangs entgegengebrachten Sympathien der Bühnengehörigen. Die gezwungen Beisteuernden haben, da ihnen meist keinerlei aus ihren Zahlungen erwachsene Entschädigung zusteht, keinen Vorteil zu ersehen, wenn sie nicht die zur Pensionsfähigkeit vorgeschriebene Zeit im Verband des Theaters bleiben. Das ist ihnen jedoch häufig, auch gegen ihren Willen, verwehrt, denn die durch Ansprüche meist über Vermögen bedrohten Kassen helfen sich durch rechtzeitige Abschiebung anspruchsvoller Einzahler. Und da der Intendant oder Direktor in der Verwaltung gewöhnlich eine maßgebende Rolle spielt, empfand man — und mit Recht — diese aus der Notlage der Kassen entspringenden Härten als besonders unmoralisch. Fast aus all diesen Kassen ziehen nur jene Kräfte Vorteil, deren Wert und Wirken durch längere Dienstzeit nicht wesentlich beeinträchtigt wird; für diese zahlen gewöhnlich die höher gagierten und also auch höher in Anspruch genommenen Solokräfte, die oft doch überhaupt nur einige Jahrzehnte intensiver Gewerbsfähigkeit vor sich haben, die hohen Quoten ihrer Gehälter, ohne in allzuhäufigen Fällen irgendwelchen Vorteil davon zu ernten.

Der gesündere wirtschaftliche Gedanke lag natürlich in der Allgemeinen Versicherungsanstalt gegen Invalidität. Ihn nahm 1854 der inzwischen zum preußischen Hofrat ernannte Louis Schneider wieder auf und gab ihm in der 1857 erstehenden Perseverantia einen hoffnungsvollen praktischen Ausdruck. In seiner begünstigten Stellung war es ihm leicht gefallen, einen Grundstock aus fürstlichen und privaten Stiftungen zusammenzubringen und den Satzungen

die staatliche Anerkennung zu verschaffen. Nach drei Jahren bestand der Fonds schon aus 90000 Talern. Die Anstalt scheiterte jedoch alsbald an der Teilnahmelosigkeit der weiteren Berufskreise und an dem Widerspruch der anfangs Beigetretenen gegen die Satzungen, die erfolgversprechend zu gestalten damals noch alle jene Erfahrungen gefehlt hatten, die heute der inzwischen so hoch entwickelten Versicherungstechnik zu Gebote stehen. Die Perseverantia mußte sich auflösen, die Beiträge zurückzahlen und nur ein beträchtliches Kapital an Stiftungen und Geschenken blieb unter Verwaltung der Berliner Intendanz für eine gelegentliche Erneuerung des Unternehmens aufbewahrt. Es bedurfte des Durchdringens der von Schulze-Dehlig in Fluß gebrachten genossenschaftlichen Bewegung, die in den Jahren von 1850 bis 1870 im sozialen Bewußtsein des Volks die Bereitschaft zur Selbsthilfe befestigte, ehe die Absicht von dem damals noch gänzlich unorganisierten Schauspielerstand wieder aufgegriffen werden konnte. Die neubegründete Reichseinheit endlich gab dazu weiteren Anstoß. Im Sommer 1871 wurde von Ludwig Barnay, Ernst Possart, Hugo Müller, Jozza Savits, Bodo Borchers u. a. in Weimar die Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger gegründet, deren Sitz in Berlin ist.

In erster Linie berufen, als Altersversorgungsanstalt zu wirken, hat sie sich erfolgreich bewährt; für alle ihr eingegliederten materiellen Wohlfahrtseinrichtungen haben die Mitglieder — leider etwa nur der sechste Teil aller deutschen Berufsangehörigen — bemerkenswerte Umsicht und Energie bewiesen. Ebenso rasches und wirksames Durchdringen der auf soziale Standesverbesserungen gerichteten aufgewandten Bestrebungen war ihr aus den gleichen Gründen, die dem Bühnenverein die Wirksamkeit erschwerten, verjagt. Bühnenverein und Genossenschaft vertraten durch das Jahrhundert immer nur einen Bruchteil der gesamten Wirtschafts- und Standesinteressen. Das unterband die Wirkungen nach außen hin, wie es wiederum dazu beitrug, daß die zahlreichen Kämpfe, die diese beiden Institutionen untereinander um ihre Interessen geführt haben, immer nur durch Kompromisse beendet wurden.

Eine der bedenklichsten Erscheinungen in der Folge aller Individualwirtschaft ist sicher der zwischen Produzenten und Konsumenten sich eindringende Zwischenhandel, wenn er zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer die Bedingungen ermittelt und im Bühnenwesen als Theateragent auf den Plan tritt. Der Wunsch, Vermittler dieser Art wieder loszuwerden, ist namentlich dann sehr berechtigt, wenn, wie es hier der Fall ist, der Konsument, der Arbeitnehmer, allein die Kosten zu tragen hat und zudem das Bewußtsein, daß diese zur Ernährung eigentlich überflüssiger Parasiten dienen. Zwar sind die

Bewucherungen, die andere künstlerische und geistige Arbeiter, wie Literaten, Dichter, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, durch den Zwischenhandel erfahren, gewöhnlich noch viel krasser, dennoch ist die den Darstellern von den Agenten auferlegte Tributpflichtigkeit immer als ein besonders schamloser Wucher empfunden worden. Das Theatermitglied hatte in der Regel dem ihm seine Stellung vermittelnden Agenten für die Dauer des Vertrags fünf Prozent seines Einkommens zu zahlen; bei einer Verlängerung des Vertrags, auch wenn der Agent dabei nicht mitgewirkt hatte, fernerhin drei Prozent. Häufig ließen sich die Agenten von den im Anfang stehenden Bühnenkünstlern auch einen „Generalrevers“ zeichnen, der sie berechtigte, für die Dauer der ganzen Laufbahn von sämtlichen Einnahmen des Darstellers, auch wenn sie aus Verträgen flossen, die der Agent nicht vermittelt hatte, eine Provision zu ziehen: eine einzigartige wirtschaftliche Ungeheuerlichkeit! Hier hat die nachdrückliche Tätigkeit der Bühnengenossenschaft wenigstens bewirkt, daß sich eine Gerichtspraxis durchsetzte, solche Sklavenbriefe als gegen die gute Sitte verstößend, rechtlich nicht mehr zu schützen. Doch auch der Theateragent ist nur ein organisch gewachsenes Produkt der wirtschaftsgeschichtlichen Entwicklung, an deren Auswüchsen die Arbeitnehmer eben so viel Schuld wie die Arbeitgeber tragen.

Mit zunehmendem Luxuscharakter des Theaters hatten sich auch die ehemals annähernd gleichen Lohnsätze bedeutend differenziert. Früher hatte ein tüchtiger Sänger oder Schauspieler schlecht und recht sein bescheidenes Auskommen erlangt; die großen Glücksfälle waren nur für die Mitglieder der italienischen Opernbühnen vorhanden gewesen. Das hatte sich nun wesentlich geändert. Der Beruf des Bühnenkünstlers war reicher an Chancen geworden: ein Hazardspiel, bei dem alle Kniffe eines geschickten bookmaker wohl zur Anwendung kommen konnten. Wenn man von hundert Talern Monatsgage plötzlich auf eine solche von tausend kommen konnte, bedeutete es wahrlich nur wenig, wenn man dem Agenten, der den Gewinn vermittelt hatte, die verhältnismäßig bescheidene Provision bezahlte, zumal, wenn nun ein Überangebot an Arbeitsuchenden vorlag. Mochten doch die Enttäuschten, die nicht Erfolgreichen über Korruption und Wucher klagen und in dem Agenten nicht mehr den von ihnen herangezogenen Helfer, sondern den mit den Ausbeutern in den Direktionen verbündeten Schädiger sehen. Denn der Agent war natürlich auch den Direktoren nach und nach eine unentbehrliche Notwendigkeit geworden. Früher hatte man sich über den Wechsel und Austausch von Mitgliedern immer friedlich verständigt, war human genug gewesen, den Darstellern die ihnen gebotenen wirtschaftlichen Vorteile zu gönnen und dem Überbieter nicht allzu-

sehr zu grollen. Davon war im raffinierten Wettkampf der hochentwickelten Theaterwirtschaft nicht mehr die Rede. Da empfanden es die Bühnenleiter als eine Annehmlichkeit, wenn sie die Schärfen, die dieser Kampf erforderte, hinter einem vorgeschobenen Mann verhüllen konnten. Hörte der Intendant X. in München, daß die Solotänzerin Y. in Leipzig sehr gefalle, so kam er seinem Leipziger Kollegen gegenüber in eine unangenehme Lage, wenn er ihr selbst ein Angebot stellte, das sie zum Aufgeben ihres Leipziger Engagements veranlassen möchte; der Agent aber nahm bereitwillig das Odium auf sich, das der Bühnenleiter scheute. Und als es gar zur Regel wurde, daß man jährlich mit neuen Zugkräften aufwarten mußte, weil der Wert eines tüchtigen Ensembles immer mehr hinter die Sucht nach neuen Erscheinungen zurücktrat, konnte der Agent überhaupt nicht mehr ausgeschaltet werden. Bei dieser Entwicklung wäre die Einrichtung einer zentralen Vermittlungsstelle, um beide Seiten vor den Auswüchsen dieses Zwischenhandels zu schützen, der nächstliegende Gedanke gewesen. In der Gesetzlosigkeit der ganzen Zustände konnte er jedoch keine Erfüllung finden. Ein paar Duzend Bureaus überschütteten seitdem Direktoren und Mitglieder mit Angeboten, ohne daß jenen für die offerierte Ware, diesen für die angebotene Stellung auch nur die geringste Garantie gegeben würde. Der Direktor, der nicht in der Lage ist, sich die persönliche Kenntnis von etwa fünfzehn benötigten neuen Mitgliedern zu verschaffen, sucht sich aus den ihm von den Agenten vorgelegten Listen die geeignet Erscheinenden nach äußerlichen Merkmalen der Qualität heraus. Er beschränkt sich dabei aber nicht auf eine Kraft für jedes zu besetzende Fach — dabei würde er die größte Gefahr laufen, sich in seinen Erwartungen getäuscht zu sehen — er engagiert sich vielmehr drei oder vier Vertreter des benötigten Faches und schüttelt die weniger brauchbaren wieder ab, wozu ihm die Bestimmungen der übelstberücktigten Theaterkontrakte die Möglichkeit bieten.

Der Anstellungsvertrag, der Engagementskontrakt wie er theatertechnisch heißt, verpflichtet das Mitglied in der Regel immer nur auf Probezeit: und zwar derart, daß der Direktor den Vertrag nach der Probeleistung wieder lösen kann, dem Mitglied jedoch das gleiche Recht nicht zusteht. Diese zunächst auffallende und in weiteren Formen einseitiger Verlängerungsrechte der Direktion sich noch stärker aussprechende Härte war indes immerhin eine Schutzmaßregel gegen die eingerissene Konkurrenzwirtschaft. Ohne sie konnte eigentlich kein Theater im Anfang einer neuen Spielzeit — oder gar bei einer Neubegründung — seinen Personalbestand behaupten; sie bot die rechtliche Handhabe nach abgelegter Probeleistung, die sowohl die Ansprüche der Leitung als die des Publikums

befriedigte, das Vertragsverhältnis der aufkündbar Angestellten zu einem festen zu gestalten. Für diese Probeleistung gab es zwei Formen: die des Gastspiels und die des Probemonats. Gastierte der neu verpflichtete Darsteller und gefiel dabei nicht, durfte der Vertrag wieder gelöst werden; beide Kontrahenten konnten dann einen neuen Versuch machen. In der Praxis aber führte dieser scheinbar gesunde Modus dadurch wieder zu übeln Verhältnissen, daß sich der Direktor, auch zu Gastspielen, für ein Sach gleich zwei, drei oder mehr Kandidaten verpflichtete, die er — jeden an seiner Verpflichtung haltend — durchprobierte, um sich endlich dann für den einen zu erklären, während die überzählig Gewordenen ihre Freiheit meist erst in einer Zeit wiedererhielten, da gleich gute Chancen sich ihnen nicht mehr boten. Oder die Gastspiele wurden bis in die letzten Wochen der Spielzeit hinausgeschoben, woraus das nämliche Übel für die Engagierten entstand. Oder endlich, der Direktor schüttelte, falls ihm der erste Verpflichtete beim Gastspiel gefiel und alle Erwartungen erfüllte, die den übrigen gegenüber eingegangenen Verpflichtungen mehr oder minder brutal wieder ab.

Der andere Modus, der des Probemonats, war kaum besser. Hier mußte die Bühnenleitung auf dem fast zwingenden Vorrecht bestehen, alle auszuprobierenden Kräfte so lange in ihrer einseitigen Gewalt zu behalten, bis sich ein Ensemble herausgestellt hatte. Und das in einer Zeit, wo alle Bühnen die gleiche Krisis zu bestehen hatten, die Gefahr also vorlag, für ein als ungenügend sich erweisendes Mitglied keinen oder doch einen auch wieder nur zweifelhaften Ersatz zu bekommen. Der Ausweg für die Leitungen war auch hier wieder der, eine größere Anzahl von Darstellern zu beliebiger Auswahl zu verpflichten. An einem großen Stadttheater kam es Ende der neunziger Jahre vor, daß achtzehn für Opernfächer engagierte Mitglieder nach zwei bis drei Wochen Tätigkeit wieder auf die Straße gesetzt wurden; der Direktor hatte vier und fünf Vertreter jedes Saches „kontraktlich“ festgelegt und unter diesen die besten sich ausgesucht.

Dieser sozial ungeheuerliche, rechtlich aber unbeanstandete Geschäftsmodus hat an mindestens Neunzehnteln aller Theater des Jahrhunderts hindurch geherrscht und über die Bühnenkünstler ein Verhängnis gespannt, das sie dauernd die Misere proletarischer Existenz hat kennen lernen und auskosten lassen. Die Versuche des Bühnenvereins und der Bühnengenossenschaft, die perfide Willkür der Direktionen einzuschränken, haben eine merkliche Besserung der Zustände kaum erzielt; es gab immer Praktiken, sich den auferlegten Verpflichtungen zu entziehen und, die Not der Arbeitsucher ausbeutend, den Gesetzen zuwiderzuhandeln. Erst in den letzten Jahren

der betrachteten Zeit sind zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft Vertragsbestimmungen zur Einführung vereinbart worden, die das Recht der Kündigung innerhalb der Probeleistungsfristen beiden Teilen prinzipiell zugestehen.

Daß der Theateragent als Vermittler solcher sozial so rückständigen Verpflichtungen dabei nur in den seltensten Fällen die guten Dienste eines Treuhänders leistete, häufigst aber der weiteren Proletarisierung und der Immoralisierung des Schauspielerstandes allen Vorschub, liegt auf der Hand. Wer zur Klientele einer Agentur gehörte, hatte die Zeitung derselben für einen Preis zu abonnieren, für den er sich eine gediegene literarische Monatschrift hätte halten, oder — was oft nötiger gewesen wäre — sich ein Duzend Hemden hätte kaufen können. In diesem „Theatermoniteur“ wurden wöchentlich die Geschäftsreklamen der Klienten in Form meist selbst geschriebener oder doch überredigierter Rezensionen veröffentlicht; wer häufiger oder kräftiger gelobt sein wollte, konnte das durch besondere Honorare an die Redaktion erzielen . . .

Aber nicht weniger kunstschädigend und viel schamloser war die Abhängigkeit, in die auch die Leitungen zu diesen Zwischenhändlern gerieten. Sehr oft war der Agent auch der Geldvermittler für den unternehmungslustigen Pächter. Dann hatte dieser außer der Schuldverschreibung, die gewöhnlich schon nicht dem landesüblichen Zinsfuß, vorsah, einen „Revers“ zu unterschreiben, der ihn verpflichtete, das gesamte Personal von dem Agenten zu beziehen oder diesem doch für sämtliche, wenn auch nicht durch den Agenten angestellten Mitglieder die Provision von fünf Prozent ihrer Gehälter zu zahlen. In diesen Fällen bestimmte natürlich der Geschmack und der gute Wille des Theateragenten das künstlerische Ensemble der Bühne und nicht die Einsicht des Direktors. Gerade die Verknüpfungen dieser Art von Zwischenhandel und Unternehmertum machten alle Anstrengungen zu schanden, die der Bühnenverein des öftern unternahm, das Agentenwesen auszuschalten. Schon 1858 hatte der Intendant Gall einmal durchgesetzt, daß die Vereinsbühnen die Vermittlung der Agenten abweisen sollten: die Folge war, daß siebenunddreißig Bühnen vom Verein abfielen. Zwei Jahre später einigte man sich auf drei zuverlässig scheinende Agenten, die einzig zu Geschäften mit Vereinsbühnen zugelassen werden sollten, — da schmolz der Bühnenverein auf zehn Mitglieder zusammen. Man hob deshalb schleunigst alle diese Bestimmungen wieder auf und stellte sich lediglich auf die Kartellpraxis. Wenn später auf den Tagungen des Vereins derartige Anträge wiederkehrten, erregten sie nur noch das Lächeln der Auguren: war doch der gefeierte Direktor der Hamburger Bühne, Hofrat Pollini, selbst Geschäftsteilhaber einer Berliner Theater-

agentur. Im Jahre 1898 endlich setzte die Bühnengenossenschaft zu einem scharfen Kampf gegen das Agentenwesen ein, nachdem ein früherer Versuch mit einer eigenen, zu mäßigeren Sätzen arbeitenden Vermittlungsstelle fast ohne Erfolg geblieben war. Sie suchte nun mit Hilfe des Bühnenvereins den Gedanken einer offiziellen Zentralagentur zu verwirklichen, empfing aber nun nicht die Unterstützung der Bühnenleiter. Nur der starke Druck auf die öffentliche Meinung, durch diesen Vorgang bewirkt, gab Anlaß, daß der Deutsche Reichstag einmal auf das Agentenwesen aufmerksam wurde. Und lediglich diesem Drucke weichend, bauten nun die Agenten größeren Gefahren vor, indem auch sie durch eine Art Kartell sich zur Abschaffung der Generalreverte, der Zeitungen und zur Verminderung der Provisionen, namentlich den gering besoldeten Mitgliedern gegenüber, verpflichteten.

Außer dem Deutschen Bühnenverein, dem Kartell der theatralischen Großindustrie, haben sich, noch gegen das Jahrhundertende hin, auch die Kleinbetriebe in Deutschland und ebenso in Österreich zu verschiedenen Ringen zusammengeschlossen. Der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die fast gleichzeitig mit ihrer Begründung auch eine „Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt“ einrichtete, folgte ferner eine „Sterbekasse“ (auch für Nichtmitglieder offen), folgte der Österreichische Bühnenverein mit ähnlichen Tendenzen. Ferner ist hier zu erwähnen der 1884 gegründete Allgemeine deutsche Chorsänger-Verband, mit Pensions- und Sterbekasse und Verbands-Agentur, sowie die 1871 von Georg Hittl gegründete Kranken-, Sterbe- und Unterstützungskasse Einigkeit und die 1899 zur Beschaffung von Bühnenkostümen errichtete Zentralstelle für die weibliche Bühnenangehörigen Deutschlands, beide in Berlin. Wir sehen also auch das Theater sich nach und nach die Ergebnisse der sozialen Entwicklung aneignen, als Versuche aus der Anarchie der längst historisch gewordenen Wirtschaftslage wenigstens zu humaneren und geordneten Rechtszuständen zu gelangen, die wie man hofft — oder sagt — die Kunst fördern sollen.

\* \* \*

Das Verhältnis der Autoren zum Theater lag, wie die Gesetzgebung zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt, in Deutschland lange im argen. Im Lande der am meisten Zusammenhang aufweisenden Theaterkultur, in Frankreich, war man dieser Frage zuerst nahe getreten. Von alters her vererbt, bestand dort der Brauch, die Bühnenmanuskripte von den Dichtern nach Vereinbarung zu erwerben; so war es auch von den rechtlich und gut gesinnten Prin-