



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Autoren-Schutz-Gesetzgebung und Tantiemenordnung. Frühere Gebräuche. Das Urheberrecht. Das Kunstwerk als nationales Eigentum. Aufführungshonorar und Benefize. Künftners Tantiemenordnung.

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

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-

zipalen der älteren deutschen Theater gehalten worden. Sobald aber ein Stück gedruckt und im Buchhandel erschienen war, galt es in beiden Ländern für die Bühnen als Freigut. An der Comédie française hatte, als der erste, Quinault den Dichtern eine Tantieme zugestimmt: wenn nämlich die Einnahmen eine gewisse Höhe — wofür es einen Sommer- und einen Wintertarif gab — überschritten. Der gute Rechner Beaumarchais war es dann gewesen, der die ungeheuren Erfolge seiner beiden Revolutionsprologe des ‚Barbier‘ und der ‚Hochzeit‘, für den Vorteil seines Geldbeutels nicht verpuffen sehen wollte. Als der geschickte aller Journalisten seiner Zeit schlug er Lärm und bewirkte so im Jahre 1780 das erste Gesetz zum Schutz der Autoren. Vier Jahre später erfuhr es schon eine Ergänzung: das Recht der Aufführung jedem gedruckten Stücke gegenüber blieb zwar frei, doch wurden die Theater verpflichtet, auch in diesem Fall ein Honorar zu zahlen. In dieser Regelung kam ein Gedanke zum rechtlichen Ausdruck, der später in Deutschland wieder eine vielumstrittene wurde. Mit seiner Veröffentlichung, nahm man an, gehöre ein literarisches oder künstlerisches Werk der Nation; vorbehaltlich der gesetzlich ihm zu gewährenden oder zu verbürgenden Entschädigung, stünde dem Urheber kein weiteres Recht über sein Werk zu. Diese Entschädigungsverpflichtung mußte sich natürlich überall da illusorisch erweisen, wo die Kontrolle des Urhebers nicht hinreichte. Schon 1791 baute man darum in Frankreich das Gesetz weiter aus und räumte dem Autor das ausschließliche Recht ein, die Aufführung „zu erlauben oder zu verbieten“. Auch noch fünf Jahre nach dem Tode des Autors blieb seinem Rechtsnachfolger das gleiche Recht. Eine Ergänzung von 1793 regelte dann das Dervielfältigungsrecht. In der Hochblüte erst der liberal-bürgerlichen Wirtschaftsform, 1866, wurde in Frankreich das Autorrecht bis auf fünfzig Jahre nach dem Tod des Urhebers ausgedehnt. In England hatten die Autoren das Recht der Ausführungsbestimmung schon 1770 empfangen; das „Sir Edward Bulwer-Law“ von 1833 regelte dann hier endgültig den Autorenrechtsschutz, dem 1842 auch die Musikalien einbezogen wurden.

In Deutschland blieb bis ziemlich weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein das Ausführungsrecht eines Manuskripts an dessen Erwerbung gebunden, während die Aufführung eines gedruckten Stückes jedem freistand. Die Theaterpraxis nahm es wohl mit dem „Erwerben“ der Manuskripte auch nicht allzugenau; kaum daß die vornehmeren Bühnen ein anständiges Honorar zahlten. Im Weimarer Theaterarchiv fanden sich zahlreiche Quittungen der Souffleure über Abschreibengebühren Schillerscher und Goethescher Dramen, aus denen hervorgeht, daß das von den Dichtern bezogene Honorar

häufig kaum mehr als eine Entschädigung der Kopierkosten darstellte. Man mochte sich damals noch gar nicht recht in den Standpunkt finden, daß ein Dichter sich „bezahlen“ lassen könne. In Berlin machte Engel seinem Direktionskollegen Ramler einmal den Vorschlag, Kozebue ein Honorar zu verabsolgen: „Wenn Sie gewiß wissen“, schrieb ihm Ramler zurück, „daß dieser Mann von Stand und Vermögen Geld annimmt, und, ob er es gleich nicht fordert, doch auch nicht zurückweist, so halte ich die zwanzig Friedrichsd'or für ein schickliches Douceur“. In Hamburg hatte Friedrich Ludwig Schmidt viele tausend Taler mit dem ‚Freischütz‘ verdient; der bescheidene aber auch sehr bedürftige Weber forderte nun für die Partitur der ‚Curyanthe‘ vierzig Friedrichsd'or: Schmidt bot ihm dreißig, und Weber war stolz genug, den schmutzigen Handel zurückzuweisen und lieber ganz auf die Ehre, in Hamburg gespielt zu werden, zu verzichten. Bauernfeld empfing von Berlin für das ‚Liebesverbot‘, eines der beliebtesten Lustspiele der Zeit, das, namentlich mit Döring, jahrelang die Häuser füllte, fünfzig Taler ein für allemal. Wien kaufte ihm seine Stücke, die oft über hundert Aufführungen erlebten, für zwei-, drei- und später vierhundert Gulden ab. Das sind nur ein paar aus vielen Fällen herausgegriffene Beispiele. Die Überschwemmung der Bühnen mit französischen Stücken, die, mangels einer Literar-Konvention, oft von sechs Übersetzern gleichzeitig ausgedeutet wurden, hielt die Preise für Theaterware außerordentlich niedrig. Dieser ausländische Import erregte darum auch zuerst den Unwillen der deutschen Autoren und ließ sie auf Sicherung ihrer Interessen denken. Man forderte Regelung durch Gesetze, da der Artikel 18 der Bundesakte von 1815 des Gegenstands mit keinem Worte gedachte. Doch erst im Jahre 1835 wurde durch eine Entscheidung des preussischen Obertribunals die Gesetzgebungsmaschine angestoßen. Diese Entscheidung hatte dem Autor eines noch nicht im Druck erschienenen Dramas die Befugnis zugesprochen, jede ohne seine Genehmigung erfolgte Aufführung, unter Geltendmachung eines Entschädigungsanspruchs für die Zuwiderhandlung, zu verhindern. Eine Bundesratskommission sprach sich ein Jahr später in ähnlichem Sinne aus. So kam das Gesetz vom 11. März 1837 zustande, das in Preußen die Aufführung aller nicht durch Druck veröffentlichten dramatischen und musikalischen Werke von der Genehmigung der Urheber abhängig machte und das gleiche Recht deren Rechtsnachfolgern noch zehn Jahre nach dem Tod des Urhebers zusprach. 1841 wurde dieses Gesetz auf das ganze Bundesgebiet ausgedehnt; wobei jedoch, wohlgemerkt, immer noch die Drucklegung eines dramatischen Werks gleichbedeutend der Freigebung angesehen wurde. Erst 1846 gab Oesterreich eine diesen Widersinn einschränkende Be-

stimmung: durch den aufgedruckten Zusatz „als Manuskript gedruckt“ konnte das im Buchhandel erscheinende Werk den Bühnen gegenüber geschützt werden. Und wiederum schloß sich das Bundesgebiet, aber erst 1857, dieser Bestimmung an. Das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 endlich gab für Deutschland einen ausreichenden Schutz gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung bis dreißig Jahre nach dem Tode der Autoren (in Österreich, das sich im übrigen den deutschen Bestimmungen anschloß, blieb es bei zehn Jahren der Schutzfrist). Die inzwischen geschlossenen Literar-Konventionen mit verschiedenen Staaten sichern dem rechtmäßigen Erwerber, Übersetzer oder Bearbeiter ausländischer Werke den gleichen Schutz; ausländische Werke, die keiner Übertragung bedürfen oder keine erfahren, genießen den Rechtsschutz des Reichs, sofern sie in einem der Konvention angehörigen Lande hergestellt sind und dieses erkenntlich ist.

Die vielempfohlene Idee, nur die Lohnansprüche der Urheber durch das Gesetz sicher zu stellen und zu regeln, das Werk selbst aber, sobald es veröffentlicht vorliegt, als Gemeingut zu betrachten, über das dem Urheber keine Bestimmung mehr zustehe, hat bei der deutschen Gesetzgebung nicht durchdringen können. Diese Auffassung wurde von Alfred de Vigny begründet; in Deutschland redeten ihr Albert Schäffle und Rudolf Klostermann das Wort. Man wollte eine Gesetzlage, wie sie in Sizilien versucht worden war: prinzipielle Freiheit zur Aufführung und durch einheitliches Gesetz geregelte Abgaben an die Urheber. Das italienische Gesetz von 1863 hat die wesentlichen Züge dieses Prinzips in Sicherheit gebracht; ebenso beruhen auf ihm die Aufführungsgesetze in der Schweiz, in Spanien und in Mexiko. Beiläufig sei auch bemerkt, daß Spanien jede Parodie eines Werks verbietet. Die genannten deutschen Volkswirtschaftler bemängelten die Vertragsfreiheit der Autoren; durch übertriebene Forderungen könnten so ganze Distrikte vom „bildenden“ Genuß eines Dramas ausgeschlossen bleiben. Dieser Anschauung liegt ein Idealismus zugrunde, der Lächeln erregt, wenn man die wirklichen Folgen des jetzt geltenden Rechts überschaut: außer im Falle ‚Parsifal‘ ist kein Verbot eines deutschen Dramatikers je bekannt geworden, sein Werk, wo es immer sei, zu spielen, und kaum einer hat je solche Garantien für die künstlerische Behandlung seines Kindes gefordert, durch die Cydtukhnen oder Lindau am Bodensee dessen „bildenden“ Einflusses beraubt worden wäre. Wer Gelegenheit nimmt, an gewissen „Stadttheatern“ sich Vorstellungen, z. B. von Hauptmanns ‚Webern‘ oder Wildenbruchs ‚Heinrich-Dramen‘ anzusehen, wird finden, daß unsere Dramatiker ausschließlich die im Geldwert sich ausdrückende Seite des Gesetzes zu ihren Gunsten auslegen.

„Es ist wohl zu beachten,“ sagt Albert Schäffle, „daß man Patent- und Autorrechte durch Nationalbelohnungen zu ersetzen vorgeschlagen hat, aus keinem anderen Grunde als deshalb, damit die großen Originalschöpfungen rascher Gemeingut werden.“ So hat das Erfinder- und Patentrecht nur kurze Schutzfristen erhalten, weil man den sozialen Wert dieser Produktion und das Mitrecht aller Vorschaffenden und auf anderen Gebieten die Mittel Bereitenden geltend machte. Die dramatischen Dichter, obwohl auch sie wahrlich nicht allzu selten die Früchte der Arbeit ihrer „Vorschaffenden“ verwerten, sind günstiger gestellt worden: die Ausdehnung der Schutzfrist auf dreißig Jahre nach dem Tode trägt ihren persönlichen Interessen mehr Rechnung, als nach obigen Gesichtspunkten der kulturellen Fürsorge billig ist. In Österreich hat man sich darum auch mit einer Schutzfrist von zehn Jahren, in Schweden gar mit einer solchen von nur fünf Jahren nach dem Tode begnügen müssen. Die Entstehung eines dramatischen Werks und der Tod seines Autors können unter Umständen zeitlich so weit auseinanderliegen oder auch so knapp zusammenfallen, daß die Gesetzesbestimmung in dieser Form nicht glücklich genannt werden kann; richtiger erscheint das in Italien geltende Gesetz, das eine Schutzfrist von achtzig Jahren, vom Tage der ersten Aufführung an gerechnet, gewährt. Das kann als eine rationelle Lösung der Frage gelten.

Das dem modernen Wirtschaftsleben eingeordnete Theater mußte natürlich eine möglichst zeitige und bedingungslose Freigebung der dramatischen Produktion anstreben: es wollte die Bühnenaufführung im rechtlichen Sinne als eine „Neuschöpfung“ betrachtet wissen, zu der der Dramatiker nur einen Bruchteil beitrage, an der er also auch nur einen verhältnismäßigen Rechtsanspruch habe. Dafür führte man sogar Lessing ins Treffen, weil er gelehrt habe, der Schauspieler müsse zuweilen für den Dichter denken. „Jedermann kann es nicht nur empfangend genießen, sondern auch schaffend benutzen“, meint Otto Friedrich Gierke vom gedruckten Bühnenwerk, darum sollte es im Interesse der Volkserziehung den schaffenden Kräften ohne Einschränkung überwiesen werden. Die Theorie der Neuschöpfung des Dramas durch die Bühne läßt sich bis zu diesem Maße freilich nicht verteidigen, noch weniger aber sind zu weitgehende Ansprüche des Dichters auf die Erträgnisse der Aufführung gerechtfertigt. Auf eine stichhaltige Formel wird der beiderseitige Anspruch, der des Autors und der des Theaters, schwer zu bringen sein, da die wirtschaftlichen Faktoren, die beim Zustandekommen einer Bühnendarstellung mitwirken, von Fall zu Fall ungeheuren Schwankungen unterliegen. Das erschwert jede Gesetzgebung. Billigerweise hat der Autor, der das Produktionswerkzeug nicht mitliefert, die Rente, die diesem

notwendig zufallen muß, von seinem Anspruch abzuziehen, ebenso die Arbeitsvergütung an die darstellenden Künstler. Man hat in Anrechnung zu bringen, daß ein großstädtisches Theater zunächst gewöhnlich ein Anlagekapital von zwei bis fünf Millionen Mark zu verzinßen hat. Über alle Billigkeit hinaus hat die Gesetzgebung aber oft den Autorenanteil auffallend niedrig bemessen, zumal wenn sie politische Gründe dabei im Auge hatte. In der Schweiz gewährt sie dem Autor nur zwei Prozent der Bruttoeinnahme vom gedruckten Werk und motiviert das bezeichnenderweise damit, „daß die Schweiz zu wenig einheimische Talente habe“; also — denn so muß man doch lesen — auf möglichst billige Einfuhr vom Ausland angewiesen sei. Einer der Schweizer Kantone lehnte das Konkordat zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt ab mit folgender Motivierung: *que n'ayant jamais eu d'imprimerie et éesperant bien n'en avoir jamais, le concordat proposé ne pourrait pas le concerner.* Auch Rußland hielt sich das ganze Jahrhundert hindurch auf ähnlichem Standpunkt; der Schutz der ausländischen Autorrechte wurde verweigert, weil man im Interesse der Volksbildung die Einfuhr der westeuropäischen Kulturerezeugnisse nicht erschweren wollte. Bis vor kurzem gab es für die russischen Bühnen überhaupt keinen Honorierungszwang für deutsche Werke; nur die Hoftheater zahlten anstandshalber drei bis zehn Prozent Tantieme.

So lange an den deutschen Bühnen diese Verhältnisse der privaten Regelung überlassen waren, bildeten sich in den Jahren der Theaterleidenschaft auch einige billige Gewohnheitsrechte heraus: die Zeitungen übten dabei einen Druck, der dem Anstandsgefühl bisweilen ein wenig nachhalf. So setzte sich an den besseren Privattheatern mählich der Brauch fest, dem Autor eines zugkräftigen Werks außer dem einmal gezahlten Honorar die zehnte Vorstellung zum „Benefiz“ zu geben; d. h. der Dichter empfing von der Einnahme dieser Vorstellung die Hälfte, nachdem vorher die Tageskosten in Abzug gebracht waren. (Dies die übliche Form auch der Benefize für die Darsteller, die sie als Gratifikation zu ihren Gehältern empfangen; wobei nur der sehr schwankende Begriff der „Tageskosten“ der Leitung recht oft das Mittel bot, diese Sondervergütungen auf ein Minimum herabzudrücken.) Besonders kulante Direktionen gaben den Dichtern schon die sechste Vorstellung als Benefiz. Am Hamburger Thaliatheater galt von 1843 ab als Regel, daß der Dichter die halbe Einnahme von der achten, der zwanzigsten, der dreißigsten usf. Vorstellung empfing. Da die Hoftheater diesem Brauch gewöhnlich nicht folgten, sondern höchstens von Fall zu Fall sich bewegen sahen, dem Dichter eines besonders erfolgreichen Stückes ein nachträgliches Ehrenhonorar oder „Douceur“, wie Ramler es nannte,

zukommen zu lassen, da ferner dadurch der Almosencharakter, der der ganzen Behandlung dieser Frage anhaftete, noch schroffer hervortrat, wandte sich die öffentliche Stimmung mit weitgehenden Forderungen zunächst an die Hof- und die vom Staat subventionierten Theater.

Berlin bezahlte anfangs der vierziger Jahre für ein den Abend füllendes Stück gemeinhin sechzig Friedrichs'or ein für allemal; das war auch an den größeren Privatbühnen das durchschnittlich übliche Honorar. Raupach bezog von der Berliner Intendanz ein festes Gehalt als Theaterdichter von 600 Talern und genanntes Honorar für jedes neue Stück. Den Anforderungen der Zeit entgegenzukommen, vereinbarte Küstner 1844 mit dem Burgtheaterdirektor Holbein einen Modus, der den Autoren zunächst die Wahl freistellte, ob sie ein festes Honorar oder Tantiemen beziehen wollten. Man einigte sich dann auf folgende Tantiementabelle für Opern und Schauspiele:

10 Prozent der Bruttoeinnahme für Ganze (den Abend füllende)				
Stücke				
6	"	"	"	" Dreiviertelstücke
3	"	"	"	" Vor- und Nachspiele
4 ¹ / ₂	"	"	"	" Halbe Stücke
3	"	"	"	" Drittelstücke.

Bei Opern fielen die Tantiemen zu zwei Dritteln an den Komponisten, zu einem Drittel an den Textdichter. Dem preussischen Ministerium mißfiel jedoch die zu hohe Honorierung der Opern, die, wie es begründete, an sich schon unverhältnismäßig höheren Aufwand nötig machten, und Küstner mußte drei Jahre später für die Oper eine reduzierte Tabelle aufstellen, die auch von Wien angenommen wurde (ungefähr ein Drittel weniger). Auch fiel die Verteilung der Tantiemen zwischen Komponisten und Textdichter fort; der Komponist galt als der alleinige Urheber und hatte sich mit seinem Librettisten privatim auseinanderzusetzen. Bemerkenswert für die zeitliche Auffassung ist auch, daß für die Aufführungen auf den Schloßtheatern in Potsdam und Charlottenburg keine Tantiemen gezahlt wurden, weil die Stücke dort keine Einnahmen erzielten. Die Autoren hatten keinen Anspruch auf bestimmte Termine der Aufführungen, auf Regelungen der Wiederholungen, auch stand ihnen kein Recht zu, bei der Besetzung Vorschriften zu machen; lauter Dinge, die sie erst viel später sich erkämpften.

Küstner wollte mit seiner Tantiemenordnung auch auf diesem Gebiete der reformierende Wohltäter sein, und auch hier traf ihn das Geschick des Affen in der Sabel, der für andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Robert Prutz flammte im Namen der liberalen

Dramatiker auf: „Wäre der Rechtsinn in Deutschland so ausgebildet, wie er roh ist, man hätte dies Danaergeschenk einer aus Gnade bewilligten Tantieme mit Entrüstung zurückgewiesen, weil hier zwei Hoftheater aus höchst eigener Machtvollkommenheit auf administrativem Wege mit Umgehung, ja Beseitigung aller wesentlichen Instanzen, Gesetzgeber und Vollstrecker in einer Person, kurzweg durch Reglement erledigen, was ein so würdiger wie dringender Gegenstand allgemeiner öffentlicher Gesetzgebung gewesen wäre“. Diese Entrüstung hatte ja die bekannten guten doktrinären Gründe für sich, aber praktisch entsprach Küstners Vorgehen eigentlich aller Billigkeit und stützte sich auf das beste vorhandene Beispiel, auf das Moskauer Dekret Napoleons für das Théâtre français, das bis 1859 in Geltung blieb, von welcher Zeit ab die Comédie dann den Autoren 15 Prozent bewilligte. Küstner kostete seine Reform jährlich tatsächlich an zweitausend Taler mehr. Dennoch folgten nach und nach (zuerst München) alle Hoftheater, und auch die Privattheater mußten wohl oder übel zum Tantiemen-Modus übergehen. Klagten sie zunächst, obwohl der reichen Subventionen der Hoftheater entbehrend, den Dichtern so hohen Tribut zahlen zu müssen, so haben sie dann später, als der Wettbewerb mit den Hoftheatern möglich war, die Tantiementabelle der Kartelle stets nach Kräften überboten.

Andere Stimmen bemängelten Küstners Reform, weil sie nur der Birch-Pfeiffer, Raupach und Genossen zugute käme, ein echtes Kunstwerk aber schlecht dabei fahren müsse. Dagegen war einzuwenden, daß ja der Dichter auch ein festes Honorar fordern konnte. Am köstlichsten aber dementierte Heinrich Laube seinen jungdeutschen Gesinnungsgenossen Prutz, als er, 1877, den schlechten Geschäftsgang des Wiener Stadttheaters der „unglücklichen Literar-Konvention“ in die Schuhe schob, durch die die Ansprüche der Autoren ins Unersehwingliche gewachsen seien. So riß die freie wirtschaftliche Entwicklung das Theater abermals ein Stück weiter mit auf ihre Bahn und erschwerte ihm dadurch seine künstlerischen Aufgaben. Die Dämme, die der Bühnenverein der Preistreiberi von Zeit zu Zeit zu ziehen versuchte, versielen in aller Öffentlichkeit der Ächtung, weil man dadurch den Ertrag der freiesten geistigen Arbeit geschmälert zu sehen meinte oder vorgab. So noch im Jahre 1894, wo eine neue Tantiemen-Tabelle des Bühnenvereins den heftigsten Protest der gesamten deutschen Autorschaft veranlaßte. Und wieder ist es hier der Zwischenhandel der Theateragenturen, der, wo Konkurrenz Bühnen in Frage kommen, durch Ausbeutung der Bedürfnisfrage die Lauterkeit des Autorenstandes erheblich kompromittiert. Der Theaterdichter sollte mit vollem Recht die würdige Belohnung seiner

Arbeit fordern aber doch auch an der Gesundung des Theaterbetriebs in hohem Grade interessiert sein. Die Einmischung des Zwischenhandels trägt ferner die Schuld daran, daß, ähnlich wie der deutsche Bühnenverein und die Bühnengenossenschaft, auch die 1871 gegründete deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten (mit Sitz in Leipzig) immer nur einen kleinen Teil der Schaffenden für sich gewann, während gerade die Großindustriellen der Theaterliteratur sich abseits und bei den vorteilhafter arbeitenden Agenten hielten.

Die Entwicklung der wirtschaftlichen Organisation des Theaters, wie sie hier zu schildern versucht worden ist, zeigt, wie kaum anders zu erwarten war, ein schrittweises Abweichen von den kulturellen Aufgaben, die dereinst dem „Nationaltheater“ zugewiesen worden waren. Was vom Staate fernerhin geschah, hemmend in diesen Prozeß der Entwicklung zur vollen Gewerbefreiheit einzugreifen, trägt mehr oder minder den Charakter verfehlter, weil verspäteter Maßnahmen. Versuchte man, offenbar gewordene Schäden auszubessern, oder den Verwaltungen bestimmtere künstlerische Verpflichtungen aufzuerlegen, so eiferten andererseits die Anhänger des freigewerblichen Prinzips gegen jedes Einmischen solcher Art. Der Widerspruch, der in Deutschland hierbei nicht selten zutage trat, zeigte so recht, wie der Liberalismus wirtschaftliche, politische und kulturelle Ziele durcheinander warf: bald sprach man jeglicher freien wirtschaftlichen Regelung im Theaterleben das Wort, bald forderte die Demokratie wieder die Verstaatlichung der Bühne. Schon, daß diese Forderung von liberaler Seite kam, war für die Regierungen Grund genug, sich ihr zu versagen. Schließlich haben jedoch alle Regierungen den einmal gemachten Fehler, das Theater der freien Wirtschaft preisgegeben zu haben, teuer bezahlen müssen. Abgesehen von den Ansprüchen der Fürstenhöfe auf den gewohnten Glanz theatralischer Unterhaltungen, hat mehr oder minder überall — in Frankreich und Italien ebenso wie in Deutschland — das Interesse für öffentlichen Kunstbetrieb den Regierungen den Zwang auferlegt, wenigstens den Haupttheatern einen gewissen Grad nationaler Würde durch wirtschaftliche Unterstützung zu schaffen. Geld und durch Geld bewirkter Luxus mußte die Folgen des Mangels an Einsicht verdecken, wodurch in entscheidender Stunde dieser Kulturzweig preisgegeben worden war. Nachstehende Tabelle gibt die Subventionsverhältnisse von Deutschland, Frankreich und Italien vom Jahre 1851. Zählt man die Unterstützungssummen der deutschen Hoftheater zusammen, ergibt sich ein für unser Land relativ günstiges Resultat. Deutschlands Dezentralisation gelangte der Bühnenkunst zum Vorteil; die große Anzahl der, äußerlich wenigstens, meist würdig geführten Bühnen fiel dem Be-

sucher unseres Landes auch immer als ein Vorzug auf. Es sei hier an Lewes erinnert, der um dieser vielen guten Mitteltheater willen der deutschen Bühne ein hohes Lob gesungen hat.

Paris empfing für die große Oper, die Comédie française, das Odéon und für die Opéra comique	Mf. 1 008 000
Wien für Oper und Burgtheater	498 000
Berlin für Oper und Schauspielhaus	420 000
Italien zahlte für	
die Oper in Neapel	Mf. 220 000
die Scala in Mailand	80 000
Verona	48 000
Florenz	40 000
München empfing für das Hoftheater	267 420
Dresden " " " "	240 000
Hannover " " " "	220 000
Kassel " " " "	180 000
Karlsruhe " " " "	171 430
Mannheim " " " "	70 000

Troßdem eine große Anzahl deutscher Hoftheater, wie Darmstadt, Weimar, Dessau, Gotha u. a. hier nicht aufgeführt sind, wird man die Subventionssumme der angeführten Bühnen — 2 285 000 Mark — für Deutschland, das 1851 eben erst seine moderne wirtschaftliche Entwicklung antrat, ganz außerordentlich nennen müssen. Unser Land hat also von 1810 ab gerechnet, in 40 Jahren ungefähr hundert Millionen für seine Theaterkultur, zum allergrößten Teile vermöge der Steuerkraft seines Volkes, aufgebracht. Wirft sich da nicht wiederum die Frage, und nun in einer neuen Beleuchtung auf, ob es nicht auch fähig gewesen wäre, eine wirkliche Bühne aus sich selbst heraus auf einer durch gesunde Gesetzgebung festgegründeten Basis zu schaffen?

Doch stellt sich diesen günstigen Schlüssen für die Bereitschaft der Fürsten und Staaten ein einschränkender Umstand entgegen: die hohen Subventionen bedeuteten bei uns keinen Überschuß an künstlerischer Kraft, sie entsprangen eher einem auffälligen Notstand. An den vier Pariser Bühnen beispielsweise flossen zu der Subvention 2 400 000 Mark Einnahmen aus dem Publikum; so hatte man also gesamt 3 400 000 Mark zu verausgaben. An den meisten deutschen Bühnen erreichten um die Mitte des Jahrhunderts die aus dem Publikum fließenden Einnahmen überhaupt sehr selten die Höhe der Subvention und an wenigen nur überstiegen sie sie um ein Geringses. Zieht man dann noch in Rechnung, was in Deutschland an den Hoftheatern der Bureaokratismus verschlang, so bleibt der für rein künst-

lerische Zwecke verfügbare Fonds, an Paris gemessen, doch wieder ein ziemlich mäßiger. Die königlichen Theater in Berlin zählten im Jahre 1851 vom Intendanten abwärts bis zu den Kassen sechsunddreißig Beamte; dann kam das Heer der Billetteure, des technischen Personals, der Arbeiter usw. mit 288 Köpfen — und dann erst das künstlerische Personal.

Die höheren Einnahmen der Pariser Theater hatten natürlich auch weit höhere Eintrittspreise zur Unterlage; das Theater dort hatte schon in weit höherem Grade als bei uns plutokratischen Charakter angenommen. Folgende Tabelle zeigt den Unterschied der üblichen Theaterpreise für annähernd das gleiche Genre der Darbietung. Es kostete 1851:

Ein Parkettstiz in St. Petersburg (Italienische Oper)	Mk.	25,60
" " in der Londoner Italienischen Oper . . .	"	21,60
" " in der Pariser Großen Oper . . .	"	9,60
" " im Theater an der Wien . . .	"	5,20
" " im Wiener Operntheater . . .	"	4,20
" " in der Berliner Oper . . .	"	3,00
" " im Hamburger Stadttheater . . .	"	2,70.

In Deutschland wurden die Preise wohl bei außerordentlichen Gelegenheiten zuweilen einmal auf das Doppelte erhöht; im wesentlichen aber blieben sie auf dem angegebenen Niveau bis etwa zum Ende der in Frage stehenden Periode, also bis nach dem Jahre 1870. Von da ab erst stiegen sie im Durchschnitt ungefähr auf das Doppelte. Als Pollini das Hamburger Stadttheater übernahm, waren die Abonnementspreise gegen das Jahr 1827 vervierfacht. Da nun umgekehrt gerade in diesen vierzig Jahren die soziale Bedeutung des vierten Standes in beständigem Anwachsen war, zeigt sich, daß die Bühne wirtschaftlich ausgesprochen antisozialer Tendenz zuneigte; das prägte sich dann in den Jahrzehnten des wirtschaftlichen Aufschwungs, von Anfang der fünfziger bis Ende der achtziger Jahre, in immer schärferer Form aus.

Wenn das Theater seiner sozialen Bestimmung zuzuführen in diesem Zeitraum irgend etwas geschah, trug der Versuch immer den Charakter eines Almosens, das man dem Volk zu verabreichen für klug hielt. Zwar kam es nicht zu dem von Gottschall vorgeschlagenen wöchentlichen Freitheater, aber die Hof- und größeren Stadttheater gaben allmählich wenigstens von Zeit zu Zeit sogenannte Volksvorstellungen, in der Regel Klassikeraufführungen, zu ermäßigten Preisen. Holbein hatte den Gedanken dazu in Wien schon 1848 angeregt. Unter der Maske sozialer Pflichterfüllung fiel man dann bald, an den Stadttheatern zuerst, auf die sonntäglichen Nachmittags-

vorstellungen, zu denen man wieder, das Volk zu bilden, die Klassiker heranzog. In unsinnigen Kürzungen — wegen der beschränkten Nachmittagsstunden — in liederlichster Vorbereitung, in zweiter Besetzung sind so einige dreißig Jahre hindurch dem Mittelstand und der mündig gewordenen Arbeiterschaft die Kleinodien der Dichtung verhandelt und verschandelt worden. Bei oberflächlichen Volksbeglückern hat diese Einrichtung jedoch immer viel Beifall gefunden, obwohl es kaum ein sichereres Mittel gab, die Dramen der Klassiker als minderwertige Ware in Mißkredit zu bringen und dem Snob das Recht einzuräumen, sie als der misera plebs vorbehalten zu betrachten. Doch auch gebildetem Geschmack mußten sie so verleidet werden: von überbürdeten Darstellern, unter Beschwerden der Verdauung hastig von halb vier bis sechs Uhr heruntergeleiert, stellten sie Karikaturen dar der edelsten Gebilde dramatischer Kunst. Erst in den zwei letzten Dezennien fingen einige Bühnen an, eine Rettungsaktion an den mißhandelten Klassikern einzuleiten; auch in dieser Zeit erst fiel man auf den gesunden Gedanken, besondere Theater auf literarisch gediegener und die wirtschaftlichen Bedingungen berücksichtigender Grundlage für das arbeitende Volk zu organisieren. Wie überhaupt erst gegen Ende des Jahrhunderts die ersten ernstlichen Anläufe unternommen wurden, die durch die Theatergewerbefreiheit eingerissene Anarchie zu bekämpfen.