

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Krieg und Theater**

**Seelig, Ludwig**

**Mannheim, 1916**

II. Das Theater vor dem Krieg

**urn:nbn:de:bsz:31-34552**

über den Egoismus, den Triumph der Seele über das Leben und den Tod, ein jubelndes Weihfest des Schönen, den Spiegel aller geistigen Interessen der Nation!

Wie verhält sich zu diesem Ideal die Wirklichkeit?

## II. Das Theater vor dem Krieg.

Der Krieg traf das Theater, als es sich an einem wichtigen Wendepunkt seiner Entwicklungsgeschichte befand.

Die Wirklichkeit war weit abgeirrt von dem hohen Theaterideal, das deutscher Geistesart entsprach. Während das Theater bei den Griechen und im Mittelalter sich aus dem religiösen Kultus entwickelt hatte und selbst ein Gottesdienst war, hatte es sich in der Neuzeit zum Handelsgeschäft entwickelt. Die Theaterkunst wurde nicht mehr gepflegt, sondern betrieben, um Geld, möglichst viel Geld damit zu verdienen, um das im Theatergeschäft angelegte Kapital des Unternehmers möglichst gut zu verzinsen. Mit dem Zwecke der Kunst, wie er der deutschen idealen Anschauung entspricht, befindet sich ihre Behandlung als Handelsware, die zu Erwerbszwecken an den Mann gebracht wird, in unlöslichem Widerspruch.

Die Herabdrückung der Kunst zu einem Gegenstand des Gelderwerbs führte nicht nur zu ihrer Entweihung, sondern auch zu einer verderblichen Einengung ihres Wirkungskreises. Ehedem war das Theater, zumal das Theater als Gottesdienst eine Sache des Volks gewesen, sein Besuch war bei den Griechen fast unentgeltlich — nun wandte es sich als Handelsgeschäft an die zahlungsfähigen Kreise, es wurde als Geschäftstheater ebenso naturgemäß zu einer Angelegenheit der besitzenden Klassen, zu einer Vorzugsangelegenheit der Begüterten und bestenfalls noch des bürgerlichen Mittelstandes, wie es als Kulturstätte eine Angelegenheit der Volksgesamtheit, aller Schichten der Nation, auch der wirtschaftlich Schwachen, sein mußte. Vermag es da wunderzunehmen, daß eine Entwicklung den Keim des Untergangs in sich trug, die nicht nur die Schaubühne von dem hohen Postament herabzerrte, auf das sie deutscher Idealismus immer gestellt hatte, die sie entarten ließ, sondern die auch weite Schichten des Volkes und mit ihnen die größte Zahl der Volksgenossen, die Besitzlosen und die mit irdischen Gütern weniger Gesegneten, die Kreise der Angestellten und Arbeiter, ihrer Ansprüche auf die Teilnahme an der Theaterkultur beraubte?

Vor allem wirkte die Geschäftsnatur des Theaterkunstbetriebs auf die Lage des dienenden Standes, der Arbeitnehmer des Theaters, der Bühnen- und Orchestermitglieder in der denkbar ungünstigsten Weise ein. Das Elend, das im Zeichen des Geschäftstheaters sich ausbreitete, das Elend an wirtschaftlicher Not, an völliger Unsicherheit und Unstetigkeit der Berufsverhältnisse, an Rechtlosigkeit und äußerster persönlicher und künstlerischer Abhängigkeit spottete der Beschreibung. Ungenügende Entlohnung, Ueberbürdung und Ausbeutung der Arbeitskraft, ständiger Wechsel des Personals und dadurch den Mitgliedern aufgezwungener ständiger Stellungswechsel, Beschäftigungsmangel und Brotlosigkeit während längerer Zeit im Jahre, oft während der Hälfte des Jahres, Wegfall der Bezüge für alle Zeitabschnitte, wo sich die Arbeitskraft nicht unmittelbar in Gelderwerb des Unternehmers umsetzen ließ, Ueberwälzung der Gefahren und Lasten des Betriebs auf den Arbeitnehmer vermittelt eines Rechts von schlimmster Rückständigkeit und Härte —

das waren die Pole und Kennzeichen des Theatergeschäftsbetriebs. Hier galt der Mensch nicht als Mensch, sondern als ein Werkzeug für den Gelderwerb des Unternehmers. Die große Menge litt nicht nur unter den empörenden Rechtszuständen, sondern auch unter der Not unzulänglicher, für den Lebensunterhalt und Lebensbedarf nicht ausreichender Bezahlung, unter gesundheitswidriger Arbeitsüberlastung (Massenbetrieb an Vorstellungen und Proben, Sonn- und Feiertagsbetrieb, Mangel an Ruhetagen und Ruhepausen, Abstecherwesen), unter dem Ausfall der Einkünfte während der einen Hälfte des Jahres, während zahlreicher Zeitabschnitte im Rest des Jahres, unter dem notgedrungenen ständigen Wandern von Ort zu Ort, von Stellung zu Stellung, unter der Unsicherheit der Erwerbsaussichten. Bei der geringen Zahl derer, die sich auskömmlicher Bezüge erfreuten, führte die durchaus einseitig im Interesse des Unternehmers ausgestaltete Rechtslage infolge der Unsicherheit und Unstetigkeit der Stellungsverhältnisse und der Eigenart des Berufs zu einer Abhängigkeit, die andern Arbeitsgebieten fremd ist. Die Morgenröte einer sozialeren Zeit und ihrer menschlicheren Anschauungen dämmerte noch nicht über dem Talwinkel des Theatergeschäfts. Das „Unrecht“ hatte hier einen Umfang angenommen, der geradezu als entwürdigend und entfittlichend erscheint! Das fortgeschrittenere soziale Recht z. B. der Gewerbeordnung und des Handelsgesetzbuches bezieht sich hinsichtlich des Arbeitsschutzes und der Arbeitsfürsorge auf das Arbeitsgebiet des Theaters überhaupt nicht, das allgemeine Recht des bürgerlichen Gesetzbuches gilt nicht für zahlreiche Bühnenrechtsverhältnisse, die wegen ihrer Eigenart einer besonderen Regelung bedürften (Recht auf Beschäftigung, auf angemessene Beschäftigung innerhalb des Kunstfachs, Recht auf Kostümbeschaffung usw.) Selbst da aber, wo das bürgerliche Recht und die ihm entsprechenden Rechtsanschauungen den Bühnenmitgliedern sozialen Schutz bieten könnten, wird dieser Schutz durch ein Vertragsrecht wieder beseitigt, das nur als eine durch die Uebermacht der einen Vertragspartei (des Unternehmers) zum Vertragsgesetz erhobene Generalberechtigung zum Vertragsbruche und zur schrankenlosen Ausnutzung des Arbeitnehmers und seiner Arbeitskraft bezeichnet werden kann. Wie eine Kustkammer voller Werkzeuge der Anebelung mutet der übliche Bühnendienstvertrag an.

Alle diese Gepflogenheiten des Theaterarbeitsverkehrs die dem dreimal heiligen Geschäftsvorteil dienten, standen untereinander in Wechselwirkung. Je mehr die Angestellten in wirtschaftliche Not gerieten, desto billiger und williger mußten sie werden. Aus den niedergedrückten Schichten konnten ja Reservekräfte in größter Zahl und zum niedrigsten Lohne herangeholt werden, so oft und so lange das Geschäftsunternehmen ihrer bedurfte. Durch den Wettbewerb, den sich die Arbeitskräfte untereinander machen mußten, um Brot zu verdienen, entstand ein Ueberangebot, durch das ihre Lage ständig verschlechtert wurde. Je ungünstiger sich die wirtschaftliche Lage gestaltete, desto ungünstiger wurde die rechtliche und umgekehrt. Je größer beide Kalamitäten, die wirtschaftliche und die rechtliche, sich auswuchsen, desto mehr steigerte sich die persönliche Abhängigkeit. Immer größer wurde die Ohnmacht der Mitglieder, sich hier herauszuhelfen. Ergab sich ein Anlaß für den Unternehmer, eine neue ihm vorteilhafte, das Mitglied bedrückende Regelung als erwünscht zu betrachten, so wurde sie in den Dienstvertrag hineingeschrieben: das auf die Stellung angewiesene Mitglied vermochte es ja doch nie, die neue Norm zurückzuweisen, denn damit hätte es sich die Stellung verscherzt. So erklärt sich die proteusartige Wirkung des Theaterelends:

immer neue Köpfe wachsen dem Unrecht. Während die Bühnen an sich ihre Dienstverträge auf die Dauer einer Spielzeit abschlossen, mußten sich die Mitglieder gleichwohl den einseitigen Unternehmervorrechten auf willkürliche Verfügung über Anfang, Ende und Dauer des Vertrags, auf jederzeitige Vertragslösung unterwerfen. Ständig drohte daher der Verlust des Broterwerbs. Die Gefahr war um so bedenklicher, je schwieriger es war, ein anderes Unterkommen zu finden. Erwies sich diese Schwierigkeit schon infolge des Massenangebots als enorm, so steigerte sie sich mitten in der Spielzeit, wo alle Bühnen mit Arbeitskräften versehen waren, der Arbeitsmarkt sich also geschlossen hatte, bis zur völligen Ausichtslosigkeit. Die ständige Gefahr, den Berufsunterhalt gänzlich zu verlieren, erklärt die völlige Ohnmacht der Mitglieder. Sie vermochten es nicht, sich eine Rechtsstellung zu erkämpfen. Am wenigsten waren die Rechte für sie erlangbar, die für ihre künstlerische Uebung, ihre berufliche durch den Erfolg bedingte Anerkennung, die Sicherung ihrer künftigen Laufbahn unerläßlich waren (Recht auf angemessene Beschäftigung, auf fachgemäße Beschäftigung); da der Unternehmer über die Art der Tätigkeit, über die Rolle frei bestimmte, in der sie vor die Öffentlichkeit zu treten hatten, waren sie auch so in seine Hand gegeben. Die Betriebskosten wurden zum Teil auf die Mitglieder abgewälzt. So war es noch immer nicht gelungen, den schweren brennenden Makel, den ganzen Jammer des Arbeitsrechts des Geschäftstheaters, die Kostümlast der Frauen, zu beseitigen. Verstrickung in Schulden, Niedergang in Sorge, Not und Elend, Verlust der künstlerischen Laufbahn und der Gesundheit, die schmachliche à conto- und Vorschußwirtschaft als allgemeiner Zustand, die Notwendigkeit, zu verkommen oder sich zu verkaufen, die Preisgabe der Kunst waren oft genug die traurigen Endfolgen einer Verpflichtung, die das weibliche Mitglied dazu nötigte, oft einen großen Teil seiner Einkünfte und manchmal sogar mehr als sein Einkommen für die Kostümbeschaffung aufzuwenden! Opfer fielen hier, Menschenopfer unerhört. Das Interesse der Kunst und die Begabung der Darstellerin hatten zurückzutreten hinter die Frage, ob sie reiche Toiletten besaß oder kostspieligen Toilettenluxus zu treiben in der Lage war. Nur diese grenzenlose wirtschaftliche, künstlerische und persönliche Abhängigkeit, diese unerhörte Rechtlosigkeit der Bühnenmitglieder ermöglichte und erklärt Misere wie das jahrelange Treiben eines Schrumpfs (Münchener Volkstheater) und anderer Schädlinge der Bühne, führt zum Selbstmord einer Gemma Boic, dieser Märtyrerin der Sache des Theaters, und forderte immer neue Opfer an Existenzen, Menschentum und Menschenwürde. Die öffentliche Meinung zittert vor Schmerz und Empörung. Doch keine Hand regt sich, um das Uebel bei seiner Wurzel zu fassen und es in der einzig wirksamen Weise, nämlich dadurch zu bekämpfen, daß der allgemeine Zustand (das System) beseitigt wird, dem es als seinem Nährboden entwächst.

Zu welch beklagenswerten Folgen für das soziale Schicksal der Frauen an der Bühne dies System geführt hat, dafür sind zwei eben erschienene Schriften, die Abhandlung von Julius Bab „Die Frau als Schauspielerin“ und die Gedächtnisschrift „Gemma Boic“ von Dr. Ernst Leopold Stahl beredte Zeugnisse. Von der Kostümlast der Frauen sagt Bab: „Wenn ihnen (den Frauen) gleichwohl die Theaterleitung eine Last zuschiebt, die sie den männlichen Mitgliedern nicht aufzubürden wagt, so beweist das, daß für die Schauspielerin ganz generell mit einer Einnahmequelle gerechnet wird, die nur in ihrer weiblichen Eigenschaft begründet sein kann — es heißt ganz einfach, daß dieser ganzen Kalku-

lation die Zuversicht in „das geschlechtliche Interesse“ der Männerwelt zu Grunde liegt, das Gottvertrauen zur Prostitution!“ Zu der Vertragsklausel, daß Heirat ein sofortiger Kündigungsgrund sei, bemerkt er: „Das heißt rund heraus, daß zum mindesten die kleineren Bühnen mit der sexuellen Attraktionskraft ihrer Schauspielerinnen rechnen, und daß das geschlechtliche Interesse der Männerwelt geschwächt wird, wenn die Schauspielerin nicht unbedingt „frei“, sondern durch ein Ehebündnis offiziell in Anspruch genommen zu sein scheint“. In den Anklagen der Boic, deren Einzelschicksal nur eine Frucht des allgemeinen Zustandes ist, spiegeln sich die Mißstände des Geschäftstheaters wieder: „Die Zeit und meine Begabung haben keinen Kontakt“. „Eine Tragödin kann man entbehren, Zotenpielerinnen braucht man heute“. „Eine Animieranstalt, ein Freudenhaus: das ist das Theater geworden“. „Ich glaube kaum, daß es einen zweiten Beruf gibt, wo der Untergeordnete so launenhaft, tyrannisch, unwürdig ununterbrochen angeschnauzt wird, wie bei uns“. — — —

Der Geschäftsgeist arbeitete auch bewußt auf die Erzielung der größtmöglichen Abhängigkeit der Mitglieder hin. Das zeigte im ganzen z. B. die Einführung der kurzfristigen Kündigung (z. B. einjährigen) an Theatern, wo die Stellungsverhältnisse an sich länger dauernde sind. Das zeigte der ständige Personalwechsel an den mittleren und kleineren Bühnen. Das ergab sich im Einzelfalle z. B. aus der den Angestellten schwer schädigenden Kaltstellung oder unangemessen fachwidrigen Beschäftigung, die zum Zwecke seiner Niederdrückung erfolgten. Ebenso bewußt wurden vom Geschäftsgeiste die einseitigen Vorrechte des Unternehmers zur Kündigung im Probemonat, zur Vertragslösung auf Ablauf des ersten und dritten Vertragsjahres, der unterlegte Vertrag dazu verwendet, alle geschäftlichen Gefahren wie die einer geringeren Einträglichkeit der Arbeitskraft dem Mitgliede zu überbürden, alle geschäftlichen Aussichten und den Vorteil einer größeren Einträglichkeit dem Unternehmer vorzubehalten und zu sichern. Daneben eigneten sich diese verwerflichen Einrichtungen der einseitigen Bindung des Mitglieds vorzüglich zur nachträglichen Vornahme von Einkommens Kürzungen, indem die beim Mitgliede durch die Kündigung geschaffene Notlage ausgenutzt wurde. Eine für den Unternehmer weniger erwünschte Wirkung des Geschäftssystems lag in der außerordentlichen Steigerung der Gehälter der Zugkräfte. Der Geschäftsgrundsatz brachte es mit sich, daß an diesen nicht gespart wurde, weil sie das Geschäft, die Kasse machten. Man verringerte daher die Bezüge der mittleren und kleineren Kräfte, die auch durch ihre wirtschaftliche Bedrängnis zu ohnmächtig waren, um sich dagegen zu wehren. Schon der gegenseitige Wettbewerb der Geschäftsunternehmer sorgte dafür, daß die Einkünfte der Zugkräfte, der Sterne am Theatergeschäftshimmel, immer weiter hinauf getrieben wurden. Der Geschäftsgeist des Unternehmers erzeugte den Geschäftsgeist der ersten Kräfte — wie sollte es auch anders kommen, da jede Stetigkeit und Sicherheit der Berufsstellung, eine gewährleistete Altersversorgung, eine innere, auf seelischer Teilnahme beruhende Verbindung mit dem Geschäftsunternehmen fehlten? Die Leidtragenden waren die gering besoldeten Kräfte des Theaters, an denen das eingespart werden mußte, was die Großen über das erwünschte Maß hinaus erhielten.

Wegen der Einzelheiten des traurigen Kreislaufs von sozialer Not, Rechtlosigkeit, beruflicher und persönlicher Abhängigkeit der Arbeitnehmer des Geschäftstheaters verweise ich auf mein kurz vor Kriegsausbruch er-

schienenes Schriftchen „Geschäftstheater oder Kulturtheater?“, auf meinen Aufsatz „Die wirtschaftliche und soziale Lage der Bühnenmitglieder“ im Jahrbuch der Angestelltenbewegung, 1913, Heft 1, und auf das ausgezeichnete Werk von Dr. Charlotte Engel Reimers „Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen“.

Gleichwohl war in der Zeit vor dem Kriege der Glauben noch immer nicht erschüttert worden, als sei die Bühnenlaufbahn ein Beruf, der seinen Mann sicher ernähre. Alle Warnungen der Angestelltenverbände vor dem übermäßigen Zulaufe zum Theater, alle Hinweise auf das Theaterelend waren fruchtlos geblieben. So oft der verhüllende Schleier von der Wahrheit und Wirklichkeit der Dinge gerissen wurde, so oft hinausgerufen wurde, daß die Könige und Helden der Bretter — ach wie häufig — Sklaven des Alltags und willenlose Hörige allmächtiger Geschäftsunternehmer sind — das gleißende Rampenlicht übte nach wie vor seinen unwiderstehlichen Zauber auf die Gemüter aus, der eigenartige Reiz, der wie ein Schleier um die Bühne gewoben ist, lockte nach wie vor nicht nur die Scharen der Jugend mit ihrem schwärmerischen Idealismus, sondern auch Angehörige aller Lebensalter und Berufskreise zur Bühnenlaufbahn. Keinerlei staatliche Maßnahmen schränkten diesen Zudrang ein. Weder das Gebot einer gründlichen Fachausbildung, noch die Notwendigkeit bestand, eine Prüfung vor dem Eintritt in den Theaterberuf abzulegen — so sehr dies alles im Interesse der Kunst selbst gelegen hätte. So führte der übermäßige Zudrang zur Steigerung des Andrangs und diese wiederum zur Verschlechterung der Lage der Bühnenmitglieder. Nur so ließ sich das Aufkommen eines immer üppiger ins Kraut schießenden Volontärwesens, das geradezu unausrottbar erschien, erklären.

Überall aber zeigte sich, daß der durch das Geschäftssystem bedingte soziale Niedergang im engsten ursächlichen Zusammenhang mit dem Niedergange der Kunst steht. Wohl von jedem der sozialen Mißstände des Geschäftstheaters führt eine Linie hinüber zu den künstlerischen Nöten, und beide, die Not der Künstlerschaft und die Not der Kultur, stehen in unverkennbarer Wechselwirkung. Um Kasse zu erzielen, muß der Kunstumsatz möglichst gesteigert werden, die Masse muß es bringen: dies führt zur außerordentlichen Ueberbürdung und Entwertung der Arbeitskräfte einerseits (täglich Vorstellungen, Doppelvorstellungen auch an Wochentagen, drei Vorstellungen am Sonntag!) und zur unzulänglichen darstellerischen Vorbereitung und Leistung andererseits. Nicht minder läßt sich das Abstecherunwesen mit seinen ermüdenden Eisenbahnfahrten, den Störungen der Nachtruhe und dem ständigen Hin und Her nur auf Kosten der Arbeitskraft, der Arbeitsfrische und schließlich der Gesundheit der Mitglieder durchführen. Der dauernde Personalwechsel vereitelt das höchste Ziel aller Theaterkunst, das vollkommene Zusammenspiel, das die innere Uebereinstimmung der Spielpartner voraussetzt. Die wirtschaftliche und rechtliche Notlage, die unwürdige Abhängigkeit des Mitglieds vermindert sein geistiges und seelisches, sein künstlerisches Können. Die Ungewißheit des längeren Verbleibens an der gleichen Bühne erzeugt das Bedürfnis nach lauten auffallenden Erfolgen, statt nach wertvollen verinnerlichten Leistungen. So tritt an die Stelle edeln Wettseifers und gegenseitiger Anspornung und Förderung im Streben nach den höchsten Zielen der Kunst — Rollensucht, Rolleneifersucht und Virtuosität. Es ist der Geschmack seines zahlungsfähigen Publikums, ist die Mode, denen sich das Geschäftstheater unterwirft, um Geschäfte zu machen. Schon die

Höhe der Preise bringt es mit sich, daß sich das Publikum nur aus den besitzenden Kreisen rekrutiert, und daß seine Zusammensetzung fast immer das gleiche Bild aufweist. Ein Teil dieser Kreise wird mit Theaterkunst übersättigt und blasiert, ein anderer Teil fordert von vornherein vom Theater nur Zerstreuung und leichte Ware, da er nicht anders als niedergedrückt von der Last und Hast des gesteigerten Erwerbslebens, abgspannt und ermüdet das Theater aufsucht. Das Geschäftstheater gibt den Versuch auf, sein Publikum zu guter, ernster Kunst zu erziehen, es schmeichelt dem von ihm vorausgesetzten schlechten Geschmack der Menge und verdirbt ihn vollends. So gelangt die minderwertigste Ware, Possen und Mährstücke leichtester Art, schlüpfrige, musikalisch wertlose Operetten, das frivole französische „Sittenstück“ und seine deutsche Nachahmung, zu immer ausschließlicherer Herrschaft über den Spielplan. Das ernste Schauspiel erfährt, da es ja doch keine Kasse macht, eine nur mangelhafte Darstellung, selbst die Oper wird unzulänglich vorbereitet, überall fehlt es an Proben, das gleiche Stück darf nur ein-, zwei- oder dreimal auf dem Spielplane erscheinen, sodaß ein gründliches Vorbereiten und ein gewissenhaftes Einarbeiten unmöglich wird. Alles Sinnen und Trachten des Unternehmers ist von der Sehnsucht nach dem Schlager der Spielzeit erfüllt, dem Ereignis des Betriebs, das den Stand der Kasse sichert. Mit köstlicher Ironie werden diese Grundsätze des Geschäftstheaters in einem Artikel der „Scene“, Blätter für Bühnenkunst (Dezemberheft 1915), unter dem Titel „Grundzüge der Bühnenleitung“ geschildert:

- § 1. Im allgemeinen wird stets die Eigenschaft der geleiteten Bühne als Kunstanstalt betont, in jedem einzelnen Falle jedoch die Zumutung, irgend etwas nur aus künstlerischen Beweggründen zu tun, mit der Begründung abgelehnt, man brauche Einnahmen.
- § 2. Diese sind in der Tat als der einzige Zweck des Unternehmens zu betrachten. Da nun die voraussichtlichen Einnahmen eines Stückes weit schwerer zu beurteilen sind als sein künstlerischer Wert, so hält man sich ein für allemal an die geschäftlichen Erfahrungen, die früher schon gemacht worden sind. Ein Stück, das früher einmal keine Kasse gemacht hat, wird nur im äußersten Notfalle wieder einstudiert, jedes Stück aber sogleich gegeben, das an anderen Bühnen „zieht“. —
- § 5. Im ganzen sind beliebte alte Stücke den besten neuen vorzuziehen. Soweit es irgend angeht, vermeidet man also überhaupt, neue Stücke zu geben, auch schon weil sie Tantiemen und oft Ausstattung kosten. Von diesen Ausgaben weiß man nie im Voraus, ob man sie wieder einbringt. Eine Bühnenleitung, die an andere als auswärts bewährte Zugstücke einen Pfennig für Ausstattung verschwendet, gehört vor den Strafrichter.
- § 6. Dasselbe gilt von klassischen Stücken; diese dürfen, wie sie tantiemefrei sind, auch niemals Ausstattungskosten verursachen. Machen sie doch auch niemals volle Häuser, außer nachmittags bei halben Preisen. Diese Vorstellungen aber werden nur von der Jugend besucht, und auf die wirkt der Dichter allein. Für die Bildung ist die Ausstattung gleichgültig; und ist nicht die Bühne eine Bildungsanstalt?

- § 7. Wird man jedoch angegriffen, weil man etwa einen französischen Schwank gibt, der in Wien oder Berlin Hunderte von ausverkauften Häusern gemacht, so erklärt man entriistet: „Wir sind doch keine klassische Moralanstalt!“ — —
- § 13. Wenn man ein Mitglied gerade sehr notwendig braucht, so gewinnt man es, wenn es sein muß, durch Versprechungen, vor allem aber durch Liebenswürdigkeit. Wer jedoch im Augenblick nichts zu tun hat, also entbehrlich ist, den behandelt man kühl; die Mitglieder werden sonst leicht übermütig. Hat ein Mitglied in einer Rolle besonders gefallen, so besetzt man bald darauf eine dankbare Rolle, auf die es gerechnet hat, anderweitig. Sonst gewinnt es zu viel Boden beim Publikum, dünkt sich unentbehrlich und verlangt beim nächsten Vertragsabschluß Zulage. Es ist aber ein unverbrüchlicher Grundsatz, bei niemandem, wer es auch sei, über die Gage hinauszugehen, für die man ihn ursprünglich engagieren wollte. Zu ersetzen ist jeder. — — —
- § 17. Das Repertoire wird stets nur auf Grund der Kassensrapporte gemacht. — — —

Dem tiefer dringenden Blick offenbart es sich, daß die geschäftliche Betriebsweise der Kunst zwar dem einzelnen Unternehmer hie und da die Taschen füllen mag, im ganzen aber nicht nur kunstwidrig, sondern auch unwirtschaftlich, unvernünftig und trotz des Sparsystems der Unternehmer viel zu kostspielig arbeitet. Unendliche Mittel, Werte und Kräfte werden bei dieser Betriebsart nutz- und zwecklos vergeudet. Man denke nur an die Arbeitskräfte, die durch die unglückselige Spielzeiteinteilung während längerer Zeit im Jahre, z. B. während des Sommers, brachliegen, an die Mittel und Kosten, die durch den ständigen Wechsel des Personals, das fortwährende Reisen der Mitglieder, das planlose Herumziehen der Theater selbst aufgewendet werden und für die Zwecke der Theaterkultur verloren gehen, man berechne die Werte an Arbeitskraft und Gesundheit der Mitglieder, an künstlerischem Können, die durch die übermäßige Ausbeutung, die Kaltstellung und fehlerhafte Beschäftigung, die unzeitige Abstoßung der Mitglieder verschleudert werden, erinnere sich der moralischen und kulturellen Werte, die durch die Seßhaftigkeit der Angestellten und das dauernde Zusammenwirken gewonnen werden könnten! Das Geld der Unternehmungen und das der Mitglieder wird so zum Fenster hinausgeworfen. Welche Unmenge von Reisekosten könnten den Angestellten erspart werden, wenn das Theaterwesen im ganzen planmäßig geordnet, wenn eine vernünftige Spielzeiteinteilung geschaffen würde, welche Ersparnisse könnten gemacht werden, wenn z. B. die Theaterunternehmungen selbst die Kostüme herstellten oder herstellen ließen, wenn der Dekorationsfundus überall von den Städten und nicht von deren Pächtern beschafft würde! Wenn das Geschäftstheater über mangelnden Besuch und geringes Theaterinteresse klagt, — wer dünkte nicht daran, daß draußen vor den Toren der Bühne Millionen, hungrig nach Kunst, lagern, denen der Einlaß verweigert ist! Wie könnte man mit ihnen ständig „vollbesetzte Häuser“ erzielen! Die Erfahrung lehrt, daß Volksvorstellungen stets ausverkaufte Häuser, ermäßigte Preise einen besseren Besuch erbringen. Nirgends zeigt sich die Unwirtschaftlichkeit des geschäftlichen Betriebs der Kunst drastischer als in der sozialen Behandlung der Mitglieder; sie sind die wertschaffenden Kräfte der Kunstpflege, und es müßte einleuchten, daß der Kunst selbst gedient wäre,



wenn ein brauchbares Künstlermaterial herangezogen und erhalten würde. Arbeitsfreude und Arbeitskraft sind aber nicht zu gewinnen ohne die Gewährung von Einkünften, die wenigstens zur Bestreitung des Lebensbedarfs ausreichen, ohne einigermaßen gesicherte Berufsverhältnisse. Statt dessen wird bald mit der Arbeitskraft des Angestellten Raubbau getrieben, bis seine Gesundheit darunter leidet, bald liegt er für längere Zeit mit seiner Tätigkeit brach und geht dann mit seinem Können, seiner Uebung und Erfahrung dem Kunstschaffen verloren. Diese sinnlose Vergeudung und Vernichtung von Menschenkräften, die als der wichtigste Besitzstand der Theaterkunst erhalten werden müßten, bedeutet die verderblichste Folge des ungeordneten Kunstbetriebs, des „Theatergeschäftes“.

Der frühere Hoftheaterintendant Freiherr Egbert von Frankenberg führt treffend aus: „Wir hören die Klage vom Niedergang der Theaterkunst. Amüsement und Geschäft sind ihre Zerstörer. Das Zwittertheater muß verschwinden. Nur in einer mutigen reinlichen Trennung von Kunst und Amüsement liegt eine Möglichkeit dazu. — Kunst und Leben stehen in so ursächlicher Beziehung und innigem Zusammenhang, daß nur die Kunst lebensfähig sein wird, welches das abgeklärte Gegenbild des sozialen Lebens in sich schließt, oder besser und kurz gesagt: Soziale Weltordnung und Theaterkunst müssen in innigem Einklang stehen. Sie gehören zusammen“. (Die Philosophie der Theaterkunst in der Zeitschrift: „Das Theater“).

Die treibenden Kräfte, die zur Abirrung vom deutschen Theaterideal geführt hatten, alle die Auswirkungen der Geschäftsnatur des Theaters wurden darum so eingehend zergliedert, weil wir nur so zur Erkenntnis der Richtlinien und der Antriebskräfte durchdringen, die zur besseren Entwicklung führen.

Dieser Aufstieg setzte schon vor dem Kriege ein.

Auf wirtschaftlichem Gebiete besteht der wertvollste Reichtum der Nation in der Güte und Leistungsfähigkeit der Arbeitskräfte. Der Grund der wirtschaftlichen Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit nötigt dazu, Sozialpolitik zu treiben. Denn Arbeitsschutz und Arbeitsfürsorge, gesicherte und auskömmliche Berufsverhältnisse der Arbeitnehmer bringen es mit sich, daß die Arbeitskräfte selber besser und wertvoller werden. Es ist daher das Interesse der Allgemeinheit, das hier gewahrt wird.

Immer mehr wird die Ueberzeugung wissenschaftliches Gemeingut, daß alle Wirtschaft um der Menschen willen da ist, und nicht der Mensch um der Wirtschaft willen. Und nun das Gebiet der Theaterkunst mit ihren hohen Kultur- und Bildungszwecken! Hier ist der Anteil des Menschen selbst an der Arbeitsleistung und dem Arbeitsergebnis am größten. In der Tat — seine ganze Persönlichkeit, Seele und Körper stellt das Bühnenmitglied in den Dienst seiner Arbeit: seine Nerven, seine Einbildungskraft, sein Gedächtnis werden bei der Verrichtung seines Werkes benötigt. Je höher der ideale und sittliche Wert der Theaterkunst eingeschätzt wird, desto wichtiger ist die Fürsorge für die Erhaltung der diese Kunst mit aller seelischen Hingabe und Selbstentäußerung schaffenden darstellenden Kräfte. Daher ohne Besserung der sozialen Lage der Bühnenmitglieder kein kultureller Aufstieg des Theaterwesens! Ohne geordnete Lebensverhältnisse, ohne berufliche Sicherheit, ohne Befreiung von den ewigen, niederdrückenden Unterhaltsorgen kein gedeihliches Kunstschaffen! Man sollte sich wirklich nicht mehr mit dem lächerlichen Märchen zu befassen haben, als ob das Hungern, die mangelnde Ordnung der Lebensverhältnisse, das Herumwandern von Ort zu Ort der notwendige

Nährboden für die Arbeit des Bühnenkünstlers sei — eine Fabel, die offenbar wegen der Meinung, sie sei geistreich, immer wieder vorgebracht wird, die aber darum nicht weniger läppisch und sinnlos ist.

Durch seine Ohnmacht und Abhängigkeit ist das einzelne Bühnenmitglied zu schwach, um sich aus der sozialen Not heraus zu helfen. Erst spät pochte daher die soziale Frage am Tempel der Theaterkunst an, wo sie nunmehr unwiderstehlich Einlaß begehrte. Die Mitglieder schlossen sich zu Organisationen zusammen, um gemeinsam den wirtschaftlichen und geistigen Aufstieg des Standes zu fördern. Diese Angestelltenverbände, die ihre Tätigkeit und Einrichtungen immer mehr nach dem Vorbilde der Gewerkschaften ausgestalteten, erfuhren den Beistand der öffentlichen Meinung, der Parlamente, der Behörden und Gemeindefollegien, der Presse. Die Erkenntnis dämmerte auf, daß die soziale Theaterfrage von dem Theaterkulturproblem nicht abzutrennen ist. Die soziale Bewegung wird zur treibenden Kraft für den kulturellen Fortschritt. Nach beiden Richtungen setzen nun Verbesserungen ein, es geht langsam gegen den Tag.

Die Bühnen- und Orchestermitglieder wurden in den Kreis der Sozialversicherung, — Kranken-, Invaliden- und Angestelltenversicherung — einbezogen, die erste Fürsorge, die ihnen der soziale Staat gewährte.

Die Regierung veröffentlichte einen Theatergesetzentwurf, der an Arbeitsschutz, Arbeitsfürsorge und an Rechtsschutz vieles von dem enthielt, was zur Beseitigung der Mißstände beim Theater unerläßlich erscheint. Leider wurde das Gesetz vor Kriegsausbruch nicht mehr verwirklicht. Immerhin ließ der Inhalt des Entwurfs ermessen, wie sehr das Recht des Theaters mit den Moralanschauungen der Allgemeinheit im Widerspruch lag, wie weit die an der Bühne bestehenden Berufsverhältnisse hinter der sozialen Ordnung anderer Arbeitsgebiete zurückstanden. Auch die Rechtsprechung der ordentlichen Gerichte brachte mehr und mehr eine Anpassung des Theaterrechts an modernes Rechtsempfinden und eine Einordnung unter die Moralanschauungen einer sozialeren Zeit. Die Bühnenschiedsgerichte hatten die Gefahr nur zu nahe geriecht, daß das eingewurzelte Unrecht des Theaterarbeitsverkehrs erstarre und schließlich ganz zum herrschenden Theaterrechte werde. Nun kam durch die ordentliche Rechtsprechung ein frischerer Luftzug in die verstaubte Kumpelkammer. Den Ansprüchen, die sich aus der Eigenart des Theaterberufs ergaben, wurde Rechnung getragen. So wurde das Recht auf Beschäftigung mit seiner entscheidenden Wichtigkeit für das Bühnenmitglied grundsätzlich anerkannt. Die maßlose Härte des Vertragsrechts der Bühne wurde gemildert. In den Wall der einseitigen Unternehmervorrechte wurde Bresche gelegt — vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte heraus, daß diese Vorrechte eine übermäßige allzu drückende Anebelung des wirtschaftlich Schwachen durch den wirtschaftlich Starken darstellten, daß sie daher mit den guten Sitten unvereinbar und nichtig seien. So wurde der allgemein übliche sog. unterlegte Gastspielvertrag für unsittlich und unwirksam erklärt und damit eine Entscheidung von großer grundsätzlicher Tragweite gefällt. Noch eine ganze Reihe von Unternehmervorrechten müßte aus den gleichen Gründen als unsittlich fallen, aus denen der unterlegte Vertrag für hinfällig erklärt wurde. Da sich aber auch die ersten und besten Theater diesen Anschauungen der Gerichte nicht fügten, der unsittliche unterlegte Vertrag vielmehr nach wie vor in allgemeiner Anwendung verblieb, so ward hierdurch klar erwiesen, daß auf diesem Wege ein durchgreifender Fortschritt nicht zu erzielen war — die Mitglieder müssen sich ja meist insolge ihrer

Abhängigkeit scheuen, einen Rechtsstreit anzufangen —, sondern daß es mit äußerster Dringlichkeit der Erlassung des Gesetzes bedurfte, das seinen Anordnungen durch Zwangsrecht Geltung verschafft.

Bedeutungsvolle Ansätze zu einer besseren Gestaltung des Theaterwesens ergaben sich aus der Polizeiverwaltungstätigkeit, die bei der Erteilung der Erlaubnis zum Theaterspielen gemäß § 32 der Gewerbeordnung zu entwickeln war. Niemals hätten die unseligen Folgen der Geschäftsnatur des Theaters einen so erschreckenden Umfang annehmen können, wenn nicht durch die Gewerbefreiheit alle schützenden Dämme eingerissen gewesen wären. Die frühere Privilegienordnung, so sehr sie verwerflich sein mochte, weil sie der völligen staatlichen Willkür Tür und Tor öffnete, bot doch auch die Möglichkeit zu einem bessernden Eingreifen der Staatsbehörde gegenüber den Auswüchsen des Theaterbetriebs. Nun setzte man an die Stelle der möglichen Willkür und des Ungeschicks des Staatsbeamten die sichere schrankenlose Willkür des Geschäftsunternehmers. An sich konnte jeder, der wollte, ein Theatergeschäft aufmachen; auf die Frage des vorhandenen Bedürfnisses kam es nicht an. Durch den schrankenlosen Wettbewerb unter den Bühnenleitern wurden alle Uebel, die der Geschäftsgeist und die geschäftliche Betriebsweise mit sich brachten, auf sozialem wie auf künstlerischem Gebiete ins Außerordentliche gesteigert. Ja, es griffen die Mißbräuche und der Geist des Geschäftstheaters auf solche Bühnen über, die nach dem Willen ihrer Schöpfer, nach ihrer ganzen Anlage und Gestalt reine Kunststätten sein sollten und oft auch wollten. Sie wurden eben gegen ihren Willen in den Strudel gerissen. Der Wettbewerb, in den sie z. B. bei der Gewinnung der Zugkräfte und der Stücke mit den Geschäftstheatern treten mußten, nötigte ihnen einen Teil von deren Methoden auf und drückte sie auf ihren Stand mehr und mehr herab. Die ersten gesetzlichen Einschränkungen der Gewerbefreiheit zeigten den Weg zu einer bessern Zukunftsentwicklung des Theaters: es waren die Vorschriften, wonach eine Spielerlaubnis nur dem erteilt werden darf, der die sittlichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Eigenschaften besitzt, die zur Leitung einer Bühne befähigen. Die wirtschaftliche Zuverlässigkeit wurde von Polizeiwegen erst dann als vorhanden angenommen, wenn sie auch durch eine dingliche Sicherheit (Hinterlegung von Geld oder Wertpapieren) verbürgt war. Diese auf der Auslegung des Gesetzes beruhende Handhabung harht noch der ausdrücklichen gesetzlichen Bestätigung durch das Reichstheatergesetz. Von weittragender grundsätzlicher Bedeutung für die Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Theaterzustände war ferner die Gesetzesauslegung, nach der eine Zuverlässigkeit des Unternehmers in den angegebenen drei Richtungen erst dann als gegeben erachtet werden darf, wenn die sozialen, rechtlichen und künstlerischen Verhältnisse bei dem geplanten Unternehmen so einwandfrei und so geordnet sind, daß sich daraus das Vorhandensein der vollen Zuverlässigkeit des Unternehmers entnehmen läßt. Mit andern Worten: „wenn der Unternehmer Hungerlöhne bezahlen, Volontäre im Uebermaß beschäftigen will, um dadurch größeren Geschäftsgewinn zu erzielen, wenn er seinen Mitgliedern nicht das Mindeste gewährt, was nach zeitgemäßen Anschauungen an Rechten, Arbeitsschutz und Arbeitsfürsorge gewährt werden muß, wenn das Unternehmen also lediglich der geschäftlichen Ausbeutung der Kunst und der Künstler und nicht den höheren Zwecken der Kunst dienen soll — dann

besitzt der Unternehmer nicht die vom Gesetze für die Erteilung der Erlaubnis vorausgesetzten Eigenschaften des Leiters einer Kunstanstalt. Mit dieser Auslegung ging die in Theaterangelegenheiten geradezu muster-gültige Berliner Polizeibehörde voran, und andere folgten. Wir gehen nicht fehl, wenn wir das Verdienst an der Aufstellung und Durchführung dieser Auslegungsgrundsätze dem Vorstand der Theaterabteilung bei der Berliner Polizeibehörde, Geheimen Oberregierungsrat von Glasenapp, zumessen, der sich als ein wahrhafter Förderer der deutschen Theaterkultur erwiesen hat. Hier zeigen sich die Ansätze einer künftigen wertvollen Staatsfürsorge für das Theater, die Richtlinien für die zweckmäßige öffentlich-rechtliche Regelung des Bühnenwesens.

Aber die Bühnen selbst hatten sich schon vor dem Kriege vielfach aus den niederen Regionen des Geschäftstheaters in freiere und lichtere Höhen erhoben und sich der ausschließlichen Pflege echter Kunst gewidmet. Ueberall hatte es sich gezeigt: wo ein Kulturwille ist, da ist auch ein Kulturweg. Auf den Kunstwillen kommt es an. Dem Kunstwillen der Fürsten sind die Hoftheater entsprungen, die in der Tat den Zweck hatten, der Kunst zu dienen. Und es ist nicht zu leugnen, daß einzelne von ihnen Großes in der Erfüllung dieses Zwecks und in der Erreichung von Kulturzielen geleistet haben. Man denke nur an das Wiener Burgtheater als den Hort eines Kunststils und einer Kunsttradition, an das von Dalberg als Intendanten geleitete Mannheimer Hoftheater mit seiner wahrhaften Förderung der darstellenden Kräfte und ihres künstlerischen und sozialen Wohls, denke daran, daß an beiden Hoftheatern die konstitutionelle Verfassung durch die Teilnahme der Schauspieler an der künstlerischen Oberleitung (Regieauschuß) verwirklicht war, denke an das Karlsruher Hoftheater unter Eduard Devrient, an die Kunstleistungen einer Reihe von Hofbühnen in der neueren Zeit. Auch im Ganzen haben die Hoftheater der Theaterkulturpflege einen Rückhalt geboten. Und doch vermag aus einer Reihe von Gründen das Hoftheater in seiner heutigen Gestalt nicht als die Anstalt betrachtet zu werden, die dem deutschen Theaterkulturideal entspricht. In sozialer Hinsicht: nirgends wird wie hier die äußerste persönliche Abhängigkeit des Personals, Botmäßigkeit und Unterordnung verlangt. Die Hausordnungen sind wahre Arsenale der drückendsten Fesseln, es häufen sich in ihnen Gebote und Verbote, deren Rückständigkeit geradezu unglaublich erscheint. Vom gleichen Geiste ist die persönliche Behandlung der Mitglieder erfüllt: sie steht ganz im Banne der Meinung, daß die Dienstverpflichteten des Bühnenvertrags nicht Vertragspartner, sondern Untergebene sind, daß die Gewährung wirtschaftlicher und rechtlicher Vorteile Gnadenbeweise und Wohltaten darstellen! Bei der Gestaltung des Vertragsrechts hat sich das Hoftheater durchaus den Methoden des Geschäftstheaters angeschlossen. Wurde es doch schon bei dem Heranholen der „ersten Kräfte“ in den Wettbewerb mit den Geschäftstheatern und in das geschäftliche Treiben hereingezogen. Es kamen die höfische Repräsentation, das Uebermaß an kostspieligem Schaugepränge, der teure Beamtenverwaltungsapparat anstelle der Leitung durch Fachmänner hinzu. So steigerte sich der Aufwand in einem Maße, daß auch hier die Niederhaltung der wirtschaftlich schwachen Kräfte sich als Endergebnis einstellte. Man vergegenwärtige sich z. B., daß an den preußischen Hoftheatern wie z. B. der Berliner Hofoper Chor- und Balletmitglieder mit dreimonatlicher Kündigung angestellt sind! In künstlerischer Hinsicht: die Gefahr der Erstarrung im Alterhergebrachten, die Beschränkung auf

konventionelle Kunst, die Scheu vor der Moderne, vor einem freieren Luftzug! Wie sollte vor allem das Hoftheater für die geistige und sittliche Erziehung des Volkes wirken, wenn ihm eben das Volk, die breiten Schichten des Volkes als Publikum gänzlich fehlten, wenn nach der Art seiner Einrichtung nur ein kleiner bevorzugter Kreis für den Besuch in Betracht kam?

Eine immer bedeutsamere Rolle haben im Theaterwesen der Neuzeit die Gemeintheater gespielt, so bedeutsam, daß ihnen für die Zukunftsentwicklung geradezu ausschlaggebende Wichtigkeit beizumessen ist. Kulturanstalten sind die Gemeintheater vor allem da, wo sie von den Gemeinden selbst geführt werden, weil hier der Zweck der Kunstpflege am reinsten gewahrt bleibt. Wo dagegen die Bühne von der Gemeinde aus der Hand gegeben, einem Pächter überlassen wird, der als Geschäftsmann die Kunst zum Zwecke des Gelderwerbs betreibt, da sind auch die Gemeindebühnen — trotz des wohlklingenden Namens „städtisches Theater“ oder „Stadttheater“ — reine Geschäftsbetriebe mit allen den früher geschilderten Schattenseiten und Uebelständen solcher Unternehmungen. Immer nachdrücklicher wurden die Gemeinden auf ihre Verpflichtung und ihren Beruf hingewiesen, ihre Theater selbst zu führen, damit diese der Kunstpflege und nicht dem Gelderwerb irgend eines Geschäftsmannes dienen. Das Kunstbedürfnis der geistig angeregten Kreise und vor allem der breiten Schichten der Bevölkerung, die Rücksicht auf die Erziehung der heranwachsenden Jugend, die soziale Bewegung der Bühnenmitglieder und die aufklärende Wirksamkeit ihrer Standesorganisationen waren die wichtigsten Antriebskräfte für die Entwicklung zum städtischen Eigentheater als einer Kunstanstalt. Eine unangebrachte Hemmung wird diesem Fortschritt vielfach durch die irrige Meinung zu teil, als ob der Eigenbetrieb an sich einen erhöhten Aufwand bedinge und kostspieliger sei als der Pachtbetrieb. Die Stadt Mannheim hat schon im Jahre 1839 ihr Theater zur eigenen Betriebsführung übernommen. Sie war damals noch eine kleine, wenig begüterte Stadtgemeinde, der fürstliche Hof hatte sie seit langem verlassen, und Handel und Industrie, die ihr viel später Reichtum brachten, waren noch nicht eingezogen. In der neueren Zeit war es das kleine Mühlhausen i. Els., eine Industriestadt mit vorwiegender Arbeiterbevölkerung, das sich bei Errichtung des Theaters ohne weiteres dazu entschloß, es im Eigenbetrieb zu führen. Zum Eigenbetrieb schritten ferner die Städte Freiburg i. Br., Straßburg i. Els., Essen, Leipzig, Breslau, Dortmund und Elberfeld. Dem Eigenregietheater am nächsten stehen die Gemeindebühnen, deren Betrieb einer gemeinnützigen Gesellschaft, die ihn zum Zwecke der Kunstpflege zu führen hat, überantwortet wird, wie z. B. Frankfurt a. M., Basel, Zürich, Bern (in Bern demnächst Eigenbetrieb). Durch Umgestaltung des Pachtverhältnisses haben sich jedoch auch die andern städtischen Bühnen (gegenüber 19 Hoftheatern gab es im Jahre 1913/14 132 Stadttheater) in steigender Zahl und immer größerem Umfange dem Theaterkulturbetrieb genähert. Zunächst wird dem Unternehmer die Pacht erlassen, dann werden ihm mehr und mehr Mittel zur Betriebsführung gewährt, entweder in Gestalt von Betriebsnaturalien, Wasser, Licht, Heizung, Reinigung usw., der Fundus an Dekorationen, Requisiten und Kostümen usw. oder in Form von Geldzuschüssen; es wird dem Unternehmer ein festes Einkommen und Beteiligung am Gewinn oder an den Ersparnissen der Beihilfe gewährleistet. Auch in andern Formen vollzieht sich der Uebergang vom reinen Pachtbetrieb zum wirklichen Gemeindebetrieb: Der Pächter zahlt eine Pacht

### Tabelle

über die Belastung der deutschen Theaterstädte (Gesamtbelastung und Belastung pro Kopf derselben) durch deren Theater, unter Zugrundelegung der Annahme, daß die erhobenen Zuschaltsteuern für die künstlerisch geleiteten Bühnen verwendet werden.

(Die Angaben der Rubriken 2, 3 und 4 sind teilweise, die der Rubriken 5a, b, c und 6 vollständig der Tabelle des statistischen Verzeichnisses „Theater und Orchester“ in dem „Sonderabdruck aus dem Fünfundzwanzigjährigen „Kommunalstatistisches“ entnommen und begleitet sich auf das Spieljahr 1913/14.)

1 Reihennummer	2 Stadt	3 Name des Theaters Ei. = Eibeth. G. = Opern- spielhaus B. Th. = Ber- einigte Theater	4 Ein- wohner- zahl in Zehntel	5 Die Stadt vereinnahmt an			6 Städ- tischer Gesamt- Aufwand	7 Liefer- schaft aus Stadt. 5d gegen- über der Stadt. 6	8 Einkoms der Stadt bietet somit zu beden	9 Dach macht pro Kopf der Bevölke- rung
				a Aufgaben steuern	b Steuer- über oder sonst. Verpflicht.	c Pacht				
<b>a) Theater in städt. Eigenbetrieb.</b>										
1	Breslau	Ei.	520	478 749	5 000	—	483 749	334 673	149 076	—
2	Dortmund	"	222	173 550	—	—	173 550	207 703	—	0,15
3	Überfeld	"	180	234 876	—	—	234 876	130 000	—	—
4	Essen	"	300	349 859	10 000	—	359 859	260 925	98 934	—
5	Frankfurt a. M.	E. u. S. G.	430	389 600	—	—	389 600	980 500	590 900	1,37
6	Freiburg i. Br.	Ei.	85	—	—	—	—	511 300*	511 300	6,00
7	Fugent i. B.	"	96	77 348	—	—	77 348	31 375	45 973	—
8	Kempten	B. Th.	600	—	—	—	—	614 996	614 996	1,02
9	Mannheim	Gesf.	216	50 890	23 000	—	23 000	504 898	581 898	2,69
10	Wuppertal i. Gf.	Ei.	97	10 000	10 000	—	60 890	157 908	97 018	1,00
11	Wuppertal i. Gf.	"	173	136 500	56 000	—	192 500	189 528	—	—
<b>b) Theater in gemischtem System (ohne Pachtenthebung).</b>										
1	Kußsburg	Ei.	130	72 502	—	—	72 502	172 601	—	100 099
2	Bielefeld	"	105	19 784	—	—	19 784	27 636	—	7 852
3	Bonn	"	88	132 348	—	—	132 348	34 321	98 027	—
4	Gießen	B. Th.	287	99 472	—	—	99 472	308 138	—	208 666
5	Göln	Ei.	520	721 052	—	—	721 052	641 581	79 471	—
6	Düsseldorf	Ei. G.	385	588 236	—	—	588 236	994 819 500 000	143 417	—
7	Duisburg	Ei.	250	—	—	—	—	130 000	—	130 000
8	Hagen und Forst	"	40	—	—	—	—	8 000	—	8 000
9	Kattowitz	"	42	44 000	—	—	44 000	75 800	—	31 000
10	Salz	"	106	74 470	—	—	74 470	103 349	—	31 000
11	Wald	"	112	—	—	—	—	136 628	—	28 879
12	Wuppertal i. Br.	"	95	46 507	—	—	46 507	90 625	—	136 628
13	Hilversum	"	350	184 468	—	—	184 468	74 598	—	44 118
14	Wuppertal i. Br.	"	78	23 000	—	—	23 000	51 561	109 870	—
15	Wuppertal i. Br.	"	126	—	—	—	—	25 250	—	28 561
16	Köln	"	160	92 000	—	—	92 000	110 000	—	25 250
<b>c) Subventionierte Theater, die keine feste Pacht erheben.</b>										
1	Trier	Ei.	60	garantiert 6000 M. Reingehalt	—	—	—	—	—	—
2	Köln	"	170	151 083	—	—	151 083	127 956	23 127	—
3	Bonn	"	50	10 000	—	—	10 000	24 599	14 599	0,29
4	Barmen	"	175	118 000	—	—	113 000	151 030	38 030	0,21
5	Stuttgart	"	40	15 000	—	—	15 000	10 673	4 327	—
6	Bromberg	"	90	45 844	13 000	—	58 844	33 990	24 454	—
7	Coblenz	"	60	23 069	—	—	23 069	41 808	18 739	0,31
8	Düsseldorf	"	30	—	—	—	—	3 885	3 885	0,13
9	Wuppertal	"	31	—	3 000	—	3 000	4 000	1 000	0,03
10	Wuppertal	"	68	15 801	—	—	15 801	3 000	—	—
11	Wuppertal	"	85	42 953	—	—	42 953	15 113	27 840	—
12	Wuppertal	"	60	—	—	—	—	5 000	—	—
13	Wuppertal	"	45	—	—	—	—	31 618	5 000	0,08
14	Wuppertal	"	65	—	—	—	—	23 560	31 618	0,70
15	Wuppertal	B. Th.	210	20 000	—	—	286 898	222 558	23 560	0,36
16	Wuppertal	"	250	—	—	—	—	30 000	30 000	0,12
17	Wuppertal	"	30	—	—	—	—	23 229	23 229	0,77

\* Davon Kaufsubvention damals 175 000 Mark, später über 200 000; der hohe Theateraufwand bewerte nur ganz kurze Zeit; im Krieg wurde der Betrieb stillgelegt (ab Sommer 1916).

1	2	3	4	5			6	7	8	9
Kaufleute	Stadt	Name des Theaters Et. = Stadt C. B. = Darmst. S. B. = Seim. S. Th. = Ver- einigte Theater	Ein- wohner- zahl in Tausend	Die Stadt vereinnahmt an			Städ- tischer Bau- aufwand	Heber- schuß aus Rubr. 5d gegen- über der Rubr. 6	Seitens der Stadt blieben sonst an decken	Dies macht pro Kopf der Städte- einwoh- ner
				a	b	c	d			
				Lustbar- keit* Steuern	Staat- lichen fürstl. oder sonst. Beihilfen	Stadt	Zu- sammen			
				M.	M.	M.	M.	M.	M.	M.

c) Subventionierte Theater, die keine feste Nacht erheben. (Fortsetzung.)

18	Siegen	St.	70	39 157	—	—	39 157	15 000	24 157	—
19	Ulm	"	27	11 450	—	—	11 450	7 180	4 270	—
20	Wagoburg	"	280	276 931	—	—	276 931	114 894	162 037	—
21	Wiesbaden	"	25	1 860	—	—	1 860	1 750	110	—
22	Wetzlar	"	32	10 276	—	—	10 276	4 545	5 731	—
23	Wiesbaden	"	80	53 405	15 000	—	68 405	74 246	5 835	0,73
24	Wiesbaden	"	35	8 996	—	—	8 996	20 932	11 936	0,34
25	Wiesbaden	"	35	5 783	4 000	—	9 783	4 000	5 783	—
26	Wiesbaden	"	75	—	2 500	—	2 500	17 700	—	0,23
27	Wiesbaden	"	50	43 000	60 000	—	103 000	36 000	67 000	—
28	Wiesbaden	"	65	—	—	—	—	62 311	—	0,96
29	Wiesbaden	"	120	118 198	—	—	118 198	48 000	70 198	—
30	Wiesbaden	"	25	116 377	37 500	—	153 878	5 369	5 369	0,21
31	Wiesbaden	"	40	9 695	—	—	9 695	64 031	89 847	—
32	Wiesbaden	"	32	36 000	—	—	36 000	3 000	6 695	—
33	Wiesbaden	"	45	36 000	10 000	—	46 000	10 000	26 000	—
34	Wiesbaden	"	60	—	—	—	—	28 300	17 700	—
35	Wiesbaden	"	60	—	—	—	—	13 000	—	—
36	Wiesbaden	"	23	8 948	—	—	8 948	11 200	—	0,21
37	Wiesbaden	"	86	33 583	—	—	33 583	10 853	—	0,12

d) Theater, die Nacht erheben.

1	Bitterfeld	St.	40	8 932	—	—	—	15 476	—	—
2	Bitterfeld	"	45	2 000	—	—	—	15 502	—	—
3	Bitterfeld	"	30	—	—	—	—	10 000	—	—
4	Bitterfeld	"	305	—	—	27 500	27 500	93 200	65 700	0,21
5	Bitterfeld	"	130	144 815	—	—	—	—	—	—
6	Bitterfeld	"	180	141 000	—	15 000	156 000	—	—	—
7	Bitterfeld	"	60	26 058	—	2 820	28 878	—	—	—
8	Bitterfeld	"	125	65 475	—	13 000	78 475	10 020	18 858	—
9	Bitterfeld	"	65	66 623	3 000	—	71 623	51 628	26 847	—
10	Bitterfeld	"	185	170 364	—	35 000	205 364	25 918	45 755	—
11	Bitterfeld	"	1000	—	—	—	—	93 208	112 156	—
12	Bitterfeld	"	40	—	—	1 500	1 500	—	—	—
13	Bitterfeld	"	80	24 110	—	—	24 110	18 710	17 210	0,04

nur bei Gewinn, während er bei Verlust Zuschuß bis zu einem gewissen Betrage bezieht; oder die Pachtverpflichtung des Unternehmers bleibt unberührt, aber es werden ihm Beihilfen gewährt. Wegen der Einzelheiten vergleiche man den Aufsatz von Martersteig „Theater und Orchester“ im Handwörterbuch der Kommunalwissenschaften, 4. Band, 1914, und die amtliche statistische Arbeit von Tezloff: „Die für Theater, Orchester, und sonstige musikalische Zwecke von den deutschen Großstädten und einigen Hauptstädten des Auslandes im Rechnungsjahre 1903 aufgewendeten Beträge.“ An manchen Mißständen tragen gerade Theatergemeinden in besonderer Weise schwere Schuld; so vielfach an der Brotlosigkeit der Mitglieder im Sommer, wo ohne Rücksicht auf deren Untertommen die Bühnen geschlossen werden. Auch Verträge von Gemeinden mit Bühnenleitern werden so gestaltet, daß die Pächter zur rein geschäftlichen Betriebsweise und zu unsozialen Maßnahmen genötigt werden. Auch dort ist dies der Fall, wo Gemeinden die soziale Behandlung der Mitglieder zwar an sich verlangen, aber die hierfür erforderlichen eigenen Opfer zu tragen sich weigern. In welchem Maße die fortschreitende Entwicklung der städtischen Pachttheater zu Eigenbetriebstheatern eine künstlerische und soziale Lebensfrage und eine hohe Kulturpflicht der Gemeinden darstellt, wie sich diese Entwicklung mit Notwendigkeit vollzieht, wenn das Interesse der Kunst und das Interesse der Volksgesamtheit an der Kunst gefördert werden sollen, habe ich in dem Schriftchen „Geschäftstheater oder Kulturtheater?“ des näheren darzulegen versucht.

Wie ungleich durch den Theaterkulturaufwand die deutschen Städte belastet sind, mag aus der beifolgenden Tabelle hervorgehen, die der Vorsitzende des Allg. Deutschen Chorsängerverbandes, Eugen Friedebach, an Hand des erwähnten Aufsatzes von Martersteig gefertigt hat.

Die Ungleichheit des Aufwandes der einzelnen Gemeinden ist noch größer, als aus der Tabelle hervorgeht, weil die Städte, in denen sich Hoftheater befinden, davon völlig frei sind (nur Darmstadt, München, Stuttgart und Wiesbaden zahlen verhältnismäßig geringe Betriebszuschüsse, die Hoftheatergebäude in Wiesbaden und Oldenburg gehören den Gemeinden zu Eigentum, Kassel und Stuttgart gaben Bauzuschüsse). Andererseits genießen eine Reihe von städtischen Theatern in Grenzlanden (Elfaß-Lothringen, Posen, Schlesien und Schleswig-Holstein) aus nationalen Gründen staatliche Beihilfen. Die Tabelle verzeichnet nicht nur die Lustbarkeitssteuern, die aus dem Theaterbetriebe selbst entfließen, sondern die Gesamtbeträge. Doch auch so eignet sich die Berechnung dazu, um ein Bild über den wirklichen Kulturaufwand der Gemeinden zu geben: wenn einerseits das Kulturtheater, die Pflege edler Musik, der Varietebetrieb, soweit er wirkliche Kultur darstellt (z. B. Kunsttanz, Körperkultur) von solcher Steuerlast unbedingt verschont bleiben müssen, so ist es andererseits nur angebracht, ihr Erträgnis, das aus andern Quellen wie z. B. dem Kinobetrieb in seiner heutigen Gestalt fließt, den Zwecken ernster Kunstpflege zuzuführen. Da fällt es dem auf, daß für eine große Reihe von Städten ein namhafter Ueberschuß aus dem Erträgnis der Lustbarkeitssteuern gegenüber dem Theateraufwand sich ergibt! So wertvoll die Kulturleistungen einer großen Reihe von Theaterstädten sind — das Gesamtbild des städtischen Theaterkunstbetriebs läßt Ordnung und Organisation auf schmerzlichste vermissen.

Dank dem Kulturwillen und der außerordentlichen Befähigung einzelner Persönlichkeiten, genialer Führer auf literarischem und künstlerischem



schem Gebiete, sind auch eine Reihe von vorhandenen Privatbetrieben als Kulturtheater anzusprechen. Für ihre gedeihliche Wirksamkeit bedarf es aber nicht nur des bedeutenden Führers mit ehrlichem Kunstwollen, sondern auch des zahlreichen Publikums der Großstadt, sodaß ein starker Zulauf aus den besitzenden Kreisen möglich ist (Höhe der Preise). Hier kommen vor allem einzelne Berliner Theater in Betracht. So Vorbildliches sie leisten, — zum Teil Schöpferisches — so einseitig wird häufig ihre Wirksamkeit gegenüber den Leistungen der Kulturtheater außerhalb Berlins (Stadt- und Hoftheater) in den Vordergrund geschoben. Die Kunsttätigkeit der letzteren ist immermehr erstarrt, selbständiger geworden und auf gesünderer Grundlage aufgebaut. Heute stehen sich das Theater in Berlin und das Theater außerhalb Berlins — in der Provinz — wenigstens was das Schauspiel anlangt, geradezu wie zwei getrennte Welten gegenüber: dort in Berlin das größere literarische Echo, die tonangebende Bedeutung der Premiere, auf die die äußerste Sorgfalt verwendet wird, zahlreiche Proben, bis 30 und mehr, die Schauspieler oft besonders für eine Rolle engagiert, das Serienstück, — hier in der Provinz das Repertoiretheater, die Entwicklung der Kulturbühnen zu größerer Stetigkeit, Gediegenheit und Harmonie der künstlerischen Verhältnisse im Ganzen! Dabei beachte man die hohen Kulturleistungen der Provinz auf dem Gebiet der Oper! So muß man sich jedenfalls hüten, aus der Tatsache des Bestehens jener Privat-Bühnen, die nur als Ausnahmen zu werten sind, Schlüsse zu ziehen, als ob das Theater dem freien Spiele der Kräfte überlassen werden könnte, ohne daß die Kultur Schaden erlitte. Wo nicht eine überragende Führerschaft, getragen von ernster Kunstbegeisterung, mit großstädtischen Besuchsverhältnissen, also der Möglichkeit der Ausbeutung der Zahl der Verbraucher, zusammentrifft, da sinkt das Privattheater unfehlbar in die Mißstände und Gepflogenheiten des Geschäftsbetriebes hinab.

Der Gedanke, daß zur Teilnahme an der nationalen Theaterkultur alle Schichten des Volkes, vor allem die breiten Kreise des werktätigen Mittelstandes und der arbeitenden Bevölkerung, heranzuziehen sind, wird durch die freien Volksbühnen, die Schillertheater, sowie überhaupt die Volkstheater auf genossenschaftlicher Grundlage folgerichtig und praktisch verwirklicht. Sie sind echte Kulturtheater, zunächst in den Großstädten entstanden, und haben dann auf andere größere Gemeinden übergegriffen. Auch sie können der großen Zahl des Publikums nicht entraten, die sie sich zu Nutzen machen, um vermittels einer planmäßigen Dauerkarteneinrichtung dem Volke ständig gute, echte Kunst, ernster und heiterer Art, zu vermitteln. Der Gedanke der Selbsthilfe liegt ihnen zu Grunde. Ursprünglich aus der politischen Bewegung herausgewachsen, sind sie mehr und mehr dazu übergegangen, rein künstlerische Absichten zu verwirklichen; manchmal lehnen sie sich an die andern Volksbildungseinrichtungen oder Volkskunstbestrebungen an (Ausschüsse der Gewerkschaften und Angestelltenvereine für Volksbildung, Volksvorlesungen, Akademien für Volkskunst usw.) Ein großer Bestandteil des Kulturtheaters der Zukunft ist in diesen Theaterbildungen eingeschlossen. Es wäre Sache des Staates und der Gemeinden, ihnen alle Fürsorge zuzuwenden, zumal auch den nötigen Vermögensrückhalt zur Sicherung ihres Bestandes zu verschaffen. Die Theaterpolitik der Gemeinden kann an diesen Bestrebungen nicht mehr achtlos vorübergehen. Zur Verwaltung der städtischen Theater wäre das Volk selbst, vertreten nicht nur durch die Gemeindeverwaltung, sondern auch durch jene Berufs- und Bildungsvereine, heranzuziehen.

So war schon vor dem Kriege ein Grundstock geschaffen, um in vielfältigster Weise die Annäherung an das deutsche Theaterkulturideal zu verwirklichen, die Schaffung einer allgemeinen Theaterkultur vorzubereiten. Ueberblickt man das Gesamtbild, so darf mit Genugtuung gesagt werden, daß trotz aller Mißstände auf sozialem und künstlerischem Gebiete das deutsche Theater in Wirklichkeit dem Theater anderer Kulturländer an Ernst und idealer Bedeutung, nach der Zahl und Wirksamkeit der einzelnen Bühnen voranschritt. Es bestand hier alle Aussicht, daß das Theater mit der Zeit wirklich ein Werkzeug wurde, um dem deutschen Kulturideal ernsthaft zu dienen. Das Theater war trotz aller Auswüchse in nicht geringem Maße fähig geworden, den herrlichen Besitzstand des deutschen Volkes an Geisteswerken und das Wertvolle der ausländischen Kunst würdig und eindringlich im lebendigen Spiel der Bühne zu verkörpern, den nationalen Geist und die vorwärtsschreitende Entwicklung wiederzuspiegeln und einer steigenden Zahl von Volksgenossen die Teilnahme an der Kunst zu ermöglichen.

Da kam der große Krieg.

### III. Das Theater und der Krieg.

Der Krieg brach aus, der gewaltigste, den die Geschichte kennt, der Krieg, der nahezu die gesamte Kulturmenschheit in seine Kreise zog. Gegen eine Welt von Feinden hatte sich Deutschland zur Wehr zu setzen. Schon fürchtete man, daß das alte Wort zur Wahrheit werde, wonach im Kriegslärm die Künste schweigen. In der ersten Bestürzung schrieb der Neue Weg: „Bei der jetzigen Kriegslage wird auch derjenige, der felsenfest auf unsern alten Waffenruhm vertraut, für nichts anderes mehr Sinn haben und voller Sorge dem Ausgange des Mordens entgegensehen. Fast alle Männer zwischen 18 und 45 Jahren werden unter den Fahnen sein. Wir können nicht annehmen, daß die zurückgebliebenen Familien viel Neigung zeigen werden, sich im Theater zu zerstreuen“.

Es folgten die glorreichen deutschen Siege im Osten und Westen. Der Krieg wurde in das Feindesland getragen. Nun mußte es sich zeigen, ob das Theater als echte und wirkliche Kulturanstalt, das Theater, wie es dem deutschen Ideale entsprach, schon Wurzeln geschlagen hatte im deutschen Boden oder ob es eine Stätte war nur zur Lust und zum Vergnügen, eine Stätte, deren Wirksamkeit gegenüber den Sorgen und der Not des Kriegs nicht nur überflüssig erschien, sondern auch angesichts des Ernstes und der Heiligkeit der Zeit als ihrer unwürdig aufzuhören hatte.

Die öffentliche Meinung schwankte. Es wurden Stimmen laut, die gebieterisch verlangten, daß die Theater geschlossen blieben, weil das Theaterspielen jetzt ein unangebrachter Luxus und würdelos sei. So wenig fest war in manchen Geistern die richtige, die deutsche Auffassung von dem Zwecke und der Bedeutung des Theaters als einer wahrhaften Kulturstätte, als einer ernst zu nehmenden Geistes- und Bildungsanstalt verankert. Der Rat der Stadt Stralsund erklärte die Zeit für zu ernst, als daß das Stadttheater vor dem Friedensschlusse eröffnet oder anderen zum Spielen überlassen werden könnte. In Freiburg i. Br. meinte bei der Beratung des Bürgerausschusses über den Fortbetrieb des Stadttheaters ein Stadtverordneter, das Theater wirke nur auf einen kleinen Kreis veredelnd, für die Allgemeinheit sei es Ergötzlichkeit. In Bielefeld fiel, ebenfalls in einer Stadtverordnetenversammlung, das Wort, ein Verlangen