

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Krieg und Theater

Seelig, Ludwig

Mannheim, 1916

III. Das Theater und der Krieg

urn:nbn:de:bsz:31-34552

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 erklärt 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

nach Theaterspässen und Theatergenüssen sei jetzt überhaupt nicht vorhanden. Es wurde für unverantwortlich erklärt, in einer Zeit des Sterbens und der Trauer Theater zu spielen, — eine sittliche Erwägung, die berechtigt wäre, wenn dem Theater nicht eine so ernste Bedeutung zukäme. Oder es wurde gesagt, man brauche das Geld für andere Zwecke nötiger als für das Theaterspielen — eine wirtschaftliche Ueberlegung, die den Wert der geistigen Interessen unterschätzt.

Gegenüber solcher Neußerungen traten die Theaterkreise selbst auf den Plan, indem sie auf die ideale und vaterländische Sendung des Theaters, seinen zur Kriegszeit vielfach wichtigen hohen Beruf hinwiesen.

Für das Kartell der Bühnen- und Orchestermitglieder wandte sich der Verfasser bald nach Kriegsausbruch mit folgenden Aufrufen an die Oeffentlichkeit:

„Der Geist der Befreiungskriege ist auf uns herabgekommen. Wie ein Mann stand das ganze Volk auf, das Dasein des Vaterlandes zu retten. Opfermut und Bruderliebe, Vertrauen und Glauben befeelt alle Herzen. Eine so herrliche Gesinnung bewährt unser braves, treues, tapferes Volk, daß es siegen muß.

Aber nicht nur um das Dasein des Vaterlandes geht der heilige Krieg. Es gilt, deutsche Gemüts- und Geistesherrlichkeit, die erhabensten Güter der Menschheit, Freiheit und Gerechtigkeit zu verteidigen gegen Barbarei, Frivolität und perfiden Krämergeist. Der Schwung der Poesie verklärt unsern Kampf. Frohgemute Vieder singend ziehen unsere Scharen ins Feld.

Deutsches Theater und deutsche Musik sind von jeher der lebendige Ausdruck deutscher tiefster Geisteskultur. Von der Kanzel des Theaters herab haben unsere Besten — Schiller, Kleist, Uhland und andere — den nationalen Gedanken und die Liebe zum Vaterland dem Volke in flammender Sprache gepredigt. Soll diese Kanzel in der großen, gewaltigen Zeit des Vaterlandes leer stehen und verwaissen? Soll die Sprache der Erhebung in den Tagen der Kriegsnot verstummen?

Ist das Theater eine ernste, nationale Kulturstätte, so laßt uns gerade jetzt Theater spielen, Theater besuchen. Ist es keine, so soll und muß es gerade jetzt eine werden! Mit einmütiger Begeisterung ziehen Hoch und Nieder, Arm und Reich in diesen Krieg und nehmen seine Opfer auf sich, allen Kreisen möge denn auch die Teilnahme an den nationalen Feiern, die das deutsche Theater bietet, ermöglicht werden.

Eine Rückkehr zur Einfachheit und idealer Weltanschauung bedeutet dieser Krieg. Schon jetzt spricht es aus ihm wie eine Wiedergeburt, eine Verjüngung der Nation hervor. Im deutschen Theater wird und soll diese Wandlung ihren Widerhall finden.

Auch in den Befreiungskriegen, im Jahre 1870 wurde Theater gespielt, hat sich das Theater als Stätte vaterländischer Erhebung bewährt. Das Kartell der Deutschen Bühnen- und Orchestermitglieder bittet die deutschen Hoftheater und Gemeinden, die Pforten der Theater zu öffnen, die Tätigkeit der Theater während des Kriegs zu ermöglichen; an das deutsche Volk aber richtet das Kartell die herzliche Aufforderung, gerade in diesen Kriegszeiten Trost und Erhebung bei unserer deutschen Kunst, in unseren deutschen Theatern zu suchen“.

Ein zweiter Aufruf des Kartells richtete sich an das Publikum:

„Zahlreiche Hof-, Stadt- und Privattheater haben trotz der Kriegszeit ihre Pforten wieder geöffnet oder werden sie bald öffnen.

Unsere deutschen Meister werden wieder zu ihrem Volke sprechen, und ihre Sprache wird das Herz dieses Volkes offener und empfänglicher finden als je. Deutscher Idealismus, deutsche Freude an allem Höhen, Großen und Schönen wird lebhafter und herzlicher als je sich kund tun.

Da glauben auch wir den Augenblick nicht vorübergehen lassen zu sollen, ohne an das Publikum die öffentliche Bitte zu richten, das Theater zu besuchen, es noch mehr zu besuchen als in ruhiger Friedenszeit, den Kulturernst des deutschen Volkes auch in schwerer Stunde durch die Tat bewähren zu wollen.

Wir glauben, auch diejenigen, denen Leid und Sorge und das Mitgefühl mit dem Leid anderer das Herz bedrückt, bitten zu dürfen, sich dem edelsten Troste, der Erbauung und der Erhebung, die von echter, großer Theaterkunst gespendet werden, nicht verschließen zu wollen. Wenn etwas den Schmerz um die schweren Opfer des Krieges zu lindern vermag und lindern darf, so ist es der Gedanke an die Gesamtheit, an das Vaterland, seine Rettung, sein Wohl und seine Größe. Diesen Gedanken, den Nationalgedanken, hat das deutsche Theater von jeher verkündet. Besser als je wird heute die Sprache der nationalen Begeisterung verstanden werden. Schon immer haben wir das Theater als Stätte edler Geisteskultur bezeichnet und es wegen seines erhabenen Berufes der Kirche und Schule gleichgestellt. In der Zeit der großen nationalen Erhebung ist dieser Gedanke zum Gemeingut aller geworden und überall — schier als selbstverständlich — siegreich durchgedrungen. Nicht zuletzt im deutschen Theater findet die Läuterung und Beredlung, die unser Denken und Empfinden erfahren hat, ihren Ausdruck. Das große ernste Theater selbst hat sich in dieser Wandlung wiedergefunden.

Hier gilt es nicht nur, wirtschaftliche Betriebe und Existenzen gemäß dem Gebot der sozialen Pflicht zu retten, sondern auch Kulturgüter zu bewahren. Es wird immer ein Ruhmestitel für den Geist unseres Volkes bleiben, wie bald es in der Not des gewaltigsten Krieges, der je einer Nation aufgedrungen wurde, sich seiner Kulturaufgaben erinnert und im Ernst des Waffenlärms die Seelengröße gefunden hat, ideale Kunst zu pflegen.

Darum geht unsere Bitte an das Publikum: Besucht das Theater, besucht es noch mehr als zur Friedenszeit, sichert ihm sein Dasein und seine Wirksamkeit als echter, als deutscher Kunststätte."

Der Vorsitzende der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, Rickelt, führte bei der Eröffnung vaterländischer Kunstabende aus:

„Schon vor 100 Jahren, als Deutschland den großen Befreiungskampf gegen den korsischen Bezwinger führte, haben von der Bühne herab unsere Geistesheroen Schiller, Kleist, Körner und andere vaterländische Gesinnung erweckt und den Geist geschaffen, gebildet und gestählt, der unsere Heere jetzt diese unerhörten Heldentaten vollführen läßt.

Und so glauben wir deutschen Bühnenkünstler grade in dieser gewaltigen Kriegszeit und Kriegsnot eine vaterländische Mission zu erfüllen, wenn wir durch die Werke unserer unsterblichen Sänger und Dichter deutschen Geist, deutsche Art und Sitte, deutsches Denken und Fühlen verkünden.

So wollen wir vaterländische Kunstandacht halten!"

Das Mitglied des Genossenschaftsvorstands Jepsner rief aus: „Der Schauspieler ist von altersher der Verkündiger der Begeisterung gewesen.

Die deutschen Theater dürfen ihre Pforten nicht schließen! Deutschland braucht den Geist eines Kleist, eines Schiller, eines Wagner in diesen Schicksalstagen. Wir wissen: es hat diesen Geist; doch das Theater vermag zu steigern; es versteht, flammende Begeisterung auszuprägen. Jetzt kann es wirklich zeigen, daß es nicht nur eine Vergnügungsstätte ist! Spielt Theater, ihr Schauspieler! Seid begeistert! Tragt euren edlen Beruf überall hin! Denkt an Ernst Moritz Arndt und Schenkendorf — tragt ihre Begeisterung in die Männer neben euch, wenn ihr Soldaten, Samariter, freiwillige Arbeiter seid — tragt Jubel in eure Familien — eure Kraft in das Volk! Und spielt Theater!

Das edle Theater einer edlen Zeit!"

Der Vorsitzende des Deutschen Bühnenvereins, Graf von Hülsen, betonte in einem Aufrufe, durch den er zur Aufrechterhaltung der Theaterbetriebe aufforderte, die nationale Wichtigkeit der Kultursendung des Theaters: „Dem deutschen Volke sollen die Stätten offen bleiben, an denen es sich gerade in diesen schweren Tagen an den großen patriotischen Werken unserer deutschen Dichter erheben, erbauen und begeistern kann.“

In der Tat, nicht nur die deutsche Auffassung vom idealen Beruf des Theaters, sondern auch die Geschichte durfte zu Gunsten der Aufrechterhaltung und Fortführung der Theaterbetriebe angerufen werden. Auch während des Krieges 1870/71 war Theater gespielt, waren die Vorstellungen lebhaft besucht worden. Von der Zeit der Befreiungskriege, aus deren Begeisterung heraus die deutsche Nation geboren wurde, sagt Joel in seinem Buche: „Antibarbarus“:

„Doch auch die Krieger dichten. War es denn wirklich so, wie Jean Paul 1808 fürchtet, daß „unter Kanonen und Stürmen“ nur noch ein leises Ohr die Musik der Poesie hören konnte? Nein, die Poesie selber wird ja zum Sturmgelächter und der Kanonendonner selber zur Poesie. Die Kriegsbegeisterung brach in Berlin ja zuerst aus dem heißen Atem der Schillerdramen hervor im Theater, wo noch in der Franzosenzeit mitten in der Vorstellung öfter patriotische Lieder erklingen, Jffland eine Vaterlandsrede hält, Anspielungen gegen Napoleon bejubelt werden, den einziehenden Truppen gehuldigt und passend zum „Wilhelm Tell“ die Thronentsagung Napoleons verkündet wird. Hatte doch Schiller selber geweißsagt: Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Aber auch in Paris waren im Theater schon die Parteien für und gegen den ersten Konsul fast handgemein geworden; in Warschau hatte Seume bei einer Oper die Revolution ausbrechen sehen, in Petersburg Stein und Arndt bei patriotischen Dramen lauten Jubel, bei französischen wilden Sturm erlebt, und in Hamburg tritt die Schröder mit der russischen Kokarde auf, und als der russische Oberst in die Theaterloge tritt, springt alles auf und singt.“ „Man singt, als der Krieg losbricht, und man singt, als der Friede verkündet wird.“ „Aber auch, die nicht selber dichteten, hatten Gefühl für die Poesie, und mehr, sie fühlten damals das Leben selber poetisch und waren so in höherem Sinn auch Dichter. Der größte von ihnen, Frhr. v. Stein, versenkt sich in seinem größten Jahre 1808 in den soeben erschienenen Faust und fördert zur selben Zeit Büschings und v. d. Hagens Sammlung altdeutscher Poesie. Dann beginnt ihm im folgenden Jahr mit Napoleons Krieg gegen Oesterreich „der 5. Akt des großen Trauerspiels“, und dann erinnert ihn, dessen Briefe von kraftvollen Dichterzitaten strotzen, Napoleons Gebahren „an das tiefe Dunkel, in das sich die schwarze Seele Satans im Messias des deutschen Dichters hüllt“. Und endlich 1815,

am Ende des Kriegsdramas, weiß er sich nichts besseres, als Goethe auf sein Schloß zu holen und zu einer Rheinfahrt, die beide in herzlichem Bunde genießen. Und wie Stein empfanden damals andere Staatsmänner. Jahrzehnte später schreibt Minister v. Klewiz an Th. v. Schön: „Noch lebendig lebt auch in mir jene hochpoetische Zeit.“

„Gleich diesen Führern empfand auch das Volk. Als sich Preußen heimlich zum Freiheitskrieg aufraffen soll, läßt Th. v. Schön in eine Zeitung seines Regierungsbezirkes das Gedicht einrücken: „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd.“ Und man verstand ihn. In gleichem Sinne schildert auch Arndt die Begeisterung jener Tage: „In kälterer, ärmerer Zeit lächelt man, wenn man zurückdenkt; aber es war alles bitterster, heiligster Ernst, was den Leuten jetzt ein kindliches, ja kindisches, höchstens ein gemachtes poetisches Spiel dünken würde. Da sagten die 16-, 17jährigen Jünglinge beim Abschied aus dem Gymnasium, als sie das Roß tummeln und die Büchse laden lernen wollten, übersetzte Stücke aus den Hymnen des Tyrtäus, lyrische Stücke aus der Klopstock'schen Hermannschlacht her.“ — Aus solchen Zeiten versteht man die kriegstreibende Gewalt der altgriechischen Elegie und das durch Choralieder zum Siegen erzogene Sparta. Die Poesie machte die Seelen nicht zu weich für den Krieg und der Krieg machte sie nicht zu roh für die Poesie, sondern beide gaben sich gegenseitig Schwung. Auch ein Eckermann ist Freiheitskämpfer vor seiner Goetheschen Zeit, und Jean Paul sieht seine dichterischen Bewunderer, selbst seinen Verleger in den heiligen Krieg ziehen und muß von Benede hören, daß eben durch die Schule des Unglücks das in der Aufklärung prosaisch gewordene deutsche Volk wieder empfänglich werde für höhere Dinge. Aber Jean Paul selber schreibt 1807: „Der Krieg oder die Tat ruft den Mann, die Liebe das Mädchen. Die jetzige Menschheit bedurfte des stärkeren Krieges früher als des Friedens, der erst hinter jenem stählt. Täglich Plagen und Nagen mattet ab, ein tapferer Kriegstoß weckt auf!“

Die vaterländische Begeisterung, die der gegenwärtige Krieg im deutschen Volke auslöste, stand hinter dem Geiste der Befreiungskriege nicht zurück. Zu der Einmütigkeit und brüderlichen Eintracht, in der sich alle Volksgenossen fanden, gesellte sich das schlichte, ganz wortlose, ganz große Heldentum der Pflichterfüllung und der Geduld, wie es dem stark gewordenen deutschen Volke eignet. Ja, dies Volk fand sich in der Not nicht nur zusammen, fühlte sich nicht nur eines Geistes und eines Sinnes, sondern es schien sich auch zu verinnerlichen und zu verjüngen. Da sein Leben eben im Gemüte wurzelt, kam eine Vertiefung, Läuterung und Heiligung über sein Wesen und Wollen. Eine Rückkehr nicht nur zum Volkstümlichen und Nationalbewußten, sondern auch zu größerer Einfachheit und zum offenen Bekenntnis idealer Lebensanschauung setzte ein. Die Folgen für die Auffassung des Theaters blieben nicht aus. War das Theater, wie es deutscher Anschauung von jeher entsprach, eine Kulturstätte von sittlichem und nationalem Werte, durfte und mußte es neben die Kirche und Schule gestellt werden, so kam ihm gerade während des Krieges eine erhöhte Sendung zu. War das Theater der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters, so mußte die ideale Erhebung und Hochspannung der Kriegszeit auch die erhöhte Anerkennung seines idealen Berufs bringen. Und so geschah es.

Jetzt wurde die Berechtigung, das Theater der Kirche gleichzustellen, ausdrücklich auch von Geistlichen anerkannt. Als sittliche und nationale

Erziehungsstätte wurde es im Zeichen des Krieges von geistlicher Seite gewürdigt.

Pastor Nicolassen der Hamburger St. Johannis-Kirche richtete an den Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg einen Brief mit folgendem Inhalte: „ . . . Ich bin froh, daß meine Predigt bei Ihnen ein so starkes Echo gefunden hat. Aber Sie dürfen gewiß sein, daß bei mir ein gleiches gilt von der ganz vortrefflichen Begründung Ihres Entschlusses, das Theater in diesen harten Tagen wieder aufzutun. Wir öffnen auch jetzt jeden Abend zu einem kurzen schlichten Gottesdienst unsere Harvestehuder Kirche und sind dankbar dafür, daß die alt- und neutestamentlichen Propheten durch unsere schwache Kraft wieder gewaltig zu Worte kommen und Vielen Trost und Kraft geben. Aber wir vergessen dabei nicht, daß Gott auch unserem Volke und unserer Zeit Propheten und Prediger gegeben hat, deren Wort und Werk freilich kein kirchliches Gewand trägt, aber einen tief religiösen und ethischen Herzschlag hat. Die- nen wir Pastoren unserm Volke jetzt mit besonderer Freude in unsern Kirchen, so wünsche ich und mit mir viele meiner Kollegen auch Ihnen und Ihren Künstlern in diesen für Sie doppelt schweren Zeiten eine verdoppelte Freude in ihrem Berufe als Diener der großen, gottgesandten Propheten unseres Volkes, die durch uns im Gotteshaus überhaupt nicht oder nicht voll zu Worte kommen können. Denn, wenn in diesen Kriegszeiten allabendlich unsere Kirchenglocken läuten, so meinen wir damit nicht, daß unserm Volke jetzt nur Religion im kirchlichen Gewande not tue, sondern wissen uns eins mit Ihnen und Ihren Künstlern in dem heißen Bemühen, unserm Volke das, was wir an göttlichen Opfern besitzen, nach besten Kräften darzubieten — Sie im Theater und wir im Gotteshaus!“

Archidiaconus Artur Brausewetter an der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig schrieb im Neuen Weg:

„Nie konnte eine Zeit gedacht werden, in der die Größe der Schaubühne, ihre Bedeutung als moralische Anstalt, als ethische und künstlerische Erzieherin des Volkes so klar und klärend hervortreten konnte als heute. Wenn das Theater jetzt nicht zeigt, daß es mehr sein kann und will als Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte, dann möchte es den Zeitpunkt für immer verpaßt haben.

Aber mehr: Nicht nur ethische und künstlerische, sondern nationale Erziehungsstätte. Uns fest machen in vaterländischer Gesinnung und stählen in deutscher Treue, in dem Glauben, daß es nichts Schöneres auf dieser Erde gibt, denn als Deutscher zu fühlen und zu denken — ja, das ist es. Wenn es unserem Theater gelingt, solche Gedanken zur Tat zu machen, solchen Zielen den Weg zu bahnen, dann stünde es groß da für alle Zeiten, wäre es für die Erhebung dieser Zeit ein wesentlicher Mitarbeiter geworden. Eine nationale Bühne mit deutschem Stile, das ist die Aufgabe, die diese Tage geschaffen.

Welcher Wirkungen das Theater fähig wäre, niemals könnte es so erfahren und erprobt werden, als heute. Eine alte Welt ist in Trümmer gegangen, was vor dem August dieses Jahres gedacht, geschaffen, gepre-

digst wurde, was wir ersehnten, erstrebten, woran wir uns freuten, worunter wir litten, — „ach wie weit, wie weit“ liegt es hinter uns. Alle Werte haben sich umgewertet, nicht zum mindesten die ästhetischen, alle Künste haben den Prozeß einer inneren Wandlung durchmachen, alle kritischen Urteile Stunden ernstester Selbstbesinnung und Selbstprüfung an sich erfahren müssen. Könnte es dem Theater der Gegenwart und der Zukunft anders ergehen, wenn wir Heil von ihm erwarten?

Eine Nationalbühne im deutschen Stile: Und leuchtender als je steht das so oft und immer vergeblich erstrebte Ziel vor unsern Augen, das bereits Hebbel als die Idealbühne vorschwebte, dem nach ihm viele ernste Dichter, Denker, Künstler heißer Sehnsucht, angestregten Bemühens nachgeeifert sind: das alte Theater der Griechen, die aus der Religion und der Vaterlandsiebe hervorgegangene nationale Schaubühne.

Eine Nationalbühne im deutschen Stile: Die Zeit ist reif. Sie ist noch schneller gekommen als wir je geahnt. Eine Nationalbühne, die wieder ein künstlerischer, ein kultureller und nationaler Faktor wird, die nicht nur den Dichter, sondern auch den ausübenden Künstler zum Priester der Kunst und zum Träger einer Sendung in seinem Vaterlande und für sein Vaterland macht, eine deutsche Tat, die mithilft, mitarbeitet, unser im Fremdländischen lange genug versunkenes Vaterland am deutschen Wesen genesen zu lassen.

Aber es ist nicht meine Aufgabe, Vorschläge zu einem Spielplane zu machen, sondern das Große und Ganze im Auge zu behalten, unserer meist nur als Unterhaltungsstätte gesuchten und geliebten deutschen Schaubühne durch den heiligen Ernst und die sammelnde Not dieser Zeit hindurch den Weg zum künstlerischen, kulturellen und nationalen Faktor in unserem vaterländischen und völkischen Leben zu weisen. Unsere Nationalbühne soll sie werden, das sei ihr großes, jetzt der Erfüllung näher gerücktes Ziel!

Darum Eingang dem Theater trotz der Schwere der Tage, nicht nur in Berlin und den großen Städten des deutschen Reiches, sondern auch in den mittleren, ja kleinen, wo es irgend möglich ist!

Aber — wohlgemerkt einem Theater nur, das die Heiligkeit der Zeit und seiner Aufgabe erfährt hat und ernsten Willens ist, gehöre es zu den großen oder kleinen, mit künstlerischem und vaterländischem Eifer mitzuhelfen, mitzuarbeiten an der hohen kulturellen Sendung der Schaubühne: ein nationales Theater zu werden.“

Und abermals wirft sich die Frage auf: wie verhielt sich zu dieser deutschen Anschauung vom idealen Beruf des Theaters das Theater der Wirklichkeit und wie verhielt sich das deutsche Volk als theaterbesuchendes Publikum?

Auch hier zeigen sich wie im Frieden zunächst die unheilvollen Folgen der geschäftlichen Betriebsweise des Theaters. Die kulturelle und die soziale Seite sind wiederum aufs engste verknüpft. Wenn nach Kriegsausbruch die bange Frage „Sein oder Nichtsein“ für den Theaterbetrieb überhaupt aufgeworfen werden konnte, so lag dies nicht nur an den da und dort auftauchenden Zweifeln über den Kulturberuf des Theaters, sondern auch an dem Mangel einer staatlich geordneten Organisation. Hätte das Theater diese Organisation besessen, so wäre sein Fortbestand während des Krieges ebenso selbstverständlich gewesen als der Fortbestand

der Kirche und der Schule. Das Recht der Bühne geht selbst davon aus, daß es sich beim Theater um eine Luxusangelegenheit, eine Sache der Zerstreuung und des oberflächlichen Vergnügens handelt, die im Frieden zu Erwerbzwecken betrieben werden mag, die aber während eines Krieges die überflüssigste Einrichtung der Welt ist. Sonst stünde nicht in den Anstellungsverträgen die berüchtigte Kriegsklausel, nach der die Bühnenmitglieder bei Krieg ohne weiteres entlassen werden können. So zeigt sich hier abermals die Minderwertigkeit des Rechts und der sozialen Lage der Bühnenmitglieder gegenüber andern Arbeitsgebieten — zeigt sich als ein Ausfluß der Geschäftsnatur des Theaters. Während überall, um mit dem Reichsgericht zu sprechen, der Krieg an bestehenden Dienstverhältnissen nichts ändert, und ein wichtiger Entlassungsgrund gegenüber den Angestellten nicht schon dann vorliegt, wenn die unter der Einwirkung des Krieges entstandene wirtschaftliche Lage den Betrieb nicht mehr lohnend erscheinen läßt, ja selbst dann nicht, wenn aus diesem Grund der Dienstberechtigte sich zur Einstellung des Betriebes entschließt, sondern erst dann, wenn die Weiterführung des Betriebs mit Rücksicht auf die Folgezustände des Krieges unmöglich erscheint, — darf das Bühnenmitglied infolge des Krieges ohne weitere Voraussetzung gekündigt werden. Es galt also den Schöpfern des Theatervertragsrechts als selbstverständlich, daß während eines Krieges Theaterkunst die überflüssigste Luxusangelegenheit und jeder Theaterbetrieb ausgeschlossen und unmöglich sei. So ergab sich mit Kriegsausbruch die völlige Auflösung des deutschen Theater- und Musikwesens, dieser wichtigen nationalen Kulturangelegenheit. Ihr rechtlicher und tatsächlicher Bestand war erschüttert. Es war nunmehr, da eine Zwangsorganisation wie bei der Schule fehlte, lediglich eine Frage des Kulturwillens und der Fortwirkung der vorhandenen Kulturkräfte, ob und in welchem Umfange — den günstigen Gang der Kriegsergebnisse vorausgesetzt — während des Krieges Theater gespielt wurde. Darauf kam es ja nicht an, ob die besondern Verhältnisse, die gute Vermögenslage der Theaterunternehmer wie z. B. bei Höfen, Städten und wirtschaftlich günstig gestellten Privatbühnen die Stilllegung des Betriebes als durchaus unbillig und unangebracht erscheinen ließen. Auch für den Kriegsfall war jedes Geschäftsrisiko, vor allem das der geringeren Rente, auf die Schultern der Bühnenmitglieder abgeladen. Beim Theater war es möglich, den gesamten Stand der Arbeitnehmer mit Kriegsausbruch stellungslos zu machen.

Bald zeigte es sich, inwieweit Theaterkultur schon im Frieden verwirklicht war. Von belanglosen Ausnahmen abgesehen sind es nämlich die Kulturtheater, die Hofbühnen, die Gemeindebühnen, soweit sie ernstlich Kulturzwecken gewidmet sind, die Privatunternehmungen gleichen Charakters, die den Spielbetrieb eröffnen und fortsetzen. Nur bei einigen Geschäftstheatern der Großstadt war der Umstand für die Aufnahme des Betriebs ausschlaggebend, daß sie zwar eine Kriegskündigung in den Dienstverträgen ihrer Angestellten, aber nicht in ihren Pachtverträgen vereinbart hatten. So kehrt die Theaterkultur wieder ins Leben zurück, nachdem sie bei Kriegsausbruch durch das Vertragsrecht der Bühne aufgehoben worden war.

Immerhin verbleiben im Gesamtbilde noch genug Spuren solcher Rechtsunbilligkeit und Wirkungen des Geschäftssystems samt seiner sozialen und rechtlichen Mißstände, die wiederum auf das künstlerische Gebiet nachteilig hinüberwirken. Ueber das Maß der durch den Krieg bewirkten Stellungslosigkeit von Bühnen- und Varietémitgliedern im ersten

Kriegswinter spricht sich eine Eingabe des Großkartells (Genossenschaft, Chorsängerverband, Musikerverband, Ballett-Union und Artisten-Loge) an das Reichsamt des Innern wie folgt aus:

„Die von uns vertretenen Berufe der Bühnen-, Orchester- und Varietemitglieder sind durch den Krieg schwer betroffen. Die Arbeitslosigkeit ist infolge Einstellung überaus zahlreicher Betriebe eine außerordentlich große. Wir glauben, nicht fehlzugehen, wenn wir als durchschnittlich arbeitslos für den Winter 1914/15 etwa die Hälfte und für den Sommer 1915 etwa $\frac{2}{3}$ bis $\frac{3}{4}$ der Mitgliedschaft unserer Berufe bezeichnen. Diese Quote mag sich bei einzelnen Kategorien etwas vermindern. Ein mäßiger Teil der in ihrem eigentlichen Berufe Arbeitslosen mag in anderen Erwerbstätigkeiten ein Unterkommen gefunden haben, zum ganz überwiegenden Teile war jedoch die Auffindung einer solchen anderweitigen Beschäftigung und Erwerbsquelle nicht möglich. In den Kreisen der Artisten mag etwa $\frac{1}{3}$ der sämtlichen Arbeitslosen nach der Schätzung der Loge irgend einen andern Erwerb gefunden haben, in den Kreisen der Bühnen- und Orchestermmitglieder dürfte nur eine geringere Quote der sämtlichen Arbeitslosen einen andern Verdienst erlangt haben, und wo dieses der Fall war, ist dieser Verdienst nach unserer Kenntnis ein überaus dürftiger und zum Leben häufig nicht ausreichender. Es liegt das im besonderen an der Eigenart der Vorbildung und Fähigkeiten unserer Mitglieder, sowie an der Ueberfüllung zahlreicher Berufe, insbesondere an dem Ueberangebot weiblicher Erwerbskräfte auf vielen Gebieten. Gerade unter den weiblichen Mitgliedern ist aber die durch Arbeitslosigkeit geschaffene Not besonders groß, während von den männlichen Mitgliedern ja ein beträchtlicher Bestandteil im Felde steht.

Nach der Eigenart der Spielzeitseinteilung der Bühnenbetriebe muß sich die Arbeitslosigkeit im Sommer außerordentlich steigern. Die wenigsten deutschen Theater haben Jahresspielzeit, die meisten lediglich Winter-spielzeit“.

Um ein Bild über den Umfang dieser Arbeitslosigkeit zu gewähren, lassen wir eine vom Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbande gefertigte Tabelle und eine solche der Ballett-Union hier folgen:

Allgemeiner Deutscher Chorsängerverband G. B.

Tabelle

über die Einwirkung des Krieges auf die Stellenlosigkeit
der deutschen Chor-Mitglieder.

Abkürzungen: Kriegshalber geschlossen = geschl. } Beides = geschl. Bö.
Verträge gelöst = Bö. }
Gekürzte Spielzeit = gek. Sp. } Beides = gek. Sp. u. G.
Gekürzte Sagen = gek. G. }

Bühnen	Zahl der Chor- mitglieder im Spieljahre		Im Kriegsjahre somit		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Nachen, Stadttheater	31	—	31		geschl. Bö.
Altenburg, Hoftheater	24	—	24		" "
Allenstein, Stadttheater	16	—	16		" "
Amsterdam, Rembrandt-Theater	24	—	24		" "
Ansbach u. Amberg, Vereinigte Theater	10	—	10		
Augsburg, Stadttheater	28	25	8		gef. Sp. u. G.
Bamberg, Stadttheater	24	24	—		" " " "
Barmen, Stadttheater	34	22	12		" " " "
Basel, Stadttheater	44	36	8		" " " "
Berlin, Kgl. Schauspiele	103	97	6		
" Operettentheater Kroll	66	—	66		geschl.
" Bürgerliches Schauspielhaus	34	34	—		
" Deutsches Opernhaus	99	91	8		
" Komödienhaus	6	—	6		geschl.
" Montis Operettentheater	39	—	39		"
" Rose-Theater	30	—	30		"
" Schiller-Theater	9	6	3		
" Thalia-Theater	21	18	3		gef. G.
" Theater am Nollendorfsplatz	35	22	13		?
" Theater des Westens	40	32	8		?
" Vereinigte Volksbühne	25	—	25		Ohne Chor
" Voigt-Theater	12	—	12		geschl.
" Volksgartentheater	12	—	12		"
" Vaterländ. Schauspielbühne	12	—	12		"
" Tourne Puppchen	16	—	16		"
" Vororte-Theater	16	—	16		"
" Berlin-Tegele	14	—	14		"
Bern, Stadttheater	28	28	—		gef. Sp. u. G.
Beuthen, Stadttheater	24	—	24		geschl. Bö.
Bielefeld, Stadttheater	14	—	14		" "
Bonn, Stadttheater	16	12	4		
Brandenburg a. d. H., Stadttheater	12	—	12		Ohne Chor
Braunschweig, Hoftheater	43	43	—		
" Neues Operettentheater	27	—	27		jetzt Kino
Bremen, Stadttheater	46	43	3		gef. G.
Bremerhaven, Stadttheater	21	—	21		Ohne Chor
Breslau, Stadttheater	54	54	—		gef. G.
Brieg i. Schl., Stadttheater	12	—	12		geschl. Bö.
Bromberg, Stadttheater	28	20	8		gef. Sp. u. G.
Cassel, Hoftheater	41	41	—		

Bühnen	Zahl der Chor- mitglieder im Spieljahre		Im Kriegsjahre sonst		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Chemnitz, Vereinigte Theater	72	72	—		gef. G.
Coblenz, Stadttheater	24	—	24		geschl. Bö.
Coburg-Gotha, Hoftheater	32	31	1		gef. G.
Cöln a. Rh., Vereinigte Theater	72	78	—	6	
Deutsches Theater	12	—	12		geschl. Bö.
Cöthen i. Anh., Konzerthaus-Theater	15	—	15		geschl. Bö.
Colmar i. Elz., Stadttheater	25	—	25		
Crefeld, Stadttheater	41	37	4		gef. G. "
Danzig, Stadttheater	30	20	10		gef. Sp. u. G.
Darmstadt, Hoftheater	49	50	—	1	?
Dessau, Hoftheater	47	46	1		
Detmold u. Baderborn, Stadttheater	12	—	12		geschl. Bö.
Döbeln, Stadttheater	12	15	—	3	
Dorpat, Deutsches Theater	16	—	16		geschl. Bö.
Dortmund, Stadttheater	44	42	2		
Dresden, Hoftheater	100	100	—		
" Alberttheater	30	—	30		Dhne Chor
" Sächs. Städtebund-Theater	12	—	12		geschl.
Düsseldorf, Stadttheater	79	79	—		gef. G.
Elberfeld, Stadttheater	31	32	—	1	
Elbing, Stadttheater	16	13	3		gef. Sp. u. G.
Erfurt, Stadttheater	30	—	30		Dhne Chor
Essen a. d. R., Stadttheater	36	38	—	2	Honare fallen weg
Frankfurt a. M., Opernhaus	71	72	—	1	
" Schauspielhaus	23	19	4		
Frankfurt a. M., Intimes Theater	17	14	3		gef. G.
Freiburg, Stadttheater	49	51	—	2	gef. Sp.
Gelsenkirchen, Stadttheater	8	—	8		geschl. Bö.
Gera, Hoftheater	6	—	6		Dhne Chor
Glatz, Stadttheater	12	—	12		geschl. Bö.
Gleiwitz, Stadttheater	16	—	16		
Görlitz, Stadttheater	23	—	23		" "
Graudenz, Stadttheater	12	—	12		Dhne Chor
Halberstadt, Stadttheater	22	—	22		geschl. Bö.
Halle a. S., Stadttheater	33	28	5		gef. G.
Hamburg, Stadttheater	66	67	—	1	
" Carl Schulze-Theater	21	22	—	1	? " "
" Volksoper	40	29	11		Spielen a. Teilung
" Neues Theater	24	—	24		Dhne Chor
" Thalia-Theater	19	16	3		?
Hanau, Stadttheater	16	—	16		Dhne Chor
Hannover, Hoftheater	50	52	—	2	
" Schauburg	35	—	35		Dhne Chor
Heidelberg, Stadttheater	26	22	4		gef. G.
Heilbronn, Stadttheater	26	—	26		geschl. Bö.
Hildesheim, Stadttheater	28	—	28		
Jena, Stadttheater	16	—	16		Dhne Chor
Jngolstadt, Stadttheater	16	—	16		
Jnsterburg, Stadttheater	12	—	12		geschl. Bö.
Kaiserslautern, Stadttheater	17	—	17		
Karlsruhe, Hoftheater	55	57	—	2	" "
Kattowitz, Neues Theater	25	—	25		geschl. Bö.
" Apollo-Theater	—	12	—	12	
Kiel, Stadttheater	28	44	—	16	gef. G.
Königsberg, Stadttheater	37	—	37		geschl. Bö.
Königshütte, Stadttheater	20	—	20		" "
Köslin-Stolp, Stadttheater	8	—	8		" "
Leipzig, Stadttheater u. Neues Operntheater	110	106	4		gef. G.
Liegnitz, Stadttheater	18	—	18		geschl. Bö.

Bühnen	Zahl der Chor- mitglieder im Spielfahre		Im Kriegsjahre sonst		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Bodz, Deutsches Theater	23	—	23		geschl. Bö.
Lübeck, Stadttheater	32	31	1		gef. G.
Luzern, Stadttheater	24	—	24		geschl. Bö.
Magdeburg, Stadttheater	47	49	—	2	gef. G.
Mainz, Stadttheater	37	30	7		gef. Sp. u. G.
Mannheim, Hoftheater	55	53	2		
Marburg a. d. Frau, Stadttheater	20	—	20		geschl. Bö.
Mez, Stadttheater	28	—	28		" "
Milwaukee, Deutsches Theater	24	—	24		" "
Mühlhausen i. Gf., Stadttheater	34	—	34		" "
München, Hoftheater	68	67	1		
" Künftlertheater	40	—	40		?
" Kgl. Gärtnerplatztheater	37	27	10		gef. G.
" Volkstheater	16	16	—		" "
Münster i. W., Stadttheater	21	—	21		geschl. Bö.
Raumburg a. d. S., Stadttheater	12	—	12		" "
Reiße, Stadttheater	10	—	10		ohne Chor
Reutkolln b. Berlin, Volkstheater	10	—	10		
Neustrelitz, Hoftheater	25	18	7		geschl.
Newyork, Adolf Philipp Theater	18	—	18		
" Metropolitan Opera	11	7	4		
Nürnberg, Stadttheater	41	36	5		gef. G.
Oppeln, Stadttheater	12	—	12		geschl. Bö.
Osnabrück, Stadttheater	28	19	9		gef. G.
Pforzheim, Stadttheater	16	—	16		geschl. Bö.
Plauen i. V., Stadttheater	31	—	31		gef. G. "
Posen, Stadttheater	31	32	—	1	
Potsdam, Kgl. Schauspiele	8	14	—	6	
Ratibor, Stadttheater	13	—	13		ohne Chor
Regensburg, Stadttheater	28	23	5		gef. Sp. u. G.
Reval, Deutsches Theater	24	—	24		geschl. Bö.
Riga, Deutsches Theater	44	—	44		" "
Rostock i. M., Stadttheater	33	—	33		" "
Saarbrücken, Stadttheater	31	—	31		" "
Salzwedel, Stadttheater	8	—	8		ohne Chor
Schweidnitz, Stadttheater	20	—	20		
Schwerin i. M., Hoftheater	43	39	4		
Sondershausen, Fürstliches Theater	17	—	17		ohne Chor
Spandau, Neues Theater	12	—	12		geschl. Bö.
Stettin, Vereinigte Theater	54	40	14		gef. Sp. u. G.
St. Gallen, Stadttheater	19	—	19		geschl. Bö.
St. Louis, Deutsches Theater	24	—	24		" "
Stralsund, Stadttheater	16	—	16		
Sträßburg i. G., Stadttheater	43	44	—	1	gef. Sp. u. G.
" Gdentheater	16	—	16		geschl. Lazarett
Stuttgart, Hoftheater	62	65	—	3	
Suhl i. Th., Stadttheater	6	—	6		geschl.
Thorn, Stadttheater	20	—	20		geschl. Bö.
Tilsit, Stadttheater	24	—	24		" "
Trier, Stadttheater	20	—	20		" "
Ulm a. D., Stadttheater	16	—	16		ohne Chor
Vegeßack, Stadttheater	16	—	16		
Weimar, Hoftheater	47	46	1		?
Werden i. Sa., Stadttheater	8	—	8		geschl. Bö.
Wiesbaden, Kgl. Hoftheater	50	50	—		
Wilhelmshaven, Stadttheater	26	—	26		geschl. Bö.
Wismar, Stadttheater	8	—	8		" "
Witten a. d. R., Stadttheater	8	—	8		
Würzburg, Stadttheater	27	28	—	1	gef. Sp. u. G.
Zeitz, Stadttheater	16	—	16		geschl. Bö.

Bühnen	Zahl der Chor- mitglieder im Spieljahre		Im Kriegsjahre somit		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Bittau, Stadttheater	16	16	—		gef. Sp. u. G.
Bürieh, Stadttheater	50	37	13		gef. G.
Zwickau, Stadttheater	17	18	—	1	" "
Zusammen:	4673	2717	2021	65	

Spielzeit 1914/15 (Kriegsjahr) weniger 2021 Chormitglieder
demgegenüber steht ein Mehr von 65 " "
Es fanden somit 1956 Chormitglieder

keine Stellung, d. s. über 40% sämtlicher deutschen Chormitglieder. Es sei dabei ausdrücklich bemerkt, daß die österreichischen Bühnen deutscher Zunge nicht berücksichtigt sind in dieser Aufstellung, sondern nur diejenigen Bühnen, bei denen deutsche Chormitglieder in Betracht kommen. Am Ergebnis ändert dies nichts.

Zum Heeresdienst sind ungefähr 200 männliche Chormitglieder in Deutschland eingezogen. Diese sind jedoch größtenteils in den Zahlenangaben 1914/15 mitenthalten, da die Mehrzahl der Eingezogenen im Namensverzeichnis des Deutschen Bühnenjahrbuches, dem vorstehende Zahlenangaben entnommen, noch aufgeführt sind.

Gänzlich geschlossen sind 73 Bühnen, die 1445 Chormitglieder im Spieljahr 1913/14 beschäftigt haben. 18 Bühnen, die im gleichen Spieljahr 333 Chormitglieder beschäftigten, geben nur Schauspiele, die keinen Chor erfordern. Außerdem wurden 178 Chormitglieder durch Verminderung der Personale an verschiedenen Bühnen stellenlos.

Besonders zu bemerken ist, daß sich die 2717 Chormitglieder, die Stellung haben, größtenteils in Notbetrieben befinden, denn mit Ausnahme einiger größerer Bühnen, kürzten die Bühnenleitungen die Einkommen recht erheblich; teilweise bis zu 50%. Außerdem verkürzten viele Bühnen die Spielzeiten erheblich, indem diese entweder später eröffnet oder früher geschlossen wurden, sodaß in manchen Fällen die Spielzeit statt 7—8 nur 3—4 Monate dauerte.

An 27 Bühnen beziehen die Chormitglieder Jahresgehälter. An 6 Bühnen werden sie während der spielfreien Sommermonate durch eine Substitutionsgage von 40 bis 60 Mark monatlich unterstützt. Jahreseinkommen haben somit 1454 Mitglieder und 307 Chormitglieder beziehen Sommerunterhaltsgagen. Somit werden von den 2717 Chormitgliedern, die während des diesjährigen Spielwinters noch teilweise Unterkunft hatten, 956 nach Schluß der Winterpielzeiten (die Winterbühnen schließen größtenteils ab 28. März bis 15. Mai) ebenfalls stellenlos sein, denn die Sommerbühnen, die, wie aus nachstehender Tabelle ersichtlich ist, 680 Chormitgliedern 2—3-monatliche Stellen, im Sommer boten, werden voraussichtlich in diesem Jahre kaum ihre Pforten öffnen.

Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913	Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913
Baden-Baden, Kurtheater	27	Görlitz, Sommertheater	26
Baden i. d. Schweiz, Kurtheater	20	Graudenz, Sommertheater	12
Berlin, Sächs. Oper	30	Hamburg, Operntheater	32
Biel-Solothurn, Verein. Sommertheater	12	Helmstedt, Kurtheater	10
Braunschweig, Holsts. Sommertheater	23	Karlsruhe, Interims-Sommertheater	24
Bremen, Tivoli-theater	36	Bad Kreuznach, Kurtheater	16
Bromberg, Pagers Sommertheater	24	Bad Landeck, Kurtheater	10
Chemnitz, Zentraltheater	32	Lübeck, Sommertheater	12
" Thalia-theater	24	Magdeburg, Viktoria-theater	16
Coburg, Sommertheater	12	Merseburg, Tivoli-theater	10
Bad Ems, Kurtheater	17	Muskau, Kurtheater	12
Erfurt, Reichenhallentheater	14	Bad Nauheim, Kurtheater	19
Fulda, Sommertheater	8	Neuenahr, Kurtheater	16
Bad Gleichenberg, Kurtheater	8	Bad Deynhäusen, Kurtheater	24
Göppingen, Kurtheater	20	Putbus a. Rügen, Fürstl. Schauspielhaus	11

Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913	Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913
Riga, Sommertheater	20	Straßburg i. E., Uniontheater	24
Bad Salzbrunn, Fürstl. Sommertheater	12	Stuttgart-Cannstadt, Kgl. Wilhelmtheater	28
Bad Salzungen, Kurtheater	16	Thale, Bergtheater	12
Schwäbisch Hall, Kurtheater	12	Wernemünde, Kurtheater	10
Stade, Tivolitheater	8	Zusammen:	680

Die Anzahl der stellenlosen Chormitglieder, die im letzten Winter 1956 betrug erhöht sich somit im Sommer voraussichtlich um 956, so, daß von 4673 deutschen Chormitgliedern 2912 stellenlos sein werden. Das sind über 62%.

Mannheim, im April 1915.

Eugen Friedebach,
Vorstand.

Ballett-Union (G. B.)

Tabelle

über die Einwirkung des Krieges auf die Stellenlosigkeit der deutschen Ballett-Mitglieder.

Bühnen	Zahl der Ballett- mitglieder im Jahre		Somit		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Altenburg, Hoftheater	1	—	1		
Altona, Schillertheater	1	—	1		
Barmen, Stadttheater	9	—	9		
Basel, Stadttheater	10	2	8		
Berlin, Hoftheater	70	74	—	4	
" Krolloper	4	—	4		
" Bürgerliches Schauspielhaus	1	—	1		
" Deutsch. Opernhaus Char-					
lottenburg	21	28	—	2	
" Metropoltheater	52	—	52		
" Puhlmanns Theater	—	8	—	8	
" Hoftheater	25	18	12		
" Thalia-Theater	3	3	—		
" Theater am Rollendorfsplatz	5	—	5		
" Vereinigte Volksbühne	19	—	19		
" Voigt-Theater	10	—	10		
Bern, Stadttheater	1	1	—		
Beuthen i. O.-Schlesien, Stadttheater	1	—	1		
Bielefeld, Stadttheater	3	—	3		
Bonn, Stadttheater	1	—	1		
Braunschweig, Hoftheater	15	16	—	1	
Bremen, Stadttheater	10	10	—		
Breslau, Stadttheater	15	12	3		
Cassel, Hoftheater	12	12	—		
Chemnitz, Vereinigte Stadttheater	11	11	—		
Chicago, 1. Auditoriumtheater	42	—	42		
Coburg-Gotha, Hoftheater	1	1	—		
Cöln, Vereinigte Stadttheater	20	16	4		
Colmar i. E., Stadttheater	5	—	5		
Crefeld, Stadttheater	8	—	8		
Danzig, Stadttheater	7	7	—		
Darmstadt, Hoftheater	16	14	2		
Dessau, Hoftheater	18	20	—	2	
Detmold-Paderborn, Stadttheater	2	—	2		
Dortmund, Stadttheater	10	10	—		
Dresden, Hoftheater	41	39	2		
" Alberttheater	3	—	3		
" Residenztheater	1	1	—		
Düsseldorf, Stadttheater	19	15	4		
Elberfeld, Stadttheater	9	8	1		
Erfurt, Stadttheater	9	6	3		
Essen a. d. Rh., Stadttheater	11	9	2		
Frankfurt a. M., Opernhaus	26	24	2		
" Neues Theater	1	—	1		
Freiburg i. Br., Stadttheater	11	9	2		
Gießen, Stadttheater	1	1	—		
Gleiwitz i. O.-Schlesien, Stadttheater	5	—	5		
Glogau, Stadttheater	2	—	2		

Siehe die Bemerkungen in der Tabelle des Allgemeinen Deutschen Chorführerverbandes.

Bühnen	Zahl der Ballett- mitglieder im Jahre		Somit		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Halle a. S., Stadttheater	11	9	2		Siehe die Bemerkungen in der Tabelle des Allgemeinen Deutschen Chorführerverbandes.
Hamburg, Stadttheater	30	26	4		
" Neue Oper	6	6	—		
" Operettentheater	8	—	8		
" Südamerik. Operetten- tournee	7	—	7		
Hannover, Hoftheater	19	20	—	1	
" Schauburg	1	—	1		
Heidelberg, Stadttheater	2	2	—		
Hildesheim, Stadttheater	7	—	7		
Karlsruhe, Hoftheater	22	24	—	2	
Kattowik, Stadttheater	8	—	8		
Kiel, Stadttheater	13	7	6		
Königsberg, Stadttheater	15	—	15		
Leipzig, Stadttheater	28	28	—		
Lübeck, Stadttheater	7	5	2		
Luzern, Stadttheater	1	—	1		
Magdeburg, Stadttheater	11	10	1		
Mainz, Stadttheater	11	8	3		
Mannheim, Hoftheater	16	17	—	1	
Mühlhausen i. Gl., Stadttheater	7	—	7		
München, Hoftheater	39	36	3		
" Künstlertheater	6	—	6		
Nürnberg, Stadttheater	10	5	5		
Plauen i. V., Stadttheater	8	—	8		
Posen, Stadttheater	3	2	1		
Regensburg, Stadttheater	1	1	—		
Reval, Deutsches Theater	8	—	8		
Riga, I. Deutsches Stadttheater	16	—	16		
Rostock, Stadttheater	7	—	7		
Saarbrücken, Stadttheater	5	—	5		
Schwerin, Hoftheater	1	1	—		
Sondershausen, Hoftheater	3	—	3		
Stettin, Stadttheater	9	—	9		
Strasbourg i. G., Stadttheater	14	16	—	2	
Stuttgart, Hoftheater	17	15	2		
Thorn, Stadttheater	2	—	2		
Ulm a. D., Stadttheater	2	—	2		
Weimar, Hoftheater	13	11	2		
Wiesbaden, Hoftheater.	23	22	1		
Wilhelmshaven, Stadttheater	4	—	4		
Würzburg, Stadttheater	4	1	3		
Zeitz, Stadttheater	1	—	1		
Zittau, Stadttheater	3	5	—	2	
Zürich, Stadttheater	9	8	1		
Zirkus Busch	60	—	60		
Zirkus M. Schumann	30	—	30		
Zirkus A. Schumann	60	—	60		
Verschiedene Tanztournees schätzungsweise	200	—	200		
	1351	650	726	25	

beschäftigt einige Mitglieder gegen 1 Mk. Honorar. alle aufgelöst

Im Spieljahr 1914/15 somit weniger 726 Ballett-Mitgl.
demgegenüber steht ein Mehr von 25 " "
Stellenlos waren somit 701 " "

An 19 Bühnen (ganzjährigen Hof- und Stadttheatern) beziehen 412 Ballett-Mitglieder Jahreseinkommen, doch teilweise nur unter Kriegsbedingungen (bedeutend herab-

gefügten Wagen). An 2 Stadttheatern und an 1 Hoftheater erhalten 48 Mitglieder während der 4—5 monatlichen Sommerferien eine Unterstützungsgage von 25—40 Mk. monatlich, so daß 460 Mitglieder vor Not ziemlich geschützt sind. Von den 650 Mitgliedern, die im Kriegsjahr Stellung fanden, sind somit im Sommer nach obiger Statistik 190 ebenfalls stellenlos. Die Zahl der stellenlosen Ballettmitglieder beziffert sich somit jetzt auf 891, d. s. von 1351 Mitgliedern, die in Friedenszeiten in Stellung waren, rund 66 %, die stellenlos sind.

Sommer-Engagements kommen für Ballett überhaupt nicht in Betracht, denn die verschiedenen reisenden kleinen Zirkusse, an denen in Friedenszeiten eine Anzahl von Ballettmitgliedern Unterkommen fand, haben ihren Betrieb eingestellt. Die durch den Krieg verursachte Stellenlosigkeit und Not bei den Ballettmitgliedern ist eine furchtbare.

Zu erwähnen ist noch, daß bei Aufstellung vorliegender Statistik die österreichischen Bühnen unberücksichtigt sind. Am Resultat ändert dies jedoch nichts.

Mannheim, im April 1915.

Eugen Friedebach,
Geschäftsleiter.

Hiernach mag man ermessen, welcher Fond von künstlerischen Fähigkeiten, welches Vermögen, das in darstellerischer, gesanglicher und musikalischer Übung, Fertigkeit und Bildung aufgespeichert lag, hier wieder einmal ohne Sinn vergeudet und zum Schaden der Allgemeinheit auf die Straße geworfen wurde — aber auch welches Maß von Elend über die Mitglieder hereinbrach. Alle Kartellorganisationen wie auch der Verein der Bühnenleiter entfalteten eine rege Unterstützungstätigkeit, um die Notlage zu lindern. Ob und wie aber die dem Theater entzogenen Werte an Arbeitskräften je wieder zurückgewonnen werden, steht dahin.

Aber auch während des Verlaufs des Krieges verleugnet das soziale Bild des Theatergebiets nicht den geschäftlichen Ausgangspunkt. Gab es während des Friedens in der Theaterwirtschaft manche Stellen, wo der Fortschritt einsetzte, von denen aus sich die soziale Entwicklung langsam vorwärtsbewegte, vorgeschoben von den Anstrengungen der Angestelltenverbände, gefördert durch vornehme Theaterverwaltungen, begünstigt von dem Wandel der öffentlichen Meinung, gestärkt durch gerechte und fachkundige Gerichtsurteile, so flutet die soziale Entwicklung mit dem Kriege wieder zurück und zwar in den gleichen Bahnen, in welchen sie sich vor dem Kriege vorwärtsbewegt hatte. Es wird wieder zu den alten Mitteln von früher gegriffen, um Kosten, Opfer und Gefahren des Betriebs auf die Mitglieder zu überbürden, und es wird hierbei unter Hinweis auf die Kriegsverhältnisse ohne Rücksicht verfahren. Die Unternehmer wollten nicht nur berechtigt sein, von der Kriegsklausel bei Ausbruch und wegen des Ausbruchs des Kriegs Gebrauch zu machen, sondern auch während des ganzen Verlaufs des Krieges. So befanden sich die Mitglieder in einer ständigen, gegen die Friedenszeit vermehrten Abhängigkeit. Das Damoklesschwert der Kriegskündigung hing immer über ihrem Haupte. Wo die Theaterbetriebe eröffnet wurden, geschah

es unter Kürzung der Einkünfte der Mitglieder und zwar einer vielfach sehr erheblichen Kürzung. Sie erfolgte unter der Bedingung oder doch der Begründung, daß der Theaterbetrieb wegen des Kriegs stark eingeschränkt werden müsse. Man rechnete mit geringen Aussichten, während des Kriegs das Interesse des Publikums für Theaterkunst zu erwecken und zu erhalten, und befürchtete daher nur geringen Besuch. Anstelle des vollen Friedensspielplans sollten nur 3 oder 4 Vorstellungen in der Woche stattfinden, Doppelvorstellungen wegfallen, darnach auch der Probenbetrieb eingeschränkt werden. Als dann die Ereignisse allen Befürchtungen Unrecht gaben, der Besuch ein guter, sogar ausgezeichnet wurde, das Geschäft sich in ungeahnter Weise hob, das Maß der gestellten Anforderungen an die Mitglieder infolge des uneingeschränkten, vielfach sogar erhöhten Betriebsumfanges den von Friedenszeiten her gewöhnten Rahmen einhielt oder überschritt, kehrte man gleichwohl im ersten Kriegsjahre nirgends, im zweiten Kriegsjahre erst langsam und vereinzelt zur Gewährung der vollen Friedensbezüge zurück. So haben die Mitglieder gewaltige Opfer zur Aufrechterhaltung der Betriebe gebracht, Opfer, die zum Teil lediglich die Geschäftsgewinne vermehrten oder dazu dienten, um die Folgen früherer Mißgriffe zu beseitigen, die Finanzen unter dem Vorwande der Kriegsnotlage zu sanieren. Die Mitglieder tragen die in der ersten Kriegsbestürzung auf sich genommenen Opfer, die eine Verschiebung des Betriebsrisikos zu ihrem Nachteil bedeuteten, lange geduldig weiter, aus den gleichen Gründen, die sie zur Uebernahme der Opfer bewogen hatten: einerseits der Furcht vor Verwirklichung der angedrohten Betriebseinstellung und Anwendung der Kriegsklausel, andererseits aus Opferbereitschaft im Interesse der Aufrechterhaltung der Theaterkultur und aus vaterländischen Gründen. So gelangte das Theaterwesen, da den Schauspielern oft nicht das zum Leben Erforderliche verblieb und die Teuerung aller Lebensmittel immer mehr zunahm, bald an eine Stelle, wo von einer bedenklichen Notlage zahlreicher Bühnenmitglieder gesprochen werden mußte und die schwerwiegendsten Befürchtungen für eine gedeihliche Zukunft der Theaterkunst sich einstellten. Auch die auskömmlich bezahlten Mitglieder gerieten vielfach in eine mißliche Lage. Es gibt eben Lebensverhältnisse, bei denen eine Einschränkung nicht ermöglicht werden kann, wie bei der Wohnungsmiete, den für Versicherungen eingegangenen Verpflichtungen usw. Bei deren Einrichtung wie bei dem Tilgungsplane für die Schulden — und eine Verstrickung in Schulden ist bei dem sozialen Tiefstande des Theaters, der Kostümlast der Frauen nur zu naheliegend — hatte man sich nach den normalen Bezügen gerichtet. Nun kam die Schmälerung des Einkommens und warf alle Berechnungen über den Haufen. Trotz der Kürzung werden die üblichen Ansprüche auf die Selbststellung der Kostüme durch das Mitglied nicht aufgehoben oder eingeschränkt. Am traurigsten erscheint es, wenn die an sich schon unzulänglichen geringeren Einkünfte noch Kürzungen unterworfen werden. Die Opfer, die von den Mitgliedern erheischt werden, sind vielfach nicht nur an sich, sondern auch im Verhältnis zu dem durch die Kriegslage bewirkten Einnahmeausfall (durch Ermäßigung der Eintrittspreise) viel zu hoch. Der dem sozialen Anstande entsprechende Grundsatz, der besonders im Hinblick auf die gebrachten Opfer hätte eingehalten werden müssen, Mitglieder während des Krieges nicht ohne dringende Not zu kündigen, wurde anfänglich von einigen guten Bühnen beachtet. Es wurde aber auch von guten Bühnen und erst recht von allen andern dagegen gesündigt und zwar im weiteren

Verlaufe des Krieges im steigenden Maße. Sogar Mitgliedern, die im Felde stehen, werden langjährige Anstellungsverträge, auch von Hoftheatern aufgekündigt. Dadurch, daß ein Teil der Theater die moralische Pflicht, während des Kriegs Kündigungen zu unterlassen, erfüllte, wurde das Mißgeschick der zahlreichen Bühnenmitglieder, deren Arbeitgeber sich über diese Pflicht hinwegsetzten, nur umso größer, da ja der Markt der Theaterarbeit, die Nachfrage stark verkleinert war. Die Anstandspflicht, den zum Heeresdienste eingezogenen Mitgliedern den Gehalt ganz oder teilweise oder ihren Familien eine Unterstützung zu gewähren, wurde vielfach auch von bessern Theatern verlegt. Wie auf Verabredung halten die Unternehmer allerorts mit Neuanstellungen zurück, wodurch die Aussichten auf ein Unterkommen im Krieg verringert und die wirtschaftlichen Bedingungen des Anstellungsverhältnisses verschlechtert werden.

In der Provinz zieht vielfach die äußerste Unsicherheit und Betriebsunstetigkeit, das soziale und rechtliche Chaos und Elend ein. Während schon dadurch, daß die Unternehmer die Befugnis für sich in Anspruch nahmen, jederzeit während des Kriegs die Kriegsklausel anwenden zu dürfen, den Bühnenmitgliedern jeder Rechts- und Vertragsboden unter den Füßen weggezogen wurde, erfolgt in der Provinz die Anstellung oft auf die Dauer eines Tages, auf acht Tage, oder monatlich, es wird das Gehalt täglich ausbezahlt, werden Anfang und Ende des Vertrags unbestimmt gehalten, wird die Verfügung hierüber in das willkürliche Belieben des Unternehmers gestellt. Einseitige Unternehmervorrechte, die im Frieden schon weniger häufig geworden waren, sind wieder gang und gäbe und an der Tagesordnung, so daß Kündigungsrecht im Probemonat zu Beginn der Spielzeit, die Befugnis, den Vertrag über seine vereinbarte Dauer hinaus zu verlängern oder während der Spielzeit einen längeren Urlaub mit Streichung aller Bezüge aufzuzwingen. In wirtschaftlicher Hinsicht verbleibt es nicht bei der Verringerung der Gehälter: es tritt die Beseitigung von andern, im Frieden verkehrsüblichen Bezügen wie Spielgeldern und Sondervergütungen z. B. für Doppelvorstellungen und dergleichen hinzu. Die Vorproben — 5, 6 Tage — sind nun fast überall unentgeltlich mitzumachen. Die Gagen bleiben oft genug unter der Grenze dessen, was als Wenigstens zum Leben erforderlich scheint. Es werden wahre Hungerlöhne bezahlt. Monatsgehälter von 30, 40, 50, 70, 80 und 90 Mark tauchen auf. Dafür bestimmen dann die Verträge großmütig, daß Gagen unter 100 Mark nicht weiter gekürzt werden sollen. In rechtlicher und sozialer Hinsicht greift oft genug eine Verschärfung der schon vorher unerträglichen Zustände Platz. So oft und solange der Unternehmer während des Krieges „aus irgendwelchem Grunde“ zu schließen beliebt, braucht er irgendwelche Vergütungen nicht zu zahlen! An gesetzlichen Feiertagen fällt für die nichtbeschäftigten Mitglieder Gehalt und Spielgeld aus! Bei Krankheiten entfällt der Gehalt sofort, oder er entfällt nach 3 Tagen, und nach 7 Tagen kann gekündigt werden und dergleichen! Die weiblichen Mitglieder haben sich außer dem Männerkostüm alles selbst zu stellen! Der Zwangsurlaub unter Wegfall der Bezüge darf jederzeit ganz oder in Raten erteilt werden! Der Kreis der Verpflichtungen wird nach Ort und Gegenstand bis ins Schrankenlose erweitert. Das Mitglied darf sich bei Gefahr des Vertragsbruchs und des Verfalls der Vertragsstrafe unter keinen Umständen aus dem Weichbilde des Bühnenorts entfernen, mag es an dem fraglichen Tage beschäftigt sein oder nicht! Auch über den Rahmen der Kunstgattung hinaus muß sich das Mitglied zu jeglicher Art von Tätigkeit verpflichten.

Derartige und ähnliche Vertragsbestimmungen kommen auf — das ganze Bild des Kriegszustandes am Theater zeigt vielfach tiefes Elend und sinkt weit unter den Stand des an und für sich schon minderwertigen Theaterrechts der Friedenszeiten hinab. Absichten, den sozialen Kriegszustand schon jetzt über die Kriegszeit hinaus zu erstrecken, zeigen so recht die häßlichen Züge des Geschäftstheaters. Die Verschlechterung der Lage der Künstler soll auch über den Krieg hinaus dauern, solange die allgemeinen Verhältnisse oder die Lage des Theatergeschäfts ungünstig gestaltet seien.

Alles dies geschieht, während die Theater gut besucht sind, besser als in den vorausgegangenen Friedenszeiten, während die Häuser ausverkauft und die Geschäfte vielfach glänzend sind.

Das deutsche Volk selbst hat alles getan, um die Theaterbetriebe durchzuhalten, es hat nirgends auf der ganzen Linie versagt. Das ruhige und sichere Siegesbewußtsein, die sittliche Kraft und der geistige Wille der Nation offenbaren sich in der Art und dem Umfange, wie jetzt die Theater besucht werden, während rings an und vor den Grenzen die ungeheuersten Schlachten geschlagen werden und der Donner der Kanonen grollte.

Das Theater selbst aber hat gerade während des Kriegs auch vielen Zweiflern den Glauben an seine Wichtigkeit beigebracht, indem es die allgemeine Stimmung gehoben, das Sicherheitsgefühl in der Heimat gestärkt und die Gemüter aufrecht erhalten hat. Zum geordneten und ruhigen Fortgang des Lebens, nicht nur des geistigen, hat es unendlich viel beigetragen. Im feindlichen Auslande hat das geistige Durchhalten Deutschlands den Eindruck von dessen Kraft und Siegesgewißheit verstärkt. Vor allem aber die innere Wirkung: in die Gemüter, die von dem Grauen des Kriegs erschüttert, von den gewaltigen Schicksalsschlägen und Aufregungen der Zeit aufgelöst und aus dem Gleichgewicht gebracht waren, trug die Kunst der Bühne, — Musik und Dichtung, — Harmonie, Gleichmaß und jene Stärke, die geistiger Freude entspringt.

Es ist der Jammer und Fluch des Geschäftstheaters, wenn sich die Darbietungen der Theaterkunst in der großen gewaltigen Kriegszeit nur zu oft nicht auf jener Höhe bewegten, die dem Geiste der Zeit entsprochen hätte. Ja, wiederum zeigte es sich, daß die Rücksicht auf die Kasse den Spielplan lange Zeit genau so verdirbt wie im Frieden — nur allmählich wird der sittliche Geist der Kriegszeit über den schmähtlichen Geschäftsgeist Herr. Natürlich suchte sich auch der Geschäftsgeist, wie er immer mit der Mode geht und veränderten Verhältnissen äußerlich Rechnung trägt, dem Kriege anzupassen; das Kind dieser Ehe waren die sogenannten patriotischen Gelegenheitsstücke, — übrige Kriegspossen nennt sie Jacobsohn — ein unglaublicher Kitsch. Hier wurde der Krieg in schneidigen Kouplets, schlechten Kalauern, rührseligen Szenen und unmöglichen Possenverwicklungen zur Fraze herabgezogen. Den Genuß dieser abgeschmackten, innerlich verlogenen Hurra-Stücke auf die Dauer zu ertragen, war das deutsche Volk zu gediegen und zu patriotisch. Es bereitet wahre Genugtuung, aus der Statistik zu ersehen, wie sie an vielen Bühnen allmählich die schlechtesten Einnahmen erzielten. Daneben beherrschten zunächst Stücke wie „Filmzauber“, „Furbaron“, „Wie einst im Mai“, „Als ich noch im Flügelkleide“ als Schlager den Spielplan der Geschäftstheater und drangen auch da und dort in Theater ein, die Kulturstätten sein sollten. Man sieht, aus der Reihe der Schlager, die in der Zeit vor dem Krieg in erster Reihe gepflegt wurden, sind einige

ausgeschieden: „Puppchen“, „Kinokönigin“. Langsam gewinnt nun im Kriege die ernstere Kunst den ihr gebührenden Platz. Noch verrät während der ersten Kriegsmonate die Arbeit häufig ein unsicheres Schwanken und Taften. Es mutet einen an, als wollten sich die Bühnenleiter gewissermaßen in den veränderten Geschmack des Publikums hineinfühlen, um darnach ihren Spielplan einzurichten, — statt selbst mit energischer Hand das Steuer zu ergreifen und mit sicherem Gefühl das Starke und Große, das dem Geist der Kriegszeit entsprach, darzubieten. Und wenn dann das Publikum, das doch geführt sein muß, sich bei der dargebotenen oberflächlichen seichten Ware vergnügte, dann erklärte man dies wohl als einen Beweis dafür, daß im Kriege solche minderwertige Kost am Platze sei. Jetzt müsse vor allem für Zerstreuung gesorgt werden. Und die Kreise, die jetzt am lautesten nach leichter Unterhaltung riefen, waren gewöhnlich die gleichen, die vorher gegen jedes Theaterspielen während des Kriegs gezetert hatten, weil die Zeit zu ernst und würdig sei, Theater zu spielen. So wurde dem Theater in einer Zeit, wo es als Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters Erhebung, geistige Freude und sittliche Kraft, Trost und Erbauung zu spenden hatte, die Rolle des Spasmachers übertragen, bei dessen Seitensprüngen und Wizen, ja sogar Frivolitäten man sich vom Ernste des Lebens erholen sollte. Die Bühne sollte also das Leben herabziehen, statt es zu steigern. Doch mehr und mehr drang bei den Kulturtheatern die Einsicht durch, daß gerade jetzt, wo um der Menschheit große Gegenstände gerungen wurde und der eherne Schritt der Weltgeschichte erdröhnte, die herrlichen Geisteserschöpfungen der Herven der Dichtung und der Musik, alle lebenskräftigen großen Kunstwerke tragischer oder heiterer Art, auf der Bühne das Wort hatten, die Kunst wieder höhern Flug versuchen mußte. Und überall zeigte es sich, daß das Volk bei solcher Pflege wertvoller Kunst mitging. In den Theatern, die Kulturstätten sind, waren im späteren Verlaufe des Krieges nicht nur die Oper, sondern auch das klassische und moderne Schauspiel gut besucht, meist sogar besser als im Frieden. Das Unglaubliche wurde Ereignis: ausverkaufte Häuser bei den Klassikern! So zeigte sich, daß lediglich das Geschäftstheater selbst den Geschmack des Publikums verderbt hatte. Wo dauernd und konsequent auf das Publikum kunst-erzieherisch eingewirkt wird, findet dieses bald an wahrer Kunst Geschmack. Immer besser und wertvoller wurden die Spielpläne im Verlaufe des Krieges. Sie gewannen ein ernstes, würdiges Aussehen. Auch darstellerisch wird tüchtige Arbeit geleistet. In mancher Hinsicht bringt der Krieg unmittelbar Besserung. So, wenn das Theater mit den nur frivolen Schwänken, der Ehebruchsliteratur französischen Ursprungs oder französischer Machart aufräumte, — womit endlich ein Stück verderblicher Ausländerei aus deutschen Landen verschwand, — oder wenn statt des Zotenstücks oder der schlüpfrigen, musikalisch wertlosen Operette die Rückkehr zu gediegener Unterhaltungskost, zu feinerem Lustspiel (Minna von Barnhelm, Der zerbrochene Krug, Die Journalisten, Die Neuwermählten, Die deutschen Kleinstädter und andere der Art), zur guten Operette (Fledermaus, Zigeunerbaron, Don Cesar, auch Försterchristel, Musikantenmädel usw.), zur volkstümlichen Posse (Raimund, besonders Berschwender, Mein Leopold), zum Dialektstück (Datterich) einsetzte.

Im ganzen hat der Gedanke des Kulturtheaters während des Krieges einen erheblichen Aktivsaldo aufzuweisen. Es bewährte sich die früher oft angezweifelte Wahrheit, daß es nicht am Volke, sondern am Theater liegt, wenn es mit der Angelegenheit der Bühnenkultur noch nicht besser

steht. Es war das die wichtigste Erkenntnis die der Krieg hier gebracht hat. Dadurch, daß die Eintrittspreise mit Rücksicht auf die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse vielfach ermäßigt wurden, ermöglichte man auch weiteren Kreisen den Besuch des Theaters. Von dieser Möglichkeit wurde reichlichster Gebrauch gemacht. So vollzog sich eine Annäherung an das Volkstheater.

Weil die Pächter das Theatergeschäft jetzt für gefährlich hielten — wie wir sahen mit Unrecht —, mußten sich viele Städte mit ihrem Theater als höchst eigener Angelegenheit befassen. Sie haben entweder den Theaterbetrieb völlig für eigene Rechnung übernommen oder nur nach außenhin den Pächter beibehalten, damit er ihnen gegenüber den Ansprüchen der Mitglieder als Bollwerk diene. Bei der eigenen Befassung mit dem Theaterbetrieb haben sich die Städte mit dem Gedanken der Eigenregie näher befreundet. Die Erkenntnis dämmerte, daß nur ein Uberglaube den städtischen Eigenbetrieb für an sich teurer hält als die Verpachtung. Andere Städte haben ihren Betrieb stillgelegt und Gastspiele benachbarter oder entfernterer größerer Bühnen veranstaltet (so Bonn, Heidelberg, Hagen, Ulm, Greifswald, Rostock, Passau, selbst Freiburg i. Br.). Die Entlassung des Personals mitten im Kriege war eine höchst unsoziale harte Maßnahme, die auch das Interesse der Kunst schädigte, indem bewährte Kräfte aus dem Berufe gestoßen wurden. Auch hier zeigt sich wieder, wie eng die soziale und künstlerische Frage verwoben sind. Die Veranstaltung von Gastspielen war trotz scheinbaren Augenblickserfolgs weder für die beteiligten Städte noch für die Kunst zweckvoll, sondern nur nachteilig. Durch solches Heranziehen der Ensembles erster oder besserer Bühnen wirkten die Städte, die gastieren ließen ungünstig auf die Bewertung der künftigen Leistungen ihres eigenen später wieder zu eröffnenden Betriebs ein. Die Unterbrechung des Betriebes entfremdet immer das Publikum dem Theater. Es ist viel schwerer, nach einer solchen Unterbrechung das Interesse der Bevölkerung an der Theaterkunst wieder wachzurufen, als wenn inzwischen, wenn auch in bescheidenerem Rahmen, im eigenen Betriebe weitergespielt worden wäre. Am fühlbarsten wird sich dieser Umstand bei der Wiederaufnahme der aufgegebenen Abonnements geltend machen. In die gastierenden Ensembles bringt diese Gastspieltätigkeit, zumal bei häufigeren Reisen, normaler Weise eine Störung und Unruhe, die gute Theater von selbst wieder zur Rückkehr von solchen Versuchen bringen wird. Die Steigerung der Arbeitslast steht in einem eigenartigen Mißverhältnisse zu der gleichzeitig beliebten Kürzung der gewöhnlichen Einkünfte. So, wie die Verhältnisse heute liegen, sind diese Gastspiele eine Verlegenheitsaushilfe, wie sie so recht der Planlosigkeit des Theaterlebens entspricht — ein fruchtbarer Gedanke für die Förderung der Theaterkultur läßt sich daraus nicht entnehmen. Ein einwandfreier segensvoller Gastspielaustausch setzt den vollen eigenen Betrieb und den einigermaßen gleich hohen künstlerischen Stand der austauschenden Bühnen voraus.

Ein leuchtendes, für die Lebenskraft und Siegesstärke, für die geistige Größe und den Kulturwillen des deutschen Volkes gleich ruhmreiches Zeichen muß für alle Zeiten darin erblickt werden, daß — trotz des Mangels einer planmäßigen Organisation des Theaters — schon im zweiten Kriegswinter (1915/16) die überwiegende Mehrzahl der deutschen Bühnen, etwa 170, spielten und daß sich darunter nicht nur alle erstklassigen Bühnen, sondern auch die Bühnen von Grenzstädten oder Grenzfestungen wie Tilsit, Memel, Straßburg, Colmar, Metz usw. (über

deren Rang natürlich mit dieser Gegenüberstellung nichts gesagt wird) befanden.

Dadurch, daß während des Krieges Feldgraue, Verwundete in größter Anzahl Besucher der Theater Vorstellungen waren, bot sich auch hier äußerlich das Bild der deutschen Einmütigkeit im Zeichen der deutschen Kultur — das Volk in Waffen mit der bürgerlichen Bevölkerung zur weisevollen Kunstandacht, zum Erleben der gewaltigen Werke der Dichtkunst und Musik einmütig versammelt!

Aber noch in einem tieferen Sinne hat sich die Einheitlichkeit des deutschen Nationalgeistes in der Geschichte des Theaters während des Krieges geoffenbart und wurde das Märchen widerlegt, als ob es einen deutschen Kulturgeist und einen ihm feindlich gesinnten, weltweit von ihm getrennten deutschen Militarismus gäbe. Schon im Frieden hatte der Kaiser das Theater als Pflegstätte des deutschen Idealismus, als Anstalt zur Erhaltung der höchsten geistigen Güter des Vaterlandes — gleich der Schule und der Universität — gepriesen:

„Ich war der Ansicht, daß das Theater vor allen Dingen dazu berufen sei, den Idealismus in unserm Volke zu pflegen, an welchem es Gott sei Dank noch so reich ist und dessen warme Wellen noch in seinem Herzen reichlich quellen. Ich war der Ueberzeugung und hatte mir fest vorgenommen, daß das Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte, gleich der Schule und der Universität, welche die Aufgabe haben, das heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten zur Arbeit für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes. Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Beredlung der sittlichen Anschauungen“.

Jetzt im Krieg wird die Aufrechterhaltung der Theaterbetriebe und damit der Fortbestand der Theaterkultur von der obersten Heeresleitung, dem Kriegsministerium, den Generalkommandos aufs äußerste gefördert. Von Anfang an sind alle diese militärischen Stellen nachdrücklichst für die Fortführung der Theaterbetriebe eingetreten und haben alles erdenkliche getan, um das „Durchhalten“ zu ermöglichen. So ordnete das Kriegsministerium an, daß die zur Aufrechthaltung der Theaterbetriebe erforderlichen Beurlaubungen von Bühnenmitgliedern im weitesten Umfange erfolgen sollen. Ueber die theaterkulturfreundliche Haltung der Offiziere schreibt der „Neue Weg“ vom 9. Oktober 1915 (Zeitartikel: Rück- und Ausblick): Es sind uns Aeußerungen von Offizieren bekannt, die jeden Schauspieler mit Stolz erfüllen müssen. Sagte doch ein höherer Offizier an der Westfront den gastierenden Künstlern: „Sie haben uns in der Darstellung dieses geistsprühenden Lessingschen Lustspiels einen Jungbrunnen dargereicht, in den wir unsere zermürbten Nerven eingetaucht haben, um neugestählt wieder in den Kampf für Deutschlands höchste Güter ziehen zu können, für Deutschlands höchste Güter, zu denen ich die deutsche Kunst und in erster Linie die deutsche Schauspielkunst zähle“. Das sind hohe anerkennende Worte! Von einem Generalstabs-offizier ist uns bekannt, daß er in sein Kriegstagebuch den Vermerk eingetragen hat: „Es wird von großer Bedeutung sein, in Zukunft nach Art der Telegraphen- und Telefonkompagnien Künstlerkompagnien einzurichten, die jederzeit imstande sind, wenn es die Lage gestattet, deutsche Dicht- und Schauspielkunst tröstend und erhebend, anfeuernd und begeisternd auf die Seele unserer Soldaten wirken zu lassen“.

Mag dieses tiefgehendste Interesse, die begeisterte Schätzung und Zuneigung, die der deutsche Offizier der Theaterkultur entgegenbringt, auch seelisch in einer gewissen ihm mit dem Künstler gemeinsamer Gegenföählichkeit zum Philister und Banansen begründet sein, so liegt hierin doch abermals der Beweis, wie sehr das kulturelle und soldatische Deutschland eine geistige Einheit bilden.

Welch' innere Kraft der deutschen Theaterkultur beimohnt, ergab sich aus ihrer ausströmenden und vorwärtsdringenden Gewalt, ihrem Ausbreitungsdrange während des Krieges. Den siegreichen deutschen Waffen folgte die deutsche Theaterkunst — auf dem Fuße. Sie zog mit den Soldaten bis an die Front, zog in die besetzten feindlichen Länder, zog als Gast in die neutralen Auslandstaaten, überall den Segen einer hohen Geisteskultur, Erhebung und seelische Freude verbreitend. Dankbar anerkannte dies Wirken die „Völler Kriegszeitung“: „Mitten in den Ernst des Feldlebens tönt die versöhnende Dichterstimme wie eine Friedensschalmei. Auf Stunden mag in sturmerprobte Herzen die Sonne der Kunst scheinen, mag Augen, die das Grauen gesehen haben, ein freundliches Bild vorgeführt werden, mag dem an das Heulen der Geschütze gewöhnten Ohr die holde Sprache des Künstlers erklingen. Ein Hauch des Göttlichen berührt uns in edler, formschön dargestellter Kunst. Und wir sagen denen, die sie uns ins Feld herausbringen, unsern Gruß und unsern Dank.“ Es finden Gastspiele deutscher Künstler in Lille, St. Quentin, Laon, Namur statt. In Brüssel wird eine ständige deutsche Schauspiel-Bühne eröffnet, finden glanzvolle deutsche Operngastspiele statt. In Romno, in Lodz, in Warschau wird deutsches Theater gespielt. In Libau erfolgt gemäß der Anordnung des Polizeipräsidenten die Eröffnung des deutschen Theaters. Die bisherigen russischen Regierungstheater in Warschau werden infolge des Krieges auf Rechnung der Stadt Warschau geführt und es wird angeordnet, daß in keinem Warschauer Theater die Schauspieler weiter „auf Teilung“ spielen dürfen. Bis nach Brest-Litowsk, Pinsk, Konstantinopel dringt das deutsche Theater vor. Von der Ost- und Westfront erschallt der Ruf in die Heimat, den dringlichen Bedarf unserer Feldgrauen an künstlerischer Unterhaltung zu decken. Deutschlands genialster Bühnenleiter, Max Reinhard, zieht mitten im Kriege nach Stockholm, Christiania und gibt dort Proben von der Kraft und Größe deutscher Theaterkunst. In englischen Sammellagern finden die Gefangenen im deutschen Theaterstücke die deutsche Heimat wieder. So beweist die deutsche Bühnenkultur im Kriege nicht nur ihre natürliche Lebenskraft — es werden auch ihre Segnungen in Gebiete getragen, die ihr bisher verschlossen waren.

Denn es bleibt dabei — so groß die Mängel sind, die dem Theaterwesen infolge seiner geschäftlichen Betriebsweise anhaften — dank der urwüchsigen Kraft, der Eigenart und der Tiefe des deutschen Geistes, marschiert die deutsche Theaterkultur auch noch im Krieg an der Spitze der Theaterkulturen aller Nationen der Erde und läßt die andern weit hinter sich.