

Die Arbeits- und Lebensbedingungen von Schauspielern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die folgenden Zitate aus zeitgenössischen Quellen wie aus der Forschungsliteratur sollen einen kleinen Einblick in die Arbeits- und Lebensbedingungen geben, die für Schauspielerinnen und Schauspieler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galten. Die meisten dieser Informationen sprengen den Rahmen der Buchedition von Fontanes Theaterkritiken, erweitern aber die Sicht auf den kultur- und theaterhistorischen Kontext, in dem diese Texte entstanden sind.

Der Beruf des Schauspielers war von Beginn an nicht unbedingt gut beleumundet:

»Wer seiner Natur nicht folgt, wird jetzt übertragen ›Schauspieler‹ genannt, was im letzten Drittel des 18. Jh.s in Deutschland zu einem pejorativen Term wird. Die auch in dieser Zeit mit besonderer Heftigkeit geführte Sittlichkeitsdebatte des Theaters entzündet sich entsprechend nicht nur an den Stücken und am Leben der Schauspieler, sondern an der strukturellen Verstellung, die man dem Theater zuschreibt. Damit werden die ästhetischen Probleme der Schauspielkunst als ethische behandelt.«

Doris Kolesch: ›Natürlichkeit‹. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 232.

Besondere Schwierigkeiten ergaben sich für Frauen, die sich für die Bühne entschieden hatten:

»Geht aber ein Mädchen aus sogenannter guter Familie zum Theater, so hat sie diesen Entschluß in der Regel mit einem häuslichen Zwiste zu büßen. Den lieben Ihrigen widerstrebt die öffentliche Selbstentäußerung, zu der das gute Kind gezwungen wird. So beliebt die Theklas und Johannan im Lesekränzchen waren, so möchte man doch – und wie die Dinge jetzt liegen, mit einigem Recht – da eigne Mariechen oder Fränzchen nicht gern vor versammelten Operngläsern über das Los des Schönen auf der Erde klagen und ihren Bergen Lebewohl sagen hören.

[...]

Die Theaterdirektoren, die mit Ausnahme der Hofbühne für die äußere Ausstattung ihrer Schauprinzeßlein nicht einen Pfennig übrig haben, die ihren Künstlerinnen einen Sold zahlen, der kaum für die Hälfte der notwendigsten Toiletten und Kostüme ausreicht, setzen damit bei den Damen andre Erwerbsquellen, als ihnen ihre künstlerische Arbeit erschließt, voraus.

›Haben Sie auch Verhältnisse?‹ fragte kürzlich der Regisseure einer ›idealen Volksbühne‹ das

arme Wesen, das bei ihm erste Liebhaberinnen spielen sollte, und warf dabei einen kritischen Blick auf ihr schlichtes Straßenkleid. Köchinnen werden von der rigorosen Hausfrau oft verpflichtet, keinen ›Schatz‹ zu haben. Umgekehrt ist ein ›Schatz‹ der Schauspielerinnen auch für die Theaterdirektoren ein Schatz. Als neulich einer dieser Tempelwächter fragte, ob nicht Fräulein Soundso wieder gar zu kläglich angezogen war, gab ich zur Antwort, ich sei kein Schneider, wisse aber, daß die Dame keinen Liebhaber wünsche. Der Mann begriff das nicht. [...]

Die Frau kann beim Theater auf zweierlei Weise vorwärts kommen: entweder auf einem ehrlichen oder auf einem unehrlichen. Dort hilft ihr das natürliche Talent, das sich über kurz oder lang doch immer durch alle Hindernisse und Fährlichkeiten sieghaft durchdringen und auch zu einer gesicherten materiellen Existenz gelangen wird. Hier hilft ihr der Verzicht auf das Beste, was ein Weib besitzt, auf Schamgefühl. Dort steht am Ziel das Theater als Schauplatz einer Kunst, die ebenso schwer, ebenso rein, ebenso hehr ist, wie jede andre Kunst. Hier steht am Ziel das Theater als bevorzugte Börse für lebendige Naturprodukte. Dort Menschendarstellung, hier Menschenschacher. Einen dritten Weg giebt es nicht. Wer ohne Talent und sittenstreng mit redlichstem Willen, ehrlichstem Fleiß, eifrigstem Streben, um sich einen Erwerb zu schaffen, die Bühnenlaufbahn betritt, der zieht ein allertraurigstes Los. Seiner wartet Enttäuschung, Demütigung, Beschimpfung, zuletzt Verzweiflung. In voller Übereinstimmung mit den besten Kennern, den treuesten Freunden des Theaters, setze ich also eine Warnungstafel vor diesen Beruf. [...]

Auch darauf hat die moderne Frauenbewegung hinzuwirken, daß in unserm Theater nicht, wie Eduard Devrient sagt, das geschlechtliche Interesse der Männer den Ton angiebt. Das Kunstideal wäre erreicht, wenn unser Publikum auf eine schöne und schön spielende Bühnenerscheinung mit derselben reinen Genußfreudigkeit blicken könnte, wie auf die Venus von Milo oder auf die sixtinische Madonna. Dieses Ideal wird sich, wie so viele Ideale, nicht erreichen lassen, solange Schauspielerinnen und Zuschauer nicht aus Marmor oder Oelwand, sondern aus Fleisch und Blut bestehn. Aber als Ziel darf dieses Ideal nicht aufgegeben werden. Denn nur auf dem Wege zu ihm wird sich die Schauspielkunst von der gemeinen Frivolität ebenso fern halten können, wie von der nicht minder gemeinen Prüderie. Dieser Weg ist lang und schmal und steil. Wenn auf ihm eine Frau zu jener Höhe gelangt, auf der wir jüngst bewundernd Eleonoren Duse sahn, so ist diese Frau eine Zierde ihres Geschlechtes und verdient nicht nur Bewunderung und einen rasch verrauschenden Enthusiasmus, sondern auch Ehrfurcht vor ihrer ungeheuren Willenskraft.«

Paul Schlenther: Der Frauenberuf im Theater. Berlin 1895. Auszug.

Paul Schlenther heiratete im Jahr 1892 die Schauspielerin Paula Conrad, die lange zum Ensemble des Königlichen Schauspielhauses gehörte. Als in dieser Hinsicht privilegierte Schauspielerin (im Vergleich zu kleineren Bühnen bekam sie eine höhere Gage und dazu Garderobengeld für ihre Kostüme) war sie nicht auf »Verhältnisse« angewiesen.

Dass aber eine Schauspielerin den Pfad der Tugend nicht verlassen musste, um sich auch als weniger gut bezahlte Künstlerin über Wasser halten zu können, zeigt das Beispiel Clara Hrabowskas, die von 1876–1880 an der Hofbühne angestellt war. Sie zählte zu den Schauspielerinnen der ersten (untersten) Gehaltsstufe und verdiente dort zwischen 3.000 und 4.800 Mark jährlich (exklusive Spielgeld, einer Extrazahlung für jede gespielte Aufführung) und galt gleichzeitig als die »einzige wirklich anständige Schauspielerin« – so zitiert jedenfalls der sozialdemokratische Politiker Eduard Bernstein in seinen Lebenserinnerungen einen Bewunderer Hrabowskas und Violinisten des Belle-Alliance-Theaters.

Clara Hrabowska, einer gutbürgerlichen Familie entstammend, hatte zunächst dramatischen Unterricht bei einem Schauspieler genommen und war dann einer Wanderbühne beigetreten, bevor sie in Berlin ans Theater ging. Erst wurde sie von ihrer Mutter, dann von ihrer Schwester begleitet, die dann auch später mit ihr zusammen wohnte. Finanzielle Unterstützung erhielt sie, wenn nötig, von ihrem Bruder Max. Ihre Familie stand ihrer Berufswahl durchaus nicht negativ gegenüber, lediglich von Claras Bruder Kurt heißt es, er habe unbedingt verhindern wollen, dass seine Töchter dieselbe Laufbahn einschlugen. (Diese Informationen stellte mir freundlicherweise die Familie Hrabowski zur Verfügung.)

Eduard Bernsteins Eindruck von weiblichen Schauspielern war insgesamt positiv. Er schreibt über die Schwestern Hrabowska:

»Beide Schwestern legten mehr Wert auf ein gewisses geistiges Niveau, als auf alle möglichen sonstigen Eigenschaften und Darbietungen. So ließen sie einen wohlhabenden jungen Mann, der gerade um diese Zeit sich an Klara heranzumachen suchte und sie und Magda zu gemeinsamen Ausfahrten im eleganten Zweispänner einlud, kühl abfallen und begründeten das mit gegenüber damit, daß er jeden Beweis von geistigen Interessen vermissen lasse. Dabei waren sie keineswegs zu Pedanterie geneigt. [...] [Magda] war von beiden Schwestern die ausgelassener, so daß, wenn ihre Schwester einer Aufsichtsdame bedurft hätte, sie am wenigsten dazu berufen gewesen wäre. Aber diese Notwendigkeit lag nicht vor. Wie ich denn überhaupt im Verkehr mit Theatervolk, soweit meine Erfahrungen

reichen, die Beobachtung gemacht habe, daß zu ihm gehörende weibliche Personen, denen ihr Beruf am Herzen liegt, viel weniger zu Extravaganzen geneigt sind, als man zumeist annimmt.«

Eduard Bernstein: Von 1850 bis 1872. Kindheit und Jugendjahre. Berlin: Erich Reiß Verlag 1926, S. 183.

Ein ganz anderes Beispiel stellt Helene Odilon dar, an der Hofbühne engagiert von 1886–1889:

»Über ihre künstlerische Tätigkeit hinaus, nicht zuletzt durch ihre Aventiuren, gab Helene Odilon Berlin Gesprächsstoff. Mit heißem Blut verschenkte sie ihre Liebe. Nach Laune und Stimmung zog sie mit der Grazie der Selbstverständlichkeit den und jenen an sich, um sich einem Dritten, der sie mit Gold überhäuft hätte, zu versagen. So schnell sie erhört hatte, so plötzlich nahm sie sich zurück. Sobald es ihr ›keinen Stich mehr gab‹, wenn sie ihn unverhofft sah. Ihr dicker, böser Mops fühlte instinktiv den Umschwung ihrer Gefühle, er fletschte den an, den er bisher wedelnd begrüßt hatte. Kein Mann hat ihrem Charme widerstanden; alle sind ihre Freunde geblieben, wenn sie auch noch so sehr darunter gelitten hatten, daß ein anderer sie von heute auf morgen verdrängt hatte.«

Ludwig Herz: Spaziergänge im Damals. Aus dem alten Berlin. Berlin 1933, S. 229 f.

Ein solcher Lebenswandel wurde am Königlichen Schauspielhaus, zumal unter dem strengen Regiment des Intendanten Graf Bolko von Hochberg, nicht geduldet:

»Aus moralischen Gründen entließ Hochberg, der Präsident des Tugendbundes, Helene Odilon. [...] Als Hochberg im Herbst 1888 ihren Vertrag kündigen wollte, verweigerte der Kaiser seine Genehmigung. Darauf wurde ihm die chronique scandaleuse der Dame vorgelegt: ›Die p. Odilon führt notorisch einen Lebenswandel, der mehrfach zu öffentlichen Ärgernissen Veranlassung gegeben hat. Sie ist die Geliebte eines in Sportkreisen sehr bekannten Mannes mit Namen Oelschläger, und wenn ich es auch nicht als meine Aufgabe betrachten kann, über derartige sittliche Verhältnisse zu Gericht zu sitzen, so darf ich doch mein Ohr nicht gänzlich verschließen, wenn Gerüchte zu mir dringen, die Vorkommnisse behandeln, welche man bei einer Dirne vielleicht erklärlich findet, die einer Kgl. Schauspielerin aber niemand verzeihen kann.‹ Es folgt eine Aufzählung verschiedener scandaleuser Vorfälle. Diesem Argumente konnte sich der Kaiser nicht verschließen, und Frau Odilon musste das Hoftheater sofort verlassen.«

Marianne Koch: Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bolko Graf von Hochberg. Berlin 1957, S. 59 f.

Zwei Dissertationen aus den Jahren 1954 und 1957 über das Königliche Schauspielhaus in der Zeit von Fontanes Tätigkeit als Theaterkritiker zitieren aus den Personalakten der Schauspieler. Das Bild, das sich hier abzeichnet, stellt vor allem die finanzielle Situation der Hofschauspieler in den Vordergrund, außerdem den Umgang der Intendanz mit ihren Angestellten.

»Die Personalakten der Schauspieler legen in den meisten Fällen ein ergreifendes Zeugnis von der Wertlosigkeit aller menschlichen Verträge und Sicherungen ab. Es ist erschütternd, zu sehen, daß die Schauspieler dieser Zeit, für die der lebenslängliche Vertrag, die Sicherheit eines geordneten, gutbürgerlichen Lebens, so wichtig war, am Ende ihres Lebens meist in verarmten Verhältnissen sterben. Es kommt der neue Intendant, es kommt der Weltkrieg, die Inflation. Graf Hochberg nimmt zunächst eine Reihe Entlassungen vor, und danach gehen die Zeitereignisse über die Pensionäre hinweg. Von den Verträgen, die – auf das Wort einer Majestät vertrauend – für alle Zeiten gültig schienen, bleibt oft nichts übrig als eine einmalige Unterstützung von 500 M vom Kunstministerium oder nicht einmal das, sondern nur unzählige Bitten um Geldspenden.«

Charlotte Klinger: Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Botho von Hülsen (1869–1886). Berlin 1954, S. 234.

Als dem langjährigen Schauspieler Paul Dehnicke 1888 gekündigt wird, schreibt er fassungslos an von Hochberg:

»Ew. Hochgeborenen Kündigungsbrief habe ich erhalten; darauf näher einzugehen, bin ich im Augenblick gänzlich außerstande. Ich muß Ruhe haben, um erst wieder denken zu können; vorläufig habe ich nur ein Empfinden, und das ist: Deine und deiner Familie Existenz ist vernichtet!! Vernichtet durch – einen Federstrich! Und warum? Aus welchem Grund? Herr Graf! Diese eine Frage vorläufig zu stellen geben mir 26 Jahre im Königlichen Theaterdienst ein Recht und diese Frage von Ew. Hochgeborenen beantwortet zu sehen, darf ich gewiß erwarten.«

Paul Dehnicke an Bolko von Hochberg, 3.11.1888.

Über seine Kündigung beklagt hatte sich wohl auch der Schauspieler Friedrich Abmeyer; ihm antwortete der Intendant:

»Auf Ihren Einwand, daß Sie sich bereits schon neun Jahre im Dienst befinden und das Königliche Theater eine moralische Verpflichtung übernommen hätte, auf Ihre Zukunft Bedacht zu nehmen, muß ich Ihnen zu meinem Bedauern erwidern, daß das Königliche Kunstinstitut, dem vorzustehen ich berufen bin, keine Altersversorgungsanstalt sein darf und unter meiner Leitung auch nie werden wird.«

Bolko von Hochberg an Friedrich Abmeyer, 28.6.1887.

Regelverstöße und deren Bestrafung

»Sehr hart wirkt das Verhalten des Grafen [Hochberg] gegen die Heroine Johanna Schwarz; sie war von ihm entlassen worden, weil sie sich heimlich verheiratet hatte, ohne vorher – wie es das Reglement bestimmt – seine Zustimmung einzuholen. Als Folge vieler unerquicklicher Auseinandersetzungen und der starren, unversöhnlichen Haltung des Intendanten stellte sich bei der zu geistigen Störungen praedisponierten Künstlerin ein völliger Nervenzusammenbruch ein, und sie mußte ihre künstlerische Laufbahn einige Jahre unterbrechen. Gewiß, derartige Auswirkungen konnte Hochberg nicht vorhersehen und das unverständliche Verhalten des Gatten der Schauspielerin, der eine Geheimhaltung der Ehe befohlen hatte, trug seinen Teil zur Krankheit der unglücklichen Frau bei; aber menschliche Güte und Verständnis hätten wohl weniger harte Form gefunden, den Verstoß gegen das Reglement zu strafen.«

Marianne Koch: Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bolko Graf von Hochberg (1886-1902). Berlin 1957, S. 3.

Über Verträge, Kündigung und Pensionen

»Bei Eintritt in den Verband des Schauspielhauses schloß man mit einem Künstler in der Regel einen drei- oder fünfjährigen Vertrag ab, der nach dem ersten und dritten Jahr das beiderseitige Kündigungsrecht enthielt. Danach begann seitens des Schauspielers der Kampf um den zehnjährigen Vertrag, und war der erreicht, suchte man ihn nach einigen Jahren auf Lebenszeit zu verlängern. Ein solcher Vertrag mit Pensionszusicherung war die größte Sehnsucht aller Schauspieler. Da Hochberg aber im Gegensatz zu [seinem Vorgänger] sein Schauspielpersonal oft zu wechseln suchte, hatten nur sehr wenige Künstler das Glück, ihn zu erreichen. Die Pensionierung wurde nur dann ausgesprochen, wenn der oder die Betreffende »nach Gutachten der Generalintendantur unfähig zu künstlerischer Tätigkeit ist, unter der Bedingung, daß er (sie) fernerhin weder an einem anderen Theater gastiert oder engagiert wird.« Die Pensionshöhe richtete sich nach der Länge der Dienstzeit. Matkowsky [hat] nach

15jährigem Engagement, von 1899 an gerechnet, 4500 Mark, nach 20 Jahren 6000 Mark im Jahre erhalten. Rosa Poppe bezog seit 1913 jährlich 6000 Mark Pension.

Für die Künstler, denen das Ruhegehalt nicht vertraglich zugesichert war, blieb die Hoffnung auf eine Gnadenpension, die aber wesentlich geringer ausfiel.

Wenn diese Pensionen zusammen mit dem ersparten Vermögen den Künstlern auch die Zukunft einigermaßen gesichert hätten, so konnten sie doch diese Generation nicht vor der bittersten Not bewahren. [...] Arthur Vollmer hatte sich 1916 wegen Gedächtnisschwäche und Sprachstörungen pensionieren lassen müssen. Er hatte eine Tochter zu erhalten, die nicht auf eigenen Füßen stehen konnte, sein Sohn war in der Irrenanstalt. Nach dem Kriege erkrankte Vollmer und geriet ins Elend.«

Marianne Koch: Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bolko Graf von Hochberg (1886-1902). Berlin 1957, S. 128 f.

Es folgt eine Übersicht über die **Gehälter und Gagen** für Intendanz, Regisseure und Schauspieler; entnommen wurden die Angaben bei Koch 1957, S. 127 f. und Klinger 1954, S. 229–231.

Botho von Hülsen: 18.000 Mark jährlich sowie eine freie Dienstwohnung

Bolko von Hochberg: 18.000 Mark jährlich plus 3.000 Mark Wohnungszuschuss

Artistische Direktoren

Arthur Deetz: 9.000 Mark jährlich plus 900 Mark Wohnungszuschuss jährlich

Anton Anno: 12.000 Mark jährlich

Eduard Devrient: 12.000 Mark jährlich

Regisseure

unter Botho von Hülsen: 1.200 Mark jährlich, zusätzlich zur Schauspielergage

unter Bolko von Hochberg: Max Grube insgesamt 18.000 Mark jährlich, Oskar Keßler 15.000 Mark jährlich

Einkommen der Schauspieler: Gage plus Spielgeld pro Aufführung

1. Gehaltsstufe (für Anfänger und Chargenspieler):

unter Botho von Hülsen: 3.000–4.800 Mark jährlich plus Spielgeld von 9–15 Mark

unter Bolko von Hochberg: 3.000–4.000 Mark jährlich plus Spielgeld von 20–30 Mark, 100–150 Mal garantiert

2. Gehaltsstufe (z.B. Dehnicke, Hellmuth-Bräm, Abich):

unter Botho von Hülsen: 6.000 Mark jährlich plus Spielgeld von 15–24 Mark

unter Bolko von Hochberg: 4.000–6.000 Mark plus Spielgeld von 20–30 Mark, 100–125 Mal garantiert

3. Gehaltsstufe (Langjährige Schauspieler und erste Kräfte)

unter Botho von Hülsen: 9.000–13.000 Mark jährlich plus Spielgeld von 24–30 Mark

unter Bolko von Hochberg: 9.000–12.000 Mark jährlich plus Spielgeld von 30 Mark, 100 Mal garantiert

Garderobengeld für Schauspielerinnen (Angaben nach Klinger)

1. Gehaltsstufe 300–600 Mark jährlich

2. Gehaltsstufe 600–1.200 Mark jährlich

3. Gehaltsstufe 1.000–2.400 Mark jährlich

Angaben nach Koch: 1. und 2. Gehaltsstufe 200 Mark, 3. Gehaltsstufe 1.200 Mark jährlich

Zum Vergleich (Angaben nach Klinger):

1870 kostete eine 6-Zimmer-Wohnung in Berlin ca. 1.140 Mark im Jahr; ein Oberhemd kostete 1880 3,50 Mark und ein Pfund geräucherter Schinken kostete 1885 70 Pfennige.