**Die Berufstheater
in der deutschen Schweiz
ihr Wirtschaftsbetrieb und ihr
Verhältnis zu den Stadtgemeinden**

Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung der Würde eines Doktors der Staatswissenschaften
der hohen juristischen Fakultät der Universität Bern**

vorgelegt von

Willy Fueter

von Bern

Die kulturelle Bedeutung des Theaters

Das Theater ist wohl diejenige Kunstgattung, über deren kulturellen Wert man sich am meisten gestritten hat. Auch heute noch stehen sich die widersprechendsten Urteile und Meinungen gegenüber, die von der völligen Verachtung des Theaters bis zur begeisterten Würdigung desselben als poetisch erhöhte Feier des Lebens reichen ¹⁾.

Die Feindschaft, die der Bühnenkunst entgegengebracht wurde und noch entgegengebracht wird, beruht vor allem auf einem hartnäckigen, schon im frühesten Mittelalter erwachsenen Konflikt zwischen Kirche und Theater. Kunst und Religion waren zwar ursprünglich im theatralischen Urakt unlöslich verbunden ²⁾. Alles Theater entstand durch sinnfällige Darstellung religiöser Kulthandlungen. Da aus Magie und Gebet die mimischen Riten, aus Opfer und Kult das rituelle Drama erwachsen, ist die Religion die wahre Mutter des Theaters ³⁾.

Auf diese innere Verbindung des vollwertigen Theateraktus mit einer religiösen Handlung ist immer wieder hingewiesen worden ⁴⁾. Aber während die Urmasse des Gemeinsamen im Theater gleichsam glühend bleibt und nur durch die dramatische Kunst neue, edlere Gussformen erhält, beginnt die Religion, in anderer Entwicklungsrichtung, sich an der Luft der Begriffe zu härten und ein festes Zeremoniell zu entwickeln, das zu seiner Herrschaft über die Gemeinde des Theaters nicht mehr bedarf. Die zur Kirche gewordene Religion zeitigt nun eine natürliche Feindschaft gegen die urtümlichere, die im Theater steckt ⁵⁾. Abgesehen von dieser natürlichen Feindschaft, veranlasste die

¹⁾ Vgl. Peter Behrens: «Feste des Lebens und der Kunst», Jena 1900 S. 1.

²⁾ Julius Bab: «Die Soziologie des Theaters», S. 199.

³⁾ Kurt Karl Eberlein: «Zur Soziologie des Theaters» in «Das National-Theater», 3. Jahrgang 1930/31 S. 105.

⁴⁾ Vgl. Joseph Gregor: «Weltgeschichte des Theaters» und Julius Bab, a. a. O. S. 9, 37 und 199.

⁵⁾ Julius Bab, a. a. O. S. 199.

arge Profanation des ganzen Theaterwesens, besonders im Mittelalter, die Kirche immer wieder zur berechtigten Stellungnahme gegen das Theater.

Das Theater nimmt im Reich der Künste eine eigenartige, ja einzigartige Stellung ein: Auf der einen Seite wirkt es lediglich reproduktiv, indem es der Versinnlichung von Schöpfungen anderer Künste, der Dichtkunst und der Musik, dient; auf der andern Seite schafft es selbständig ein ganz anderes, neues Kunstgebilde, nämlich die theatralische Darstellung als solche, die bei allen Völkern und zu allen Zeiten in ihrer Wirkung auf das Publikum alle übrigen Künste übertroffen hat und auch jetzt noch übertrifft ¹⁾. Theologen und Politiker waren sich dieses mächtigen Mittels der Einflussnahme auf das Volk wohl bewusst, wenn sie es zu verschiedenen Zeiten mit Hilfe gefügiger Autoren und Künstler zu ihren Gunsten ausnützten. Das Theater wurde unter ihrer Hand zum reinen Propagandamittel. Aber auch aufsteigende Wirtschaftsmächte entdeckten den Wert des blossen Geschäftstheaters und boten einträgliche, aber sogenannte «billige» Unterhaltung. Der Wert nämlich dieser Ware, die keine ist, beruht in ihrer gleissnerischen Wirkung auf das Volksganze, während das Geschäftsangebot formell an den einzelnen Käufer geht. Dieser besitzt aber in der Regel kein zureichendes Urteil, und man versichert sich seiner am besten, wenn man für die Darbietung das breiteste und tiefste, das ganz dicht bei der simplen Vergnügung und beim einfachen Reiz liegende Niveau wählt ²⁾. Das ist absoluter Missbrauch der Wirkungsmöglichkeit des Theaters und kann bis zum kulturellen Verbrechen führen.

Die kulturelle Aufgabe des Theaters aber liegt darin, das Volk für den Genuss und das Erleben von wahren Kunstwerken zu gewinnen. Die Bestrebung, Volk und Kunst einander näher zu bringen, muss vor allem vom Theater ausgehen ³⁾. Thomas Mann nennt das Theater «das künstlerische Erlebnis, in dem das körperlich Menschliche eine Rolle spielt, wie in keinem

¹⁾ Hans Beug: «Die Organisation des Wirtschaftsbetriebes der deutschen Theater» S. 24.

²⁾ Julius Bab, a. a. O. 161.

³⁾ Vgl. Hans Beug, a. a. O. 24.

anderen ¹⁾.» Ohne Zweifel liegt gerade in der Verwendung körperlicher Mittel die Stärke des Theaters als Übermittler von Kunstwerken. Dadurch, dass die Worte des Dichters durch den Schauspieler zu körperlichem Leben erweckt werden, erlebt der Zuschauer das Kunstwerk gewissermassen an körperlichem, konkretem Geschehen. Die Vorgänge, die vergegenwärtigt werden, verlangen von der Phantasie der Menge nicht eine anstrengende Umsetzung toten Materials oder trockener Berichte in blühendes Leben, sondern sie werden unmittelbar gezeigt und vom lebendigen Menschen gestaltet ²⁾. — Die naturhafte Wirklichkeit, die der Dramatiker bezwingt und zu einem geistigen Kunstwerk gestaltet, zu einem in sich geschlossenen Gleichgewichtsspiel unter Komponenten ³⁾, wird auf der Bühne wieder sinnhafte Wirklichkeit. Ein Kunstwerk nacherleben heisst, das wunderbare Gesetz des Gleichgewichts, das alles Leben immer wieder in seine gewaltige Ordnung zwingt, den Geist der Ewigkeit erleben ⁴⁾. Als Förderer solchen Erlebens kann das Theater mächtiger Bildungsfaktor sein. Denn nicht nur verstandesmässiges Begreifen «bildet», mehr vielleicht noch gefühlsmässiges Erleben ⁵⁾.

Auf die Einseitigkeit des rein begrifflichen Denkens und die darauf beruhende einseitige Bildung ist in neuester Zeit wiederholt hingewiesen worden ⁶⁾. Wenn wir hingerissen in uns wiederklingen lassen, was das Kunstwerk an menschlichem Streben und Wollen, an guten und bösen Eigenschaften, an Konflikten und Problemen bietet, dann dringen wir wohl tiefer zum Wesen des Menschen und der Dinge vor, als wenn uns lange verstandesmässige Bildung zuteil wird ⁵⁾. Dem Theater vor allem als Bildungsfaktor in diesem Sinne Geltung zu

¹⁾ Thomas Mann: «Rede über das Theater» in «Die Forderung des Tages», Berlin 1930.

²⁾ Siegfried Nestriepke: «Das Theater im Wandel der Zeiten» S. 10.

³⁾ Gustav Fueter: «Heute und morgen» S. 21.

⁴⁾ Ebenda S. 21.

⁵⁾ Siegfried Nestriepke, a. a. O. S. 12.

⁶⁾ Hans Kayser: «Der hörende Mensch» S. 9/10; Ludwig Klages: «Geist und Leben, Grundzüge der Wirklichkeitslehre» (Gastvorlesung an der Berliner Universität im Winter 1933/34); «Blätter für harmonikale Forschung» Heft 1, Januar 1934 S. 2 und 3.

verschaffen, war auch der Zweck von Schillers berühmter Schrift: «Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.»

Die Vielheit der geniessenden Personen im Theater muss zum Gemeinschaftserlebnis führen. Hier liegt wiederum eine wichtige Mission des Theaters: Zu wirklichen dramatischen Kunstwerken gestaltete Menschenschicksale, Probleme, Konflikte wenden sich — im Gegensatz zu der oben angeführten bloss künstlerisch gewendeten Propaganda — nicht nur an einzelne Interessentenschichten ¹⁾, sie schreiten über alle Schranken hinweg und appellieren an das allgemein Menschliche. Sie bilden so in dem Kollektivum der Zuschauer ein als wesentlich empfundenes Gemeinsamkeitsgefühl. Darin liegt das bindende, verbindende Gemeinschaftserlebnis, das durch das Kunstwerk ausgelöst wird.

Wir haben weiter oben das nach rein wirtschaftlichen Grundsätzen geleitete Theater, also das Geschäftstheater, aus kulturellen Gründen abgelehnt. Nun besitzt aber dennoch jeder Theaterbetrieb seine wirtschaftliche Grundlage. Selbst der primitivste Theaterbetrieb verursacht schon vom Augenblick seiner Einleitung an Kosten, die auf irgendeine Weise gedeckt werden müssen.

Es wäre ebenso falsch zu erklären, das Theater sei ein rein kaufmännischer Betrieb, als es falsch sein müsste zu sagen, ein Theater könne überhaupt in keiner Beziehung kaufmännisch geleitet werden ²⁾, ohne dass der künstlerische Betrieb irgendwie beeinträchtigt werde. Jedes Theater hat neben den künstlerisch-kulturellen eine ganze Menge wirtschaftlicher und organisatorischer Probleme zu lösen. Mit Julius Bab zu sprechen ³⁾: «Reiz und Wert des Theaters besteht darin, dass es in seinem Betriebscharakter, in seinem Organisationsproblem genau so gut und gar nicht anders wie in seinen künstlerischen Inhalten ein Mikrokosmos ist.»

¹⁾ Im Gegensatz zu E. Kurt Fischer: «Die kulturelle Sendung des Bürgertums» und «Das neue Theater» in «Das Nationaltheater», 2. Monatsheft des Bühnenvolksbundes 1. Jahrgang 1928/29 S. 61.

²⁾ Hans Minnig: «Bericht über die kaufmännische und verwaltungstechnische Seite des Betriebes des Stadttheaters Basel», Januar 1932 S. 1.

³⁾ Julius Bab: «Produzentenmonarchie, Sozialismus und Theater», Berlin 1919 S. 3.

Wenn man z. B. ausser dem künstlerischen Personal die Fülle des technischen Personals eines Theaterbetriebes überblickt — Zimmerleute, Tischler, Tapezierer, Maschinenmeister, Elektriker, Schnürmeister, unqualifizierte Bühnenarbeiter (für Aufbau, Umbau), Schneider, Friseure, Schreibkräfte, Kassenführer, Portiers, Boten, Logenschliesser, Garderobefrauen —, deren Tätigkeit besser oder schlechter dem ganzen Betrieb eingegliedert ist, besser oder schlechter organisiert und ausgenützt ist, so muss sich Verständnis zeigen für die Organisationsaufgaben, die wirtschaftlich gelöst werden müssen¹⁾. So stellt jedes Theater trotz allen rein künstlerischen Zielsetzungen und Aufgaben einen in sich geschlossenen wirtschaftlichen Organismus dar²⁾.

Tatsache ist, dass in der Schweiz ein künstlerischer Theaterbetrieb in der Regel ohne öffentliche Zuschüsse nicht bestehen kann. — Die Gemeinden — wir sprechen im Folgenden nur von der deutschen Schweiz — haben die kulturelle Bedeutung des Theaters eingesehen; ihre Subventionen an die Theater wuchsen im Laufe der Jahre mehr und mehr an und bedeuten heute für den Gemeindehaushalt eine ziemlich schwere Belastung. Als Geldgeber hinwieder können auch die Gemeinden ihre Theater kulturell beeinflussen.

¹⁾ Vgl. Hans Beug, a. a. O. S. 29.

²⁾ Vgl. Hans Beug: «Die Organisation des Wirtschaftsbetriebes der deutschen Theater», Diss. Greifswald 1921.

1. Teil:

Der Wirtschaftsbetrieb der Theater in der deutschen Schweiz

A. Die Theater in der deutschen Schweiz

1. Die Schweizer und das Theater

Es gibt in der Schweiz wohl kaum eine Kunstgattung, deren Pflege so sehr den Ausländern überlassen wird wie das Berufstheater. Daraus folgt, da es sich um deutschsprachiges Gebiet handelt, dass es meistens Deutsche oder Österreicher sind, die sich der Pflege dieser Kunst bei uns widmen. Das Interesse, das die Schweizer als Publikum dem Theater entgegenbringen, ist im Laufe der Jahrhunderte nur sehr langsam gewachsen. Ein Grund hierfür ist jedenfalls darin zu sehen, dass den im täglichen Verkehr einen ausgesprochenen Dialekt sprechenden Deutschschweizern die Bühnensprache eigentlich eine Fremdsprache ist¹⁾. Es ist deshalb begreiflich, dass sich der Deutschschweizer im allgemeinen lieber der absoluteren Kunst der Musik zugewendet hat. Die oft stiefmütterliche Behandlung des Theaters hat mehrmals zu Protesten herausgefordert, so z. B. Alfred Beetschen²⁾, der 1897 folgendes über die Berner Theaterverhältnisse schreibt: «Das Theater hätte man ruhig und gott ergeben fahren gelassen, aber die zum guten Ton gehörenden Abonnementskonzerte, wo es sich so bequem träumen und kunstsinnig sein lässt, niemals.»

Dramatische Künstler wollten bei uns nie gedeihen³⁾, das mag auch hier vorerst auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass dem Schweizer die Bühnensprache im Grunde genommen eine Fremdsprache ist. Ein weiterer Grund ist, dass das bei

¹⁾ Paul Lang: «Bühne und Drama der deutschen Schweiz im 19. und 20. Jahrhundert», 1924 S. 33.

²⁾ Alfred Beetschen: «Die dramatische Kunst in der Schweiz», 1897 S. 16.

³⁾ Reinhold Ruegg: «Die ersten 50 Jahre des Zürcher Stadttheaters», 1925 S. 9.

unserem Volke den Komödianten durch die Jahrhunderte entgegengebrachte Misstrauen, das allerdings da und dort einmal seinen Grund gehabt haben mag, nicht gerade dazu beigetragen hat, den Beruf des Schauspielers als solchen zu fördern. Noch 1897 schreibt Alfred Beetschen: «Die Theatermitglieder haben in Bern oft ihre liebe Not, eine anständige Wohnung für sich ausfindig zu machen ¹⁾». Abgesehen davon, scheint es aber, dass der Deutschschweizer im allgemeinen nicht sehr begabt ist für die Bühne. Dies mag zum Teil auf eine gewisse Ungelenkigkeit des Deutschschweizers im allgemeinen im gesellschaftlichen Verkehr zurückzuführen sein ²⁾.

Der Prozentsatz der Schweizer Künstler an schweizerischen Theatern ist verhältnismässig gering. Nach einer Statistik der «Gesellschaft für Schweizer Theaterkultur» waren in der Spielzeit 1931/32 an sämtlichen Schweizer Theatern 288 Künstler angestellt, wovon nur 49 Schweizer ³⁾. Im Ausland befanden sich um die gleiche Zeit ca. 140 Schweizer Künstler, wovon nur 59 engagiert waren ⁴⁾. Die Frage, wie weit Schweizer Künstler bei Engagements an Schweizertheatern berücksichtigt werden sollen, wurde im allgemeinen theoretisch so gelöst, dass im Falle des Bewerbes eines Schweizers und eines Ausländers für ein und dasselbe Fach an einem Schweizertheater, bei gleichen künstlerischen Qualitäten, der Schweizer vorgezogen werden soll.

Ebenso liegt die künstlerische Leitung der deutschschweizerischen Theater meistens in den Händen von Ausländern. In den letzten Jahren wurde wieder mehrmals die Frage aufgeworfen, ob nicht Schweizertheater unter schweizerische Leitung gestellt werden sollten. Es versteht sich von selbst, dass es normal wäre, die schweizerischen Theater, die zu den wichtigsten Kunststätten unseres Landes gehören, unter schweizerische

¹⁾ Alfred Beetschen, a.a.O. S. 37 u. a. «Was dagegen zu denken gibt, ist die Tatsache, dass in den sogenannten Kunstzentren wie Basel und Zürich der gebildete dramatische Künstler so gut wie gar keinen Zutritt zu den bessern Gesellschaftskreisen hat.»

²⁾ Vgl. Paul Lang, a. a. O. S. 33.

³⁾ Statistik erschienen im 5. Jahrbuch der «Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur» Heft 1.

⁴⁾ Statistik des Auslandschweizer-Sekretariats der Neuen Helvetischen Gesellschaft in Bern.

Leitung zu stellen. Aber die leidige Tatsache besteht, dass wir, wenigstens heute noch, sehr wenige wirklich fähige künstlerische Theaterleiter haben. — So müssen wohl oder übel diese Stellen immer noch oft mit Ausländern besetzt werden.

Ob ein Theaterdirektor das Schweizer Bürgerrecht besitzt oder nicht, scheint mir aber weniger wichtig, als dass er eine grosse Einfühlungsgabe in die Mentalität seines Wirkungskreises besitzen muss.

2. Die einzelnen Stadttheater

Zürich mit seinen rund 300,000 Einwohnern hat als einzige deutschschweizerische Stadt zwei ständige Theater: 1. Das 1891 neu erbaute Stadttheater wird von seinem Eigentümer, der Stadttheater-Aktiengesellschaft, in gemeinnütziger Form betrieben. Die Stadt Zürich beteiligt sich mit einer festen Subvention von Fr. 230,000 im Jahre und mit maximal Fr. 240,000 als Entgelt für Volks- und Schülervorstellungen ¹⁾. Das Stadttheater Zürich ist mit Ausnahme des Stadttheaters St. Gallen die einzige schweizerische Bühne, die mit ihren Künstlern ganzjährige Verträge abschliesst. Die Spielzeit ist länger als an den andern deutschschweizerischen Bühnen und dauert von Anfang September bis Anfang Juni. Auch ist eine verhältnismässig lange Vorprobenzeit vorgeschaltet ²⁾: fünf Wochen, während die Vorprobenzeit am Stadttheater in Bern z. B. nur 14 Tage dauert. Das Stadttheater Zürich fasst 1200 Personen und sein regulärer Betrieb beschränkt sich auf zwei Spielgattungen, Oper und Operette. 2. Das Schauspielhaus, einige Jahre mit dem Stadttheater zusammen betrieben, wird nun wieder als reines Privattheater geführt. Es gehört der Zürcher-Schauspielhaus-Aktiengesellschaft und dient zur Ergänzung des Stadttheaters nur dem einen Spielfach, dem Schauspiel. 1926 wurde es umgebaut, im Oktober desselben Jahres neu eröffnet und fasst jetzt rund 1000 Personen. Die Spielzeit dauert hier von Anfang September bis Mitte Mai ³⁾.

¹⁾ Art. 6 des neuen Subventionsvertrages von 1928, modifiziert durch Stadtratsbeschluss Ende des Jahres 1934.

²⁾ So dass es mit einer sechswöchigen Ferienzeit einer ganzjährigen Spielzeit gleichkommt.

³⁾ Bühnenjahrbuch 1933 S. 611.

Das *Berner Stadttheater* wurde 1903 neu eröffnet und bietet 1100 Personen Platz. Eigentümer ist die Stadt Bern. Trägerin des Theaterbetriebes ist die Theater-Genossenschaft. Die Spielzeit ist die gleiche wie die des Zürcher Schauspielhauses. Angegliedert an das Stadttheater sind die im Jahre 1927/28 gegründeten Kammerspiele in der Aula des neuen Gymnasiums, die 400 Personen fasst. Von Zeit zu Zeit gastiert das Berner Stadttheater in *Langenthal* und *Olten*, ausnahmsweise in Genf und Lausanne ¹⁾. Das Stadttheater in Bern wird von Bund (für Bundesratsloge), Kanton, Stadtgemeinde und Bürgergemeinde mit insgesamt Fr. 379,500 subventioniert.

Das Stadttheater in *Basel*, welches der Gesellschaft des Stadttheaters Basel gehört, wurde nach dem Brande von 1904 im Jahre 1909 neu eröffnet. Es fasst 1150 Personen und hat eine Spielzeit von Anfang August bis Ende Mai. Die Theatergenossenschaft ist Trägerin des Betriebes. Die dem Stadttheater angegliederten Kammerspiele finden im «Blauen Saal» der Mustermesse statt. Die Basler gastieren von Zeit zu Zeit in Strassburg, Mülhausen, Rheinfelden, Lörrach i. Br., Langenthal, Olten und Schaffhausen, ausnahmsweise in Genf ²⁾. Der Kanton Basel-Stadt subventioniert das Theater mit Fr. 450,000 pro Spielzeit.

Eigentümerin und Trägerin des Betriebes des Stadttheaters *St. Gallen* ist die Stadttheater A.-G. St. Gallen. Wie das Stadttheater Zürich, schliesst auch das Stadttheater St. Gallen mit seinen Künstlern ganzjährige Verträge, da es möglich ist, durch Angliederung des Kurtheaters Baden, in welchem während der Sommermonate gespielt wird, eine ganzjährige Spielzeit durchzuführen. Das Theater wurde 1857 erbaut, im Herbst desselben Jahres eröffnet; es fasst 840 Personen und wird vom Eigentümer in gemeinnütziger Form betrieben ³⁾. Der Kanton und die Stadt St. Gallen subventionieren das Theater mit insgesamt Fr. 112,700 pro Spielzeit. Ausser in Baden gastiert das Ensemble von St. Gallen auch von Zeit zu Zeit in Winterthur.

Das Theatergebäude in *Luzern* gehört der Gemeinde Luzern, die das Theater in eigener Regie, auf eigene Rechnung

¹⁾ Bühnenjahrbuch 1932 S. 305.

²⁾ Bühnenjahrbuch 1932 S. 253.

³⁾ Bühnenjahrbuch 1933 S. 551.

betreibt. Nach dem Brand des alten Theatergebäudes im Jahre 1924, wurde 1926 das neue Theater erbaut und im September desselben Jahres eröffnet. Es fasst 589 Personen. Die Spielzeit dauert hier von Mitte September bis Mitte Mai. Das Luzerner Ensemble gastiert von Zeit zu Zeit in Aarau ¹⁾.

Die Gemeinde *Solothurn* baute 1926/27 ihr Theater um und schloss sich mit der Gemeinde Biel erstmalig für die Spielzeit 1927/28 zu einem Städtebund-Theater zusammen. Im Jahre 1928 beschloss dann die Gemeinde Biel ihrerseits den Umbau ihres Theaters. Die Theater fassen in beiden Städten 600 Personen und sowohl die Gemeinde Solothurn wie die Gemeinde Biel leisten Barzuschüsse von je 12,500 Franken pro Spielzeit ²⁾.

Chur, Aarau und Rheinfelden werden abwechselnd von ein- und derselben privaten Theatertruppe bespielt. Allein für den Betrieb verantwortlich ist der Theaterdirektor. Chur hat ein der Raetus A.-G. gehörendes Theatergebäude und in Aarau und Rheinfelden wird in den den jeweiligen Gemeinden gehörenden Saalbauten gespielt ³⁾.

Winterthur und Schaffhausen betrieben während einigen Jahren mit der Stadt Konstanz zusammen ein Städtebund-Theater. Als letzteres aufgelöst wurde, wurden Winterthur und Schaffhausen mit Gastspielen des Stadttheaters St. Gallen bzw. des Stadttheaters Konstanz versehen. Seit dem Beginn der Spielzeit 1933/34 wird trotz der allgemein schwierigen wirtschaftlichen Situation der Versuch unternommen, in Schaffhausen einen eigenen Theaterbetrieb durchzuführen. Das Stadttheater Schaffhausen ist somit die jüngste Schweizer Bühne ⁴⁾.

Die allgemeinen Interessen der schweizerischen Theater werden vertreten durch den am 7. Oktober 1920 in Bern erfolgten Zusammenschluss der Theater von Basel, Bern, Luzern, Genf, St. Gallen und Zürich zum «Verbande der schweizerischen

¹⁾ Bühnenjahrbuch 1933 S. 484.

²⁾ Bühnenjahrbuch 1933 S. 559 und Theater-Illustrierte «Schweizer Theater», 7. Jahrgang Nr. 4, Januar 1934, «Das Städtebundtheater Biel-Solothurn von Dr. I. Kaelin» und nach persönlichen Mitteilungen.

³⁾ Nach persönlichen Mitteilungen.

⁴⁾ Theater-Illustrierte «Schweizer Theater», 7. Jahrgang Nr. 5, Februar—März 1934.

Bühnen». Hauptzweck des Verbandes ist: die Erwerbung von Aufführungsrechten, sowie die Vereinbarungen mit den Verbänden der Angestellten, den Vereinigungen von Tonsetzern und Schriftstellern und mit den Verlegern nach einheitlichen Grundsätzen für die Schweiz zu ordnen ¹⁾.

3. Zur Geschichte der Theater in der deutschen Schweiz

Nachfolgend soll versucht werden, ein kurz skizziertes Bild von der geschichtlichen Entwicklung des Theaterwesens in der deutschen Schweiz zu geben. Da es zu weit führen würde, die Geschichte sämtlicher deutschschweizerischen Bühnen darzustellen und da die Entwicklung zum grossen Teil bei allen analog erfolgt ist, werden wir uns darauf beschränken, als Beispiel die Geschichte der drei grösseren Theater der deutschen Schweiz: Zürich, Basel und Bern, herauszugreifen und kurz zu skizzieren.

Was die Geschichte unserer Theater vor allem kennzeichnet, ist der Kampf, den sie allen Kanzelreden und allem Spiessbürgertum zum Trotz für ihre Anerkennung bei Stadt und Bürgern gefochten haben.

Mit der nachfolgenden, höchst summarischen Darstellung der geschichtlichen Entwicklung beabsichtigen wir vor allem den Kampf um ideelle und wirtschaftliche Unterstützung durch Staat und Bürger kurz zu zeichnen.

Die ersten Anfänge des Bühnenwesens in der Schweiz finden sich in den — namentlich im 15. Jahrhundert üblichen — Mysterienspielen ²⁾. An bestimmten Festtagen wurden in Kirchen und Klöstern Bühnen aufgeschlagen, auf welchen die Geistlichen den Inhalt der Liturgie dialogisch vorstellten, anfangs in seinem ganzen Umfang, bald geteilt in die verschiedenen Momente der Geburt, des Lebens, Leidens und der Auferstehung Christi. — Zu den Mysterien gesellten sich bald die sogenannten «Moralitäten». Sie entwickelten in Gesprächen

¹⁾ Rechenschaftsbericht des Verwaltungsrates des Berner Stadttheaters über das Geschäftsjahr 1920/21.

²⁾ Vgl. Streit, Armand: «Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit», Bern 1873 S. 1.

und symbolischen Darstellungen den Gedankeninhalt der heiligen Schrift und suchten die biblische Moral in allen Beziehungen zum wirklichen Leben darzulegen ¹⁾. Mysterien und Moralitäten scheinen indessen schon bald von den schon seit Mitte des 15. Jahrhunderts in Übung gekommenen Fastnachtsspielen verdrängt worden zu sein, die unter freiem Himmel auf der Strasse gespielt wurden. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verlor sich dann nach und nach der Geschmack an den Fastnachtsspielen und die kirchlichen Spiele tauchten wieder auf in Gestalt biblisch-historischer Spiele ²⁾. In diesen Zeitabschnitt fällt das erste Auftreten der geordneten reisenden Schauspieltruppen ³⁾. Von diesem Zeitpunkt an beherbergt die Schweiz mit zeitweiligen Pausen deutsche Schauspieltruppen, sogenannte «Banden». Diese Banden oder «Prinzipalschaften» ⁴⁾ haben das ganze deutsche Sprachgebiet durchzogen, von Danzig bis Bern ⁵⁾. Auch englische und französische Schauspieltruppen und italienische Operntruppen ziehen durch die Schweiz. Besonders Bern hatte jahrelang abwechselnd deutsche und französische Banden in seinen Mauern, bis endlich um das Jahr 1830 herum das französische Schauspiel an der Berner Bühne für immer dem deutschen Schauspiel wich ⁶⁾, allerdings nicht ohne Widerstand der Berner Patrizier und der in Bern anwesenden Fremden und Gesandten. — Die Reformatoren Luther und Zwingli hatten keinen Anstoss an den geistlichen Bürger- und Schuldramen genommen ⁷⁾, aber ihre Nachfolger kündeten dem Theater ihre Freundschaft und gingen zur Feindschaft über, die über die Jahrhunderte andauerte. Als Beispiel mag die Strafpredigt des Antistes Breitingen gelten, die er den Zürchern für ihr Amüsement bei den Vorstellungen einer holländischen Schauspielgesellschaft im Jahre 1626 hielt, und die eine solche Wirkung hatte, dass noch 25 Jahre später einer

¹⁾ Vgl. Devrient, Eduard: «Geschichte der deutschen Schauspielkunst» S. 2.

²⁾ Vgl. Streit, a. a. O. S. 2/3.

³⁾ Vgl. Streit, a. a. O. S. 3.

⁴⁾ Die «Banden» stehen unter einem Prinzipal, heissen deshalb auf deutschem Sprachgebiet «Prinzipalschaften».

⁵⁾ Ernst Jenny: «Das Basler Komödiantenwesen im 18. Jahrhundert».

⁶⁾ Vgl. Streit, a. a. O. S. 15.

⁷⁾ Ruegg, a. a. O. S. 10.

englischen Schauspielerbande der Einlass in Zürich verwehrt wurde ¹⁾. Die Hauptstärke der Banden bestand lange Zeit in sogenannten Haupt- und Staatsaktionen. Diese heissen Staatsaktionen, weil sie irgendeine Begebenheit mit allem Pomp und Staat vorführen, die dann die Hauptaktion des Theaterabends bildet, während zwischen die Akte willkürlich und ohne Zusammenhang mit der Geschichte Spässe eingelegt sind. Daraus entwickelt sich das «Hanswurst-Stück» ²⁾. Gespielt wurde von diesen wandernden Truppen vom 17. Jahrhundert an meist in Bretterbuden ³⁾ und zu Beginn des 18. Jahrhunderts meistens in dem jeweiligen «Ballenhaus» ⁴⁾.

Schon die Deutung, die später der Ausdruck «Bande» bekommen hat, weist darauf hin, dass diese reisenden Schauspieler-Banden nicht gerade in bestem Ansehen standen. Die die herrschende Zeitmeinung charakterisierende Bezeichnung «Meister der Bande», worunter man den Direktor sozusagen als «Räuberhauptmann», die «Bande» als eine «Räuberbande» oder überhaupt als ein gefährliches Gesindel ansah, das man wohl zum Vergnügen eine gewisse Zeit unter schärfster Aufsicht duldete, nachher aber sobald wie möglich loszuwerden versuchte, zeigt das schlechte Ansehen der Schauspieler ⁵⁾.

Vor allem hat man sich diese Banden, wenigstens in den früheren Zeiten, nicht als blosse Darsteller von dichterischen Produkten vorzustellen; diese Art Kunst ging in erster Linie nach Brot aus. Wenigstens noch im Anfang des 18. Jahrhunderts ⁶⁾. Ein noch wenig kunstreifes Publikum musste eben mit allen Mitteln gelockt werden ⁷⁾. Dass die gesellschaftliche Stellung der Darsteller keine besonders angesehene sein konnte, wo Taschenspieler und Marionettenspieler mitliefen, liegt auf

¹⁾ Vgl. Rugg, a. a. O. S. 11 und 12.

²⁾ Jenny, a. a. O. S. 181.

³⁾ Für Basel vgl. Jenny, a. a. O. S. 198; für Bern Streit, a. a. O. S. 28. In Bern standen die Bretterbuden auf dem Holzmarkt oder auf dem Kornhausplatz oder auch auf dem Platz neben dem Käfigturm (jetzt Bärenplatz).

⁴⁾ Vgl. für Bern Streit, a. a. O. S. 28; für Basel Jenny, a. a. O. S. 198. Das «Ballhaus» diente in seinem ursprünglichen Zweck den damals sehr beliebten Ballspielen.

⁵⁾ Streit, a. a. O. S. 34.

⁶⁾ Jenny, a. a. O. S. 187.

⁷⁾ Jenny, a. a. O. S. 188.

der Hand. Dass Geldnot zu den chronischen Leiden gehörte, ist selbstverständlich. Direktoren und Schauspieler griffen dann zu allerhand Nebengeschäften, betätigten sich im Quacksalbenhandel usw. Auch hinterliessen sie oft an ihren Aufenthaltsorten mit nicht allzu viel Hemmungen Schulden. Es mischten sich eben alle möglichen Elemente in diese Banden und gestalteten sie zu einem farbigen, lustigen, und in Sachen Moral nicht allzu streng denkenden und empfindenden Völklein, das das oft kümmerliche Dasein nicht besonders tragisch zu nehmen versuchte. Dass eine um das Wohl ihrer Bevölkerung besorgte Regierung, so lange alle möglichen Elemente sich mit den Schauspielern mischten, strenge Aufsicht führte, ist selbstverständlich ¹⁾.

Auch wurden diese Banden bereits durch die Städte besteuert. Abgaben der Banden zum Besten der Armen der Stadt wurden in Bern schon anfangs des 18. Jahrhunderts erhoben. Durch das Theater-Reglement von 1800 wurde dann der Ertrag jeder zwanzigsten Vorstellung für die Armen bestimmt ²⁾. In Basel verlangte der Rat eine Vorstellung zugunsten der Armen oder von mehr als dreissig Vorstellungen zwei solche ³⁾, und die Truppe von Conrad Ackermann, die 1758 die Erlaubnis bekam in Zürich zu spielen, musste einen Viertel aller Einnahmen dem Almosenamte abliefern ⁴⁾. Es ist das Verdienst der eben erwähnten Truppe des Conrad Ackermann, den Ruf des Theaters und seiner Angehörigen in der Schweiz gebessert zu haben. Überall, wo Ackermann in Stücken von Molière, Corneille, Lessing auftrat, erntete er Anerkennung und Achtung, so in Basel 1757, in Bern 1758 und im selben Jahr in Zürich, wo sogar Wieland begeistert gewesen sein soll ⁵⁾. Ackermann vertritt die beste Sorte dieser Prinzipalschaften ⁶⁾. Er hat das Interesse am Theater bei uns gefördert, ein Interesse, welches schliesslich, auch wenn noch mancher Aufenthalt sehr mittelmässiger

¹⁾ Jenny, a. a. O. S. 189.

²⁾ Streit, a. a. O. S. 48.

³⁾ Jenny, a. a. O. S. 196.

⁴⁾ Rugg, a. a. O. S. 15.

⁵⁾ Vgl. für Basel Jenny, a. a. O. S. 202 ff.; für Bern Streit, a. a. O. S. 75 ff.; für Zürich Rugg, a. a. O. S. 15.

⁶⁾ Jenny, a. a. O. S. 203.

Schauspielertruppen dazwischen liegt, zur Gründung von ständigen Theatern in unserer deutschen Schweiz geführt hat.

Seit 1799 fanden die Vorstellungen in Bern regelmässig im «Hotel de Musique» statt ¹⁾, das durch eine Aktiengesellschaft, allerdings nicht ohne heftigen Widerstand der Geistlichkeit, als Tanzlokal, Konzertsaal und für Schauspielervorstellungen im Jahre 1768 gebaut worden war. Aber die Mäcene, die das Theater im «Hotel de Musique» ins Leben gerufen und unterhalten hatten, starben nach und nach aus, und die Musikgesellschaft, die sich der verwaisten Bühne während zweier Jahre angenommen hatte, musste nach einem vollständigen Misserfolg das Feld räumen und die Bühne wiederum spekulationssüchtigen Direktoren überlassen, die sie einem raschen Niedergang entgegenführten ²⁾. Um das Theater vor gänzlichem Zusammenbruch zu retten, bildete sich zu Beginn der 60er Jahre die «Theatergesellschaft», die mit Hilfe des Staates die Mittel zum Unterhalt des Institutes aufzubringen wusste ³⁾. Dass der Ruf der Berner Bühne am Ende des letzten Jahrhunderts nicht gut war, lesen wir bei Beetschen, der noch 1897 schreibt: «Die Bundesstadt darf sich rühmen, die in Theaterkreisen verrufenste Schweizer Bühne zu besitzen ⁴⁾.»

Am 1. Juni 1896 gründete sich dann in Bern die Aktiengesellschaft «Berner Stadttheater» mit dem Zwecke der Erstellung eines neuen Theatergebäudes und des Betriebes eines künstlerischen Zwecken dienenden Theaters. Die Gemeinde hatte der Gesellschaft in Form direkter und indirekter Beiträge nahezu 970,000 Franken zur Verfügung gestellt und war damit gewissermassen Hauptaktionär der Gesellschaft geworden. Im September 1903 wurde das neue Theater an der Kornhausbrücke eröffnet. Trotz erhöhten Subventionen folgten Jahre mit hohen Betriebsdefiziten. Im Jahre 1914 kaufte dann die Gemeinde Bern die Liegenschaft des Theaters mit dem gesamten Inventar und überantwortete den Theaterbetrieb einer Theaterstiftung. Im Jahre 1927 übernahm schliesslich die jetzige Betriebs-

¹⁾ Streit, a. a. O. S. 29. Das jetzige «Du Théâtre»-Haus Hotellaube-Theaterplatz.

²⁾ Max Zollinger: «Eine schweizerische Nationalbühne? Eine Studie zur schweizerischen Theatergeschichte», 1909 S. 11.

³⁾ Erster Bericht des Theaterkomitees an die Theatergesellschaft. 1863.

⁴⁾ Beetschen, a. a. O. S. 13.

führerin, die damals neu gegründete «Theatergenossenschaft Bern», den Berner Theaterbetrieb.

In Zürich hatte sich das Fehlen einer ständigen Schaubühne besonders wieder anlässlich der Anwesenheit einer Operngesellschaft aus Mailand im Jahre 1830 gezeigt ¹⁾. Und bald darauf ergriffen Oberst Carl Georg Bürkli und Leonhard Ziegler die Initiative zur Erstellung einer festen Bühne ²⁾. Noch einmal setzte sich die Kirche zur Wehr. Doch selbst des wohlmeinenden Antistes Gessner eindringliches «Wort an das Zürcher Publikum» vermochte nicht davon zu überzeugen, dass ein stehendes Theater in Zürich Moral und Sittlichkeit ernstlich in Frage stellen würde ³⁾. 1834 konnte das Zürcher Aktientheater eröffnet werden ⁴⁾. Das als Theater eingerichtete Gebäude der alten Barfüsserkirche wurde mit einer Aufführung der «Zauberflöte» von Mozart eingeweiht. Die 250 Aktien im Werte von 200 Gulden waren von Mitgliedern des Theatervereins, von der kantonalen Regierung, von der Allgemeinen Musikgesellschaft und dem Stadtrat gezeichnet worden ⁵⁾. Eine siebenköpfige Instanz stand über dem Direktor, mit dem man einen Pachtvertrag abgeschlossen hatte. Das Resultat waren unleidliche Streitigkeiten über die Kompetenzen ⁶⁾. Direktoren kamen und gingen. Später, als Glanzpunkt des Zürcher Stadttheaters, müssen vor allem die Wirkungsjahre von Charlotte Bircher-Pfeiffer als Direktorin bezeichnet werden. Über diese Zeit sind wir durch eine Zürcher Dissertation hinreichend orientiert ⁷⁾. In der Neujahrnacht 1890/91 brannte das Stadttheater ab, und im Herbst 1891 wurden die Tore des neuen Stadttheaters am Utoquai in Zürich eröffnet. Nachdem es zunächst durch einen privaten Pächter betrieben wurde, ging es in der Spielzeit 1896/97 in den Eigenbetrieb der «Theater-Aktiengesellschaft»

¹⁾ Der Sänger Giordani mit Künstlern und Künstlerinnen von der Mailänder Scala.

²⁾ Max Zollinger, a. a. O. S. 12.

³⁾ Vgl. Zollinger, a. a. O. S. 12.

⁴⁾ Paul Lang, a. a. O. S. 17.

⁵⁾ Ruegg, a. a. O. S. 40.

⁶⁾ Vgl. Lang, a. a. O. S. 18.

⁷⁾ Eugen Müller: «Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Charlotte Bircher-Pfeiffer. 1837—1843.»

über. Die Gemeinde hatte für den Neubau des Theaters den Dufourplatz unentgeltlich an die Gesellschaft abgetreten und überdies 200,000 Franken an die Baukosten gewährt. Gestützt durch Subventionen der Stadt Zürich und oft bedeutende Zuschüssen aus privater Hand, führte und führt die Theater-Aktiengesellschaft das durch finanzielle Krisen ebenso oft wie die Theater anderer Schweizerstädte bedrängte Stadttheater bis heute.

Die neueste Geschichte des Stadttheaters ist durch den Subventionsvertrag zwischen der Stadt Zürich und der Theater-Aktiengesellschaft vom 1. Juli 1918 gekennzeichnet, der am 1. Juli 1928 durch den neuen Subventionsvertrag mit der Stadt abgelöst wurde. Die Theater-Aktiengesellschaft hatte seit dem Jahre 1901 neben dem eigentlichen Stadttheater auch das sogenannte «Pfauentheater», das sie von der Genossenschaft «Hotel Pfauen» in Pacht genommen hatte, geführt und hier die Grosszahl der Schauspielvorstellungen hinein verlegt. Durch finanzielle Misserfolge genötigt, musste aber die Theater-Aktiengesellschaft im Jahre 1921 das Schauspielpersonal entlassen und die gepachtete Bühne am Heimplatz an einen privaten Theaterunternehmer in Untermiete geben. Letzterer musste sich aber verpflichten, die gemäss Subventionsvertrag vom September 1918 von der Theater-Aktiengesellschaft als Volksvorstellungen, Vorstellungen zu ermässigten Preisen und Schülervorstellungen zu bietenden Schauspiele aufzuführen, wogegen ihm die Einnahmen aus dem Billetverkauf zufielen. Das Stadttheater beschränkte sich nun auf die ausschliessliche Pflege von Oper und Operette. In der Folge gestaltete sich die Sachlage so, dass die «Pfauen-Genossenschaft» das Pfauentheater einer von einigen Genossenschaftern gegründeten Schauspielunternehmung zur Verfügung stellte. Dies führte im Jahre 1926 und schliesslich 1931 zu neuen Verständigungen zwischen der Schauspielunternehmung und der Theater-Aktiengesellschaft in bezug auf die von der Theater-Aktiengesellschaft gemäss Subventionsvertrag zu bietenden Schauspielvorstellungen ¹⁾.

Analog wie in Zürich und Bern verhinderten auch in Basel kirchlich-religiöse Vorurteile lange das Zustandekommen einer

¹⁾ «Gemeindeabstimmung vom 28. Oktober 1928: An die Stimmberechtigten der Stadt Zürich. 1. Erhöhung des städtischen Beitrages an die Theater-Aktiengesellschaft», S. 6.

ordentlichen stehenden Bühne ¹⁾. Erst 1834 besass Basel ein 1200 Personen fassendes Theater, das es, wie Zürich, einer wagemutigen Aktiengesellschaft zu verdanken hatte. Dieser Bau, das sogenannte «Blömlein-Theater», das an Stelle des «Ballenhaus» getreten war, tat seine Dienste bis 1875. Dann wurde es durch ein schöneres und zweckmässigeres Gebäude mit einer Fassungskraft von 1400 Sitzplätzen ersetzt, das freilich, wie das Zürcher Stadttheater, ein Raub der Flammen wurde ²⁾. In der Nacht vom 6./7. Oktober 1904 brannte das alte Theatergebäude vollständig ab. Am 22. Februar 1906 beschloss der Grosse Rat des Kantons Basel-Stadt, der Theatergesellschaft für die Erstellung eines neuen Theatergebäudes und den Theaterbetrieb unter der Voraussetzung, dass durch private Leistungen neue Mittel im Betrage von mindestens 250,000 Franken aufgebracht würden, der Gesellschaft einen Bauplatz im Werte von 150,000 Franken abzutreten, ein Darlehen von 500,000 Franken zu gewähren, für 300,000 Franken neue Anteilscheine zu übernehmen und eine Maximalsubvention von 90,000 Franken pro Spielzeit zu leisten. Die Bedingung wurde von der Gesellschaft angenommen und die darauffolgende Subskription auf neue Anteilscheine ergab mehr als 250,000 Franken. Die Betriebseröffnung im neuen Theater fand im September 1909 statt. Die finanzielle Lage der Gesellschaft des Stadttheaters Basel verschlechterte sich aber bald wie in Bern und Zürich, trotz erhöhter Staats- und Privatsubventionen. Als dann im Anfang des Krieges Basel als Grenzstadt eine starke Abwanderung von Ausländern durchmachte, dachte die Theaterkommission Basel an eine völlige Schliessung des Theaters, führte aber dann doch, angesichts der Notlage, in welche das Personal geraten wäre, den Betrieb — wenn auch eingeschränkt — weiter. Die Staatssubvention wurde neuerdings erhöht und auch von privater Seite flossen dem Theater neue Mittel zu. Aber Defizit reihte sich an Defizit, bis schliesslich eine neue Fundierung stattfinden musste. Die neugegründete Genossenschaft des Stadttheaters übernahm im Jahre 1921, stark gestützt durch einen neuen Vertrag mit dem Staat Basel-Stadt, den Theaterbetrieb. Sie führt heute den Betrieb.

¹⁾ Vgl. Zollinger, a. a. O. S. 10.

²⁾ Paul Lang, a. a. O. S. 26.