

## Woher kommen wir? Das Stadttheatersystem als Projekt des Bildungsbürgertums

Beate Hochholdinger-Reiterer (Universität Bern)

Wirft man einen Blick auf die Theaterszene der Schweiz, kann man auch hier von einem Drei-Säulen-Modell sprechen: Stadttheater – Freie Szene – Amateur-/Laien-/Volkstheater.

Ich werde dem heutigen Thema entsprechend auf das subventionierte Stadttheatersystem eingehen.

Im ersten Teil möchte ich Ihnen einen kleinen Einblick in die Vorbedingungen für die Ausbildung des (deutschsprachigen) Stadt- und Staatstheatersystems geben und danach auf die spezifische Entwicklung in der Schweiz fokussieren.

### Vorbedingungen

Verglichen mit anderen europäischen Ländern bildete sich deutschsprachiges professionelles Theater als Wandertruppensystem erst spät, im 17. Jahrhundert, heraus. Wandertruppen unter der Leitung eines Prinzipals oder einer Prinzipalin verfügten über keine feste eigene Spielstätte, sondern zogen von Ort zu Ort, waren im Kern Familienunternehmen, in dem die Kinder den Beruf wie ein Handwerk erlernten. Diese Familienunternehmen wurden – so die Tradierung – komplettiert durch verkrachte Studenten, Kriminelle, den bürgerlichen Zwängen Entlaufene (z. B. die Neuberin).

Die Truppen boten ein buntes Repertoire (Sprechtheater, Musiktheater, Ballett, Pantomime, Marionettentheater, artistische Künste etc.) und waren selbstverständlich nicht subventioniert, sondern mussten von ihren Einkünften leben. Da das Zielpublikum ein nichtadeliges, weitgehend ungebildetes Publikum war, mussten die Truppen ihr Repertoire dem Unterhaltungsbedürfnis ihrer Zuschauenden anpassen. Meist spielte man Komödien und Tragödien, die durch komische Zwischenspiele oder Nebenhandlungen aufgelockert wurden.

Deutschsprachiges Theater war keine anerkannte Kunstform, sondern galt als Handwerk. Die Wandertruppen zählten aufgrund ihrer Nichtsesshaftigkeit zu den «Fahrenden», zur untersten gesellschaftlichen Schicht, dementsprechend schlecht war daher ihre Reputation. Die **aufklärerische Theaterreform** nun setzte es sich im 18. Jahrhundert zur Aufgabe, das Niveau des deutschsprachigen Theaters zu heben, wie es hiess. Das Reformbedürfnis entstand natürlich nicht im luftleeren Raum, sondern ist im Zusammenhang mit den grossen

politischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Zeitalter der Aufklärung zu sehen (~~u.a. Abschaffung des Feudalismus, Aufstieg des Bürgertums zur kulturellen Trägerschicht~~).

Auf **institutioneller Ebene** betrafen die Reformen die Organisation und Strukturen der Theatertruppen: Da sich Kunst und Kasse im Grunde nicht vereinbaren ließen, entstanden bereits im 18. Jahrhundert erste Ideen für ein Subventionssystem von Theater durch die – modern gesprochen – öffentliche Hand. Nur wenn eine finanzielle Basis (durch den Staat oder die Stadt) geschaffen sei, kann Theater seinem **Bildungsauftrag** (so das **aufklärerische Ideal von der Funktion des Theaters**) nachkommen. Das Ziel waren **stehende Theater**, also fixe Häuser mit einem festen Ensemble und einem wechselnden Repertoire, weil nur dadurch die für die künstlerische Entwicklung notwendige Kontinuität sichergestellt werden konnte. Dafür musste nach Meinung der Reformer das Wandertruppensystem abgelöst werden – und Frauen verschwanden aus den Leitungsfunktionen der Theater.

Auf **ästhetischer Ebene** wandelten sich im Zuge der aufklärerischen Theaterreform sowohl die Spielvorlagen als auch der Spielstil, d.h. statt Stegreiftheater sollten literarisierte Dramen aufgeführt werden, anstelle eines comödiantischen, typisierten Spielstils präferierte man einen erst neu zu schaffenden psychologisch-realistischen Stil, der mit dem Schlagwort «Menschendarstellung» pointiert gefasst werden kann.

Auf **gesellschaftlicher und kulturpolitischer Ebene** änderten sich **Funktion und Bedeutung** von Theater, das zum **wesentlichen Medium des Bürgertums** wurde, welches den Adel sukzessive als kulturelle Trägerschicht ablöste. Theater sollte «den idealen Bürger» und dessen Werte vorahmen und somit zur Ausbildung einer **bürgerlichen Identität** beitragen und nicht mehr der Verherrlichung eines adeligen Herrschers dienen.

Die aufklärerische Theaterreform war also ursprünglich ein emanzipatorisches Projekt «von unten», letztlich ging es den Reformern aber um die kulturelle und kulturpolitische Inbesitznahme von Theater durch das aufsteigende Bürgertum.

Damit aber noch nicht genug: Deutschsprachiges Theater sollte überdies federführend eingesetzt werden zur Ausbildung eines deutschen Nationalgefühls.

Der deutschsprachige Raum, vor allem das heutige Deutschland, war im 18. Jahrhundert noch keine geeinte Nation war (im Gegensatz zur Grande Nation Frankreich z. B.).

Deutschland war vielmehr territorial zersplittert in über 300 einzelne Fürsten- und Herzogtümer, die aus Repräsentationsgründen Hoftheater unterhielten. Aus dieser Zeit

stammt die heute noch existente theaterkulturelle Dichte in Deutschland im gegenwärtigen Stadttheatersystem.

Im Zuge der angestrebten Theaterreformen entsteht also auch die **Idee eines «Nationaltheaters»**, das erstens einen **ständeübergreifenden Bildungsauftrag** erfüllen, zweitens die Aufgabe **kultureller Identitätsstiftung** übernehmen und das drittens dem Mangel an **«nationalem Einheitsempfinden»** abhelfen sollte. Dem reformierten Theater unterstellte man also das Potenzial, **über kulturelle Identitätsstiftung auch nationale Identität** zu generieren. ~~Die aufklärerischen Theaterreformer waren der Überzeugung, dass ein Theater, das in einheitlicher deutscher Sprache Dramen aufführt zu spezifisch deutschen Themen, die von deutschen Dichtern verfasst wurden, massgeblichen Anteil daran haben könnte, dass «die Deutschen» auch endlich ein gemeinsames deutsches Nationalgefühl ausbilden würden.~~

Die heute virulenten Diskussionen um eine mangelnde Diversität an deutschsprachigen Stadttheatern wurzeln genau in den skizzierten Utopien eines reformierten Theaters für eine deutsche Nation.

Warum wählte man eigentlich Theater für all diese utopischen Ziele? Die Schaubühne wurde im 18. Jahrhundert zum begehrten Reformobjekt aufgrund **ihres Öffentlichkeitscharakters** und ihrer **besonderen Wirkungsmacht**.

Mit heutigen Begriffen lässt sich diese zugeschriebene Wirkungsmacht folgendermassen beschreiben: Als Live-Event führen leibhaftig anwesende Akteur:innen Geschichten vor, die stark an den Themen und Interessen des Publikums orientiert sind, also mit diesem Publikum zu tun haben. Dieser emotionale Zugriff auf das Publikum ermöglicht nun eine direkte Einflussnahme auf dasselbe im Sinne der angestrebten bürgerlichen und nationalen Identitätsbildung. Durch die reformerischen Utopien rund um das deutschsprachige Theater erlebte dieses eine grosse kulturpolitische Aufwertung – es wurde zu einer ernstzunehmenden Kunstform.

Die **praktische Umsetzung der aufklärerischen Reformen** geschieht allerdings erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Erst dann näherte sich das Theater in Struktur, Intention und Zweck den bis heute vorhandenen Formen des institutionellen Theaters an. In der Schweiz wurden Reformdiskurse überhaupt erst im 19. Jahrhundert geführt.

**Fokus Schweiz**

Im Vergleich zu den Theatersystemen in Frankreich, Deutschland, Österreich oder auch England herrschten **in der Schweiz** bis ins 19. Jahrhundert völlig andere Verhältnisse vor. Denn in der Schweiz existierten zwar Lientheater im Rahmen volkstümlich-religiösen Brauchtums und Schultheater, aber es gab bis ins 19. Jahrhundert kein Berufstheater. Professionelles Theater wurde in der Schweiz ausschliesslich von ausländischen Wandertruppen aus Deutschland, Frankreich und Italien geboten.

In der demokratisch verfassten Schweiz konnte man – im Gegensatz zu den anderen europäischen Ländern – auf **keiner theateraffinen Hofkultur** aufbauen, die ja unter dem Einfluss der aufklärerischen Theaterreformen die Nationaltheaterbestrebungen voranbrachte (aus den Hoftheatern wurden deutsche Nationaltheater).

Der bedeutende Faktor der Repräsentationsfunktion von Theater war in der Schweiz nicht gegeben. Ausserdem wirkten sich in der Schweiz die **Mehrsprachigkeit** und die grossen **konfessionellen Gegensätze** nachhaltig auf die Theaterverhältnisse aus. Vor allem die protestantischen Kantone und besonders die calvinistischen Zentren Zürich und Genf begegneten dem (Berufs-)Theater mit Vorbehalten oder vehementer Ablehnung.

Die Theatertraditionen in Bern und Zürich kamen im Zuge der Reformation gänzlich zum Erliegen.

Mit seinem berühmt gewordenen *Brief an D'Alembert* (1758), einer Kampfschrift gegen die Pläne, in Genf einen festen Theaterbau zu errichten, machte sich Jean-Jacques Rousseau zum Wortführer jener Theatergegner, die aus patriotischen Gründen das Theater bekämpften – (professionelles) Theaterschaffen/Berufstheater sei mit dem Schweizer Nationalcharakter nicht kompatibel.

Bis zum 19. Jahrhundert muss die Schweizer Theatergeschichte also auch als eine **Geschichte der Theaterfeindschaft** erzählt werden.

In den katholischen Gebieten der Schweiz, z. B. in Luzern und Solothurn, herrschte traditionell Theateraffinität vor, weil die Geistlichkeit bemüht war, die bestehenden **religiösen Spieltraditionen** aufrechtzuerhalten.

Die politischen Wirren in Frankreich hatten auch grosse Auswirkungen auf die Schweiz. 1798 marschierten die Franzosen in Bern ein und stürzten die patrizische Regierung. Der Einmarsch der Franzosen in Bern hatte – so paradox das auf den ersten Blick anmuten mag – einen entscheidenden Einfluss auf die Etablierung eines Berufstheaters in der Stadt. Denn die Franzosen bewilligten Theateraufführungen im Berner Hôtel de Musique, das seit 1770

existierte, aber nicht als Theater benutzt werden durfte. Schliesslich wollten die vielen Fremden in der Stadt – Militärpersonen, Regierungsbeamte und Gesandte aus verschiedenen Ländern – unterhalten werden. In politisch angespannten Zeiten betonten die Theaterbefürworter am Theater dessen stabilisierende, ausgleichende Funktion: Theater trage zu Sicherheit und Ordnung bei, weil es besonders den unbeschäftigten Soldaten Ablenkung bot. Eine Form der Ablenkung, die verglichen mit besonders «lasterhaften» Freizeitbeschäftigungen wie Spiel und Trunk, leichter zu kontrollieren war.

Im 19. Jahrhundert wurde die Macht der traditionellen konfessionellen Theaterfeindlichkeit bzw. Reserviertheit gegenüber dem Berufstheater im Zuge der liberalen Bewegung in der Schweiz immer mehr gebrochen. Zwar wurden die Diskussionen um ein Nationaltheater im 19. Jahrhundert nachgeholt, zur Gründung eines Schweizer Nationaltheaters kam es jedoch aufgrund der föderalistischen Grundstruktur der Schweiz nie.

In der Schweiz musste das **Stadttheatersystem ideell und faktisch** erst mühsam erschaffen werden. Ideell, weil in der Schweiz aufgrund der Reformation ein theaterfeindliches Klima herrschte, faktisch, weil kaum stehende Theatergebäude vorhanden waren.

Aufgrund des föderalistischen Prinzips übernahmen Stände und Städte den Aufbau des Schweizer Theaterwesens. Zumeist gründeten sich Aktiengesellschaften, die Umbauten oder Neubauten von Theatern vorantrieben. Eigentümer der festen Theater waren die **Aktiengesellschaften**, die jedoch die Häuser nicht selbst betrieben, sondern in Pacht an einen Theaterdirektor für eine Saison vergaben, der mit seinem Ensemble für den Theaterbetrieb zu sorgen hatte und das finanzielle Risiko trug. Die Aktiengesellschaften sorgten immerhin für den Unterhalt des Hauses. **Vorformen von Subventionen** waren Mietreduktionen oder Mieterlässe, ein kontinuierliches Subventionssystem von Seiten der Städte und/oder der Kantone, das den Bestand der Theater ermöglichte, setzte erst ab den 1860er Jahren ein. Auch das Abonnementwesen, welches für die Theater einigermaßen sichere Einkünfte garantierte, musste in der Schweiz erst mühsam aufgebaut werden. Damit fehlte den Theatern exakt das Publikum, das in den anderen Ländern Theater als Ort der gesellschaftlichen Repräsentation nutzte. Erst ab den 1860er Jahren bildete sich in der Schweiz ein festes Abonnementpublikum heraus.

**Fest** von den Kommunen **angestellte Direktoren** wurden erst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert üblich, womit der Beginn der uns heute geläufigen Organisationsformen von Stadttheatern zu setzen ist. So wurden z.B. in Zürich 1901 die Sparten getrennt. Das

ehemalige Stadttheater am See wurde das Opernhaus Zürich, die Pfauenbühne das Zürcher Schauspielhaus, welches erst als Privattheater (~~Ferdinand Riesenr~~) und ab 1938 als Neue Schauspiel AG geführt wurde. In Bern kam es 1903 mit der Eröffnung des Stadttheaters institutionell zum Wechsel vom Pacht- zum Regiebetrieb, also zu einer «Betriebsform mit einem fest besoldeten künstlerischen Direktor, der nicht mehr die alleinige ökonomische Verantwortung trug» (Berner TG, S. 256).

Von nun an fühlten sich Städte und Kantone für die Stadttheater zuständig, subventionierten diese und lösten damit die ab Mitte des 18. Jahrhunderts von den Theaterreformern geforderten Anliegen ein.

Ab den 1980er Jahren – im Zuge der zweiten Welle der Jugendunruhen – entstehen in der Schweiz die sogenannte Freie Szene und diverse Theaterfestivals als Reaktion auf das dominierende, als elitär und hierarchisch verstandene Stadttheatersystem. Mittlerweile verfügt die Freie Szene in allen grösseren Städten über Produktions- und Koproduktionshäuser (Rote Fabrik, Theaterhaus Gessnerallee in Zürich, Dampfzentrale und Schlachthaus Theater in Bern, die Kaserne Basel oder die Lokremise in St. Gallen), welche ihrerseits als Institutionen derzeit stark an strukturellen Fragen interessiert sind, wie zum Beispiel an den Möglichkeiten alternativer, nachhaltiger und langfristiger Zusammenarbeit sowie an den Praktiken, Gleichstellung im Theaterbereich zu befördern.

Es stellt sich also die Frage, wie und ob im 21. Jahrhundert mit dem Erbe der aufklärerischen Theaterreform, diesem ursprünglichen Emanzipationsprojekt, in einer diverser ausgestalteten Gesellschaft überhaupt noch ein Umgang gefunden werden kann.