

5.3.2
Theatrum Helveticum 3
Herausgegeben von Andreas Kotte in Zusammenarbeit
mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK)
und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW)

Theatrum Helveticum 3

Herausgegeben von Andreas Kotte in Zusammenarbeit
mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK)
und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW)

Sous la direction d'Andreas Kotte en collaboration
avec la Société suisse du théâtre (SST)
et l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Berne (IET)

5.3.2: Basel 19

Stefan Koslowski

Stadttheater contra Schaubuden

Zur Basler Theatergeschichte
des 19. Jahrhunderts



Zürich 1988

CHRONOS

1736'918

Stefan Koslowski

EDITION THEATERKULTUR



STADTTHEATER CONTRA SCHAUBUDEN

Zur Basler Theater-
geschichte des
19. Jahrhunderts

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.

Die Publikation der Reihe wird unterstützt durch:
La publication de la collection bénéficie du soutien de:

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften /
Académie suisse des sciences humaines et sociales,
Bundesamt für Kultur / Office fédéral de la culture

Die Beiträge zu *Theatrum Helveticum* werden in der Originalsprache
veröffentlicht.

Les textes de la collection *Theatrum Helveticum* sont publiés
dans leur langue originale



Umschlag: Fritz Ritzmann

Umschlagbild: Karl Jauslin: Basler Herbstmesse auf dem Barfüsserplatz
(Emma Kron: Bilder aus dem Basler Familienleben in baseldeutschen Versen,
Basel 1901 [StABS Bibl. B 306]).

© 1998 Chronos Verlag, Zürich

ISBN 3-905312-54-9

Handwritten notes:
Theatrum Helveticum
1786
1787
1788
1789
1790
1791
1792
1793
1794
1795
1796
1797
1798
1799
1800
1801
1802
1803
1804
1805
1806
1807
1808
1809
1810
1811
1812
1813
1814
1815
1816
1817
1818
1819
1820
1821
1822
1823
1824
1825
1826
1827
1828
1829
1830
1831
1832
1833
1834
1835
1836
1837
1838
1839
1840
1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

Theatrum Helveticum 3

Herausgegeben von Andreas Kotte in Zusammenarbeit
mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK)
und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW)

Sous la direction d'Andreas Kotte en collaboration
avec la Société suisse du théâtre (SST)
et l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Berne (IET)

Handwritten: U. 172. 2000 11

Stefan Koslowski

Stadttheater contra Schaubuden

Zur Basler Theatergeschichte
des 19. Jahrhunderts



Handwritten: Zürich 1998

CHRONOS

1'736'918

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen	9
Einleitung	11
1. Theaterkommission contra Zirkus	19
«So mitten in der Stadt und im Werkleben»	22
Verbannung aus der Innenstadt	27
Behauptung der Stadtmitte	34
«Den Besuch des Theaters hindernde Schaugeschäfte während der Theatersaison»	40
Zirkusgastspiele und Theaterspielzeit	40
Theater und christliche Feiertage	44
«Dass das Theater während des Hierseins des Zirkus grosse Einbusse erleide»	51
Besteuerung der Schaubuden	51
Unterstützung des Stadttheaters	52
2. Recht und Rechtfertigung	61
Theaterfreiheit contra Theaterprivilegien	62
Theater als Gewerbe	62
Messe- und Gewerbefreiheit versus Theatermonopol	65
«Hohe» und «niedere» Kunst	67
Die normative Imprägnierung des Kunstbegriffs	67
Die Hierarchisierung der Theaterformen im Basler Recht	71
Annäherungen während der Herbstmesse	74
Schaustellungen als «Volksbildungsanstalten»	78
«Leichte Kost» im Stadttheater	80
3. Publikum im Stadttheater und in Schaustellungen	83

4. Interessengruppen zwischen Stadttheater und Schaustellungen	93
Die pietistischen Kreise	93
Der breite und der schmale Weg	94
Pietistische Presse contra Theater	96
Fromme im Zirkus	104
Die Konzertvereinigungen	106
Das Basler Konzertwesen	107
Konzertvereine und Stadttheater	112
Der Bürgerturnverein	117
Deklamierende Bürgerturner	119
Theater als Geselligkeitsmittel	125
Auftritte im Stadttheater und im Zirkus	131
5. Die informelle Lösung des Konflikts	137
Das Festspiel von 1892	137
Vom Pacht- zum Regiebetrieb	143
6. Schauattraktives von Stadttheater, Zirkus und Bürgerturnverein	147
«Eine Messvorstellung, wie man sie nicht besser wünschen kann»	147
«Vor solchen Bildern schweigt jedes kritische Element»	158
«Wenn es im Theater fette Enten gäbe, brauchte man keinen Tramgau!»	179
7. Ergebnisse	193
Tabellenanhang	197
Anmerkungen	205
Quellenverzeichnis	241
Bibliographie	247

Einleitung

Herr Unzelmann, der, seit einiger Zeit, in Königsberg Gastrollen gibt, soll zwar, welches das Entscheidende ist, dem Publikum daselbst sehr gefallen: mit den Kritikern aber (wie man auch aus der Königsberger Zeitung ersieht) und mit der Direktion viel zu schaffen haben. Man erzählt, dass ihm die Direktion verboten, zu improvisieren. Herr Unzelmann der jede Widerspenstigkeit hasst, fügte sich in diesem Befehl: als aber ein Pferd, das man, bei der Darstellung eines Stücks, auf die Bühne gebracht hatte, inmitten der Bretter, zur grossen Bestürzung des Publikums, Mist fallen liess: wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu dem Pferde und sprach: «Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?» – Worüber selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll.

Heinrich von Kleist¹

«Die grosse Konkurrentin des Theaters, die Messe ist feierlich und mit Glockengeläute eingezogen. Traurig, dass sich die Direktion mit den Mächten, die hier ihr Wesen oder Unwesen treiben, auf den Kriegsfuss zu stellen genötigt sieht und «Sein oder Nichtsein» mit ihnen zu spielen hat.»² Dass das 1834 eröffnete Basler Stadttheater und die Schaustellungen während der Herbstmesse einander konkurrenzten und dass vor allem die Zirkusgastspiele die finanziell ohnehin schlechtstehende Bühne am Steinenberg vor grösste Geldprobleme stellten, darüber waren sich im 19. Jahrhundert Stadttheater, Regierung, Polizei, Presse und Publikum einig. Wie diese Konkurrenzbeziehung jedoch (kultur-)politisch zu behandeln sei, darüber gingen die Meinungen auseinander.

Alljährlich fanden sich zahlreiche SchaustellerInnen vom 27. Oktober bis zum 10. November zur Herbstmesse in Basel ein. Ausser der Fastnacht brachten offenbar nur die Schauattraktionen des Jahrmarkts «ein frisches Element in unser hie und da monotones Leben».³ «Messe und Fasnacht sind die einzigen Zeiten im Jahre, wo das Volksleben so recht öffentlich und laut pulsirt.»⁴ Die Presse sprach auch von «der bekannten Vorliebe der Basler für Zerstreuungen wie sie Karneval und Messe bieten».⁵ Die grossen Erfolge der Schaubuden bei den einheimischen

und auswärtigen BesucherInnen der Herbstmesse veranlassten das Stadttheater, immer wieder *auf politischem Weg* gegen konkurrenzierende Unternehmen vorzugehen. Unter den Schaugeschäften der Messe galten insbesondere die Zirkusse als «unbillige» oder «gefährliche» Konkurrenz, gar als «böser Feind». ⁶ «Was nun die Wirklichkeit der fraglichen Concurrenz und Schädigung gegenüber dem Theater betrifft, so lässt sich gar nicht leugnen, dass dieselbe eine sehr namenhafte und empfindliche ist [...] und so kann es [...] nicht fehlen, dass wenn sich die Räume eines Circus füllen, die Hallen des Theaters darunter leiden und demselben ein namhafter Theil seiner sonstigen Einnahmen entzogen wird.» ⁷ Nach zeitgenössischer Einschätzung war Basel «eben noch nicht Grossstadt genug, als dass Theater, Circus und sonstige Vergnügungen auf die Dauer nebeneinander bestehen können, ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen». ⁸

Die Forschungsliteratur zur Basler Theatergeschichte misst der Konkurrenzierung des Stadttheaters durch die Schauattraktionen der Herbstmesse wenig Bedeutung bei und macht lediglich in Randbemerkungen auf sie aufmerksam. ⁹ Allein schon die Konkurrenzsituation von Stadttheater und Schaustellungen festzustellen muss für die Theaterhistoriographen so beschämend gewesen sein, dass sie die diesbezüglichen Bemerkungen in den von ihnen verwendeten Quellen geflissentlich übersahen. Dieser blinde Fleck im Auge der Forschenden ist als Beleg zu deuten für ein eingeschränktes Interesse an Theatergeschichte, dem ein normativer Theaterbegriff zugrunde liegt. Die bisherigen Forscherpersönlichkeiten der Basler Theatergeschichtsschreibung erweisen sich damit als Apologeten eines hochinstitutionalisierten «Literatur- und Kunsttheaters», das sie als Zielpunkt einer aufwärtsstrebenden Theaterentwicklung verstehen. Diese normative Einengung von «Theater» kristallisierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts heraus und hat bis in die jüngste Vergangenheit auch das theaterwissenschaftliche Forschungsinteresse kanalisiert.

Die vorliegende Studie möchte die Theatergeschichte Basels im 19. Jahrhundert weder auf die Geschichte seines Stadttheaters (als Beitrag zu einer «history of high culture») noch auf die der Schaustellungen in Basel (im Sinne einer «history of popular culture») verkürzen. Ausgehend von der Rivalität zweier Theaterformen historisiert sie die wirkungsmächtige Aufspaltung in «hohe» und «niedere» Kunst. Theatergeschichtsschreibung, so die hier vertretene Grundthese, muss die Konkurrenz, das Neben- und Gegeneinander, die Annäherungen und Abgrenzungen, die Ähnlichkeiten und das Wechselspiel verschiedener Theaterformen, deren unterschiedliche Zielsetzungen, Produktions- und Rezeptionsweisen sowie gesellschaftliche Funktionen berücksichtigen. Beschränkt sie sich – wie die bisherige Forschung zu Basel – weitgehend auf die Institutionen-, Personen- oder Baugeschichte des Stadttheaters, bleibt sie tendenziell eindimensional.

Die zumeist deutschen oder österreichischen Pächter der Deutschschweizer Stadt-

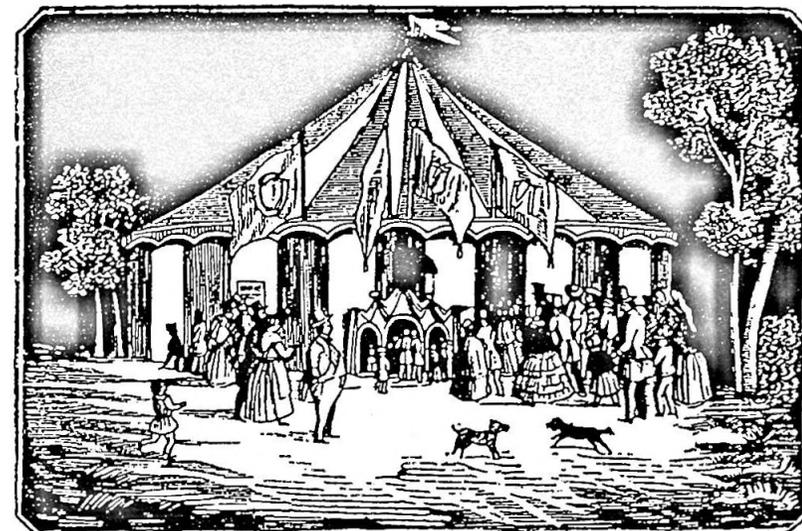


Abb. 1: Circus Hüttemann & Suhr in Leipzig am 15. 10. 1857 (Anschlagzettel [Ausschnitt], in: *Circus Archäologie*, Nr. 15, 1. 7. 1996).

theater trafen auf eine urbane Kultur, die sich deutlich vom übrigen deutschen Sprachraum unterschied. Zwar gab es in den Schweizer Städten durchaus eine Führungsschicht von Patriziern, die sich aristokratisch gebärdete, letztlich aber nur als grossbürgerlich zu bezeichnen ist. Doch von diesen «Herren», wie sie in Basel im Gegensatz zu den «Bürgern» genannt wurden, gingen weitaus weniger kulturelle Impulse aus als von ambitionierten Landesfürsten oder Königshöfen des europäischen Auslands. Einzig im Gefolge der napoleonischen Truppen etablierten sich – vor allem in Bern, Zürich und Genf – höfische und grossstädtische Vorstellungen von einem blühenden kulturellen Leben, die sich jedoch krass von der Realität der Schweizer Städte unterschieden. Zur Zeit der Stadttheatergründungen – St. Gallen 1805, Zürich und Basel 1834, Bern 1836, Luzern 1839, Solothurn 1856 – existierte noch kein hoch entwickeltes und ausdifferenziertes System der öffentlichen Freizeitangebote. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte ein kultureller Modernisierungsschub in der Schweiz ein. Die Initiativen gingen dabei in der Regel von Privaten oder von Vereinen aus, welche die öffentliche Hand nur zögernd subsidiär unterstützte.

Die deutschsprachigen Hoftheater – finanziell durch den ökonomischen Abstieg der Höfe dazu gezwungen und inspiriert von der Nationaltheateridee – versuchten

ihr Publikum insbesondere auf bürgerliche Kreise hin auszuweiten. Dabei kam ihnen deren Neigung zugute, aristokratische Kultur- und Repräsentationsformen zu imitieren und sich anzueignen. Auf diesen Nachahmungseffekt konnten die Theaterpächter in Basel nicht hoffen. Während beispielsweise Konzertbesuche zum selbstverständlichen kulturellen Habitus der «bürgerlichen Aristokratie» in Basel gehörten, verweigerten sich die «Herren» in Sachen Theater einer möglichen Vorreiter- oder Vorbildrolle.¹⁰ «Es gehört in gewissen Kreisen bis hinauf zur Universität zum guten Ton nicht in's Theater zu gehen, am wenigsten ins Schauspiel [...]. Diese Mode, welche nur das Konzert kultiviert, wird mit der Zeit das Theater zu Grunde richten und dem Tingeltangel die Bahn brechen.»¹¹ Theateraufführungen zu besuchen, avancierte nicht zur «noblen Modesache», «gehörte nicht unter die vornehmen Liebhabereien und bildete kein «faible» weder der Herren noch der Damenwelt».¹² «Man geht nicht, weil die Andern auch nicht gehen; man geht mit andern nicht, weil es nicht Mode ist.»¹³ Auch auf die Beamenschaft und auf das Militär, die wichtige Publikumssegmente vieler Theater bildeten, konnte das Basler Stadttheater nicht bauen, da beide in Basel nicht im gleichen Masse wie im deutschsprachigen Ausland existierten. Die Bühne am Steinenberg stand überdies vor der Aufgabe, gegen die Vorbehalte der pietistisch geprägten, «frommen» Basler Oberschicht ein Interesse für das professionelle Theater zu wecken und ein Theaterpublikum zu formieren. Der «importierten Theateridee» musste erst ein Platz in der Hierarchie kultureller Werte erkämpft werden, um das Freizeitverhalten der Basler Bevölkerung zu ändern.¹⁴ Mit dem ersten Stadttheatergebäude von 1834 manifestierte sich ein normativer Anspruch, ein besonderes Verständnis von Theaterkultur auf «Vorherrschaft». An ihm und von ihm mussten sich zunehmend auch andere Theaterformen messen und bewerten lassen.

Mindestens bis in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts blieb das kulturelle Hegemonialstreben des Stadttheaters umstritten. Immer wieder sah es sich gezwungen, über politische Instanzen seine Konkurrenz um die Publikumsgunst verbieten oder, wenn nicht untersagen, so doch wenigstens deren Konzessionsdauer einschränken zu lassen. Die zuständige Theaterkommission, das heisst der Vorstand der damals das Stadttheater betreibenden Aktiengesellschaft, wandte sich vor allem gegen die Schaustellerkonkurrenz im zeitlichen Umfeld der Herbstmesse, aber auch gegen gelegentliche Versuche anderer professioneller Theatermacher, in Basel eine zweite feste Bühne während des Winterhalbjahres zu errichten. Zwar bildeten zumeist gastierende Kunstrettergesellschaften die Anlässe der Schutzgesuche, doch zielte die Theaterkommission auf das Verbot aller publikumsattraktiven Schaustellungen ab. Diese zumeist unausgesprochene Absicht brachte die Polizei in ihrer offiziellen Stellungnahme von 1880 zur Sprache: «Was von den Kunstrettern und Seiltänzern gilt am Ende von allen andern



Abb. 2: 1834 wurde der erste Basler Theaterbau, das Theater auf dem Blömlin, eröffnet (STABS Bild. Schn. 35).

Messvorstellungen, die im Stande sind, eine gewisse Anziehungskraft auf das Publikum auszuüben. Man würde also um dem Begehren der Theatercommission gerecht zu werden, alle beliebten Vergnügungen zur Mess- & Winterzeit auf das Publikum nach und nach untersagen müssen.»¹⁵

Zwischen 1860 und 1880 forderte das Stadttheater in Intervallen von etwa drei Jahren Schutz vor Konkurrenz, danach wurde es bis 1890 jährlich bei der Basler Regierung damit vorstellig, zwischen 1891 und 1900 gelangte es mit diesem Anliegen nur noch zweimal auf offiziellem Wege an die politischen Gremien. In seinen Vorstössen diskriminierte das Stadttheater die Schaustellungen und Zirkusse als «niedere» Kunstform und erhob für sich selbst den Anspruch auf «höhere» Kunst. Diese selbstverständlich nicht erstmaligen und auch nicht originären Versuche, Theaterformen zu hierarchisieren, korrespondierten mit den zeitgenössischen ästhetischen und kulturpolitischen Debatten und zeitigten konkrete Folgen in der lokalen Gesetzgebung. Seinen eigenen hochgesteckten ästhetischen Ansprüchen konnte das Stadttheater selbst nicht immer gerecht werden. Insbesondere während der Herbstmesse passte es sein Programm dem vermeintlichen Publikumsgeschmack an. Auf der anderen Seite erwarben sich einzelne Schaustellungen den Ruf einer Bildungsanstalt.

Bei der Entscheidung über die Vorstösse des Stadttheaters gegen seine konkurrierenden Schaugeschäfte spielte der informelle Einfluss der verschiedenen bürgerlichen Gruppen und Vereine eine nicht zu unterschätzende Rolle.¹⁶ Wegen der geringen «Staatlichkeit» und hohen «Selbstregierung» der Schweiz und da der politischen Öffentlichkeit nur eine sehr schwache und wenig professionalisierte Verwaltung zur Seite stand, kam dem bürgerlichen Vereinswesen in vielen Gebieten des öffentlichen Lebens eine besondere Bedeutung zu. Vereine begannen wie staatliche Körperschaften zu funktionieren und betreuten Aufgaben, deren

sich im europäischen Ausland eher Verwaltungen oder politische Autoritäten annahmen. Bildung, Wissenschaft, Kultur und auch viele sozial-karitative Aktivitäten wurden in den Vereinen organisiert und gefördert. Die Vereine dienten nicht nur ihren statutarisch selbstgesetzten Zielen und Zwecken, sondern sie spielten auch eine bedeutende gesellschaftliche Rolle in der Formierung und sozialen Differenzierung der sich modernisierenden Gesellschaft und der bürgerlichen Öffentlichkeit. Sie beeinflussten nicht nur die kulturpolitischen Entscheidungen der Behörden, sondern sie prägten auch die Kulturpraxis und das Kulturverständnis ihrer Mitglieder. Sie wirkten gemeinschaftsbildend und trennend zugleich, sie trugen zum Zusammenhalt ihrer Mitglieder bei und grenzten sich gegen andere ab. Die Vereinsszene gehörte zu den wichtigsten Institutionen bürgerlicher Geselligkeit, bei der einstmals getrennte Erfahrungs- und Handlungsbereiche aufeinander bezogen wurden. Politik, Wirtschaft und Kultur liefen in ihr zusammen. Die Vereine verknüpften Bildungsarbeit mit Vergnügen, ästhetischen Genuss mit politischem Gespräch, geistige mit körperlicher Anstrengung. Dem Vereinswesen kam damit auch eine wichtige Funktion zu als Verständigungs- und Orientierungsfeld des bürgerlichen kulturellen Verhaltens und Handelns sowie dessen Propagandist und Multiplikator.

Theaterhistorische Vereinsforschung beschäftigt sich vornehmlich mit Vereinen, deren Hauptzweck Theater war.¹⁷ Liebhabergesellschaften und Theatervereine stellten jedoch in der rasch anwachsenden Zahl der Vereine im 19. Jahrhundert eine verschwindend kleine Minderheit dar. Da in den Vereinen die Kulturpraxis grosser Bevölkerungsteile massgeblich mit geprägt wurde, erscheint es notwendig, auch diejenigen Vereine aus theaterhistorischer Perspektive zu untersuchen, die sich mit Theater nur neben ihren eigentlichen Vereinszielen beschäftigten. Vereinstheater haben in aller Regel die Theaterästhetik nicht revolutioniert, doch übten sie ein Theaterverständnis ein, das die Sicht breiter Bevölkerungskreise auf die Berufstheater und deren Institutionalisierung beeinflusste. Der hier ausgewählte Bürgertumverein trat nicht nur in Zirkus- und Stadttheatervorführungen auf, sondern unterhielt, wie viele andere Vereine auch, eine eigene Theatergruppe.

Die Debatten um die Konkurrenz zwischen dem Stadttheater und den Schaubuden dokumentieren einen fundamentalen Wandel in der kulturellen Wertehierarchie des 19. Jahrhunderts, der bis heute nachwirkt. Dieser Paradigmenwechsel steht im Zentrum meines Forschungsinteresses, das sich mit folgenden Fragen umreissen lässt: Wie wurde das, was uns heute als «Hochkultur» so geläufig ist, zur Hochkultur gemacht? Was geschah mit der «Nicht-Hochkultur»? Wie änderten sich die kulturellen Wertschätzungen und Hierarchien? Oder mit Blick auf das konkrete Forschungsthema gefragt: Wie konnte sich das Stadttheater zur heutigen kulturellen Leitinstitution mausern? Gegen welche Konkurrenz musste es sich durch-



Abb. 3: Die Schaubuden der Basler Herbstmesse auf dem Barfüsserplatz lockten weit mehr Publikum an als das Stadttheater (StABS Bild A1 45, 4).

setzen? Wie kamen die entsprechenden politischen Entscheide zustande? Welche Argumente bestimmten die öffentliche Diskussion? Wer ergriff für welche Theaterform Partei? Wer besuchte welche theatralen Veranstaltungen, wer blieb welchen fern? Welche Theaterformen stiessen aufeinander? Beeinflussten sie sich? Differenzierten sie sich aus? Welche gesellschaftlichen Funktionen erfüllten sie?

Den Hintergrund für die Untersuchung bildet auch die derzeitige kulturpolitische Situation in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Die Stadt- und Staatstheater durchleben eine heftige Sinn-, Identitäts- und Legitimationskrise, die jedoch von den Diskussionen um die vermeintlichen und realen Sparzwänge der öffentlichen Hand überdeckt wird. Diese Krise ist in direktem Zusammenhang zu sehen mit der Medienentwicklung der letzten 40 Jahre, mit dem Aufblühen der Kleintheater- und der freien Theaterszene seit den 1960er Jahren, mit den in den 1980er Jahren eingerichteten überregionalen, oft internationalen Tanz- und Theaterfestivals und nicht zuletzt mit dem Musical-Boom der vergangenen beiden Jahrzehnte. Die Stadt- und Staatstheater scheinen ihre Funktion als «herrschende Form» – im Sinne einer Messlatte für andere Theaterformen – zunehmend einzubüssen.

4. Interessengruppen zwischen Stadttheater und Schaustellungen

Die pietistischen Kreise

Auf der Gesetzesebene musste die pietistische Theaterfeindlichkeit im Laufe des 19. Jahrhunderts der allgemeinen Liberalisierung des öffentlichen Lebens weichen.¹ Die wachsende politische Durchsetzbarkeit des Theaters bedeutete jedoch nicht die Wirkungslosigkeit des religiös begründeten Verdikts. «Ist der Besuch des Theaters eine erlaubte Sache oder nicht?» fragte 1839 ein Leserbrief im *Basilisk*: «Diese Frage dringt sich uns nothwendigerweise auf, wenn wir einerseits berücksichtigen, dass das Theater als eine von der hohen Regierung sanktionierte Institution dasteht; und andererseits, wenn wir hören müssen, mit welcher Leidenschaft Mehrere unserer Geistlichen gegen den Besuch des Theaters in ihren Predigten eifern, und alle hiesigen Bürger und Einwohner, welche der Schauspielkunst ihr Tribut zollen, mit Fluch und Verdammnis bedrohen.»² Wer das Wort des Pfarrers als massgebend anerkannte, wird trotz staatlicher Erlaubnis das Theater gemieden haben. Aber auch weniger streng Gesinnte mögen soziale Sanktionen durch pietistische Wortführer und Entscheidungsträger in Wirtschaft oder Kirche gefürchtet haben und vorsichtshalber der Bühne ferngeblieben sein. «So lange diese Geistesrichtung [der Pietismus] unter den Reichen Basels so viel Geltung und Einfluss hat, wie es heute noch der Fall ist», mutmasste der *Schweizer Volksfreund* anlässlich der Subventionsdebatte im Grossen Rat im Jahr 1881, «wird das Theater bei uns niemals gedeihen können. Welche Macht dieser Geist bei uns noch ausübt, liess sich wieder daraus ermessen, dass nur bei der fraglichen Verhandlung selbst die ausgesprochenen Freunde des Theaters über den bildenden sittlichen Werth desselben nur sehr schüchtern und reservirt sich äusserten.»³ Die Theaterkommission erlaubte sich noch nicht einmal, aus betriebsökonomischer Sicht die Folgen der pietistischen Theaterabstinenz für die Bühne aufzuzeigen. Als 1874 das neue Mitglied der Kommission, Franz August Stocker, in seinem – leider verschollenen – Entwurf der Subventionseingabe die «Einwirkung der kirchlich-religiösen Verhältnisse auf das Theater» behandelte, regten sich «einige Bedenken» in dem Gremium, woraufhin dieser Abschnitt ersatzlos gestrichen wurde.⁴

Als weitere Belege für die theaterfeindlichen Tendenzen in Basel während des

19. und beginnenden 20. Jahrhunderts werden im folgenden zunächst die Andachtsbilder vom breiten und schmalen Weg betrachtet, sodann die beredete Theaterablehnung der pietistisch orientierten Presse analysiert. Während die Zwei-Wege-Bilder zu den Zeugnissen einer kasuistisch erstarrten Theatergegnerschaft in der pietistischen Volksfrömmigkeit gehören und auf Sinnfälligkeit zielen, sind die theaterkritischen Zeitungsbeiträge theologisch reflektiert und sprechen mehr die intellektuelle Seite der Leserschaft an. Der pietistischen Einstellung gegenüber den Schaustellungen wird anhand von Hinweisen nachgegangen, denen zufolge Fromme im Zirkus gesichtet wurden.

Der breite und der schmale Weg

Die sogenannten Zwei-Wege-Bilder, eine besondere Form der Andachtsbilder, sind populäre Zeugnisse pietistischer Theaterfeindlichkeit.⁵ In anschaulicher Weise fordern die Bilder ihre Betrachter zur Entscheidung zwischen Gott und der Welt auf. Die Bildidee der Zwei-Wege-Bilder leitet sich von einer Stelle der Bergpredigt ab: «Gehet ein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt, und ihrer sind viele, die darauf wandeln. Und die Pforte ist eng, und der Weg ist schmal, der zum Leben führt, und wenige sind ihrer, die ihn finden.» (Matth. 7, 13 und 14)

Die Stuttgarterin Charlotte Reihlen (1803–1868) entwarf in den 1860er Jahren eine genuin pietistische Bildvariante, die bald darauf zum Teil als kolorierte Lithographie von J. F. Steinkopf und der Evangelischen Gesellschaft in Stuttgart, aber auch der Schweiz vertrieben wurde. Bei den württembergischen PietistInnen, die enge persönliche und institutionelle Kontakte mit den Basler Frommen pflegten, entwickelten sich die Zwei-Wege-Bilder zum Hausandachtsbild par excellence.⁶ In seinem schwäbischen Bauern- und Pfarrerroman *Bohlinger Leute* schreibt Richard Weitbrecht, dass für Erweckte der Besuch des Theaters von alters her als Sünde galt: «Das Theater stand ja auch auf dem Bild vom schmalen und breiten Weg nebst Wirtshaus und Tanzplatz, als einer der schlimmsten Versuchungsorte für die, die zur Verdammnis wandeln.»⁷ Auch in der Schweiz fand das Zwei-Wege-Bild in verschiedenen, zum Teil leicht variierten und aktualisierten Fassungen grosse Verbreitung. Noch heute lassen Württemberger Verlage dieses Bild drucken und vertreiben es über christliche Buchhandlungen auch in der Schweiz.

Das Bild zeigt im Vordergrund einen Platz mit Menschen, die sich für das Reich der Welt bzw. für das Reich Gottes entscheiden müssen: «Schmalere Pfad und breiter Weg! / Gott stellt dich vor beide / und Sein Wort ergeht an dich: / «Pilger, auf, entscheide!» / Beider Ziel ist dir bekannt / wähle denn und wandre! / Führt der

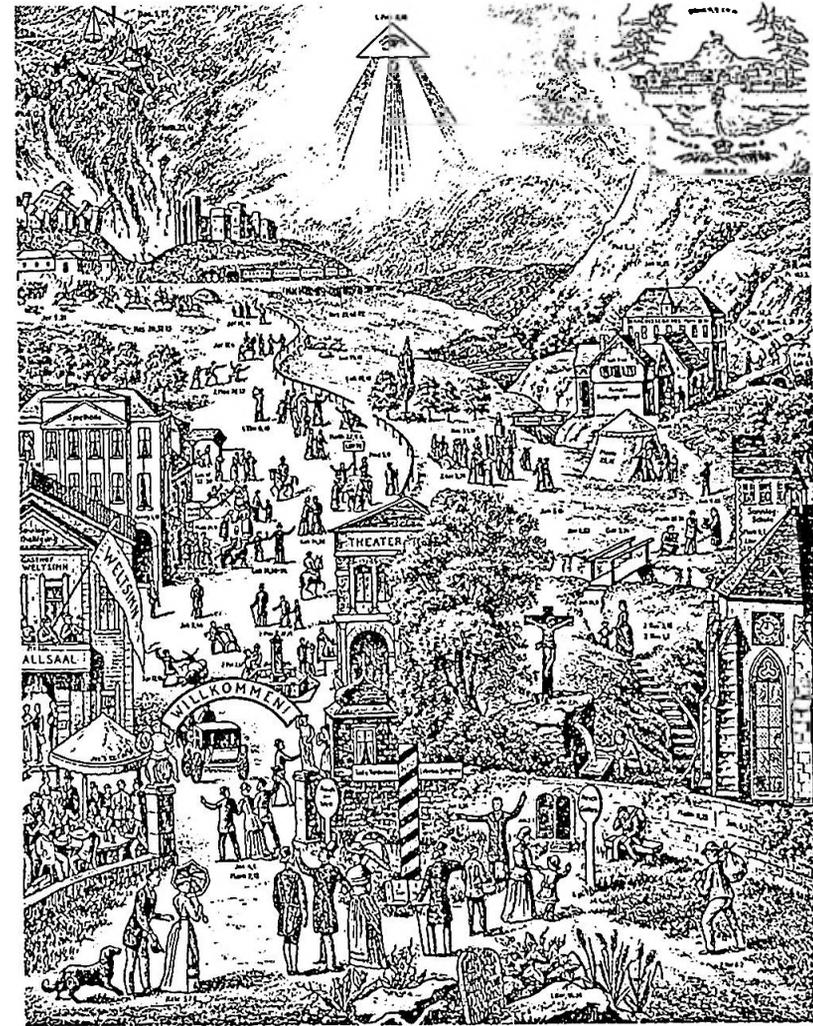


Abb. 22: Das Bild vom breiten Weg und schmalen Pfad. – Neben dem Wirtshaus und dem Tanzplatz gehörte das Theater zu den Orten der Versuchung auf dem Weg zur Verdammnis (Rudolf Dellsperger, Markus Nägeli und Hansueli Ramser: *Auf dein Wort – Beiträge zur Geschichte und Theologie der Evangelischen Gesellschaft des Kantons Bern im 19. Jahrhundert*, Bern 1981, S. 100).

eine dich zum Licht / führt in Nacht der andre.»⁸ Hinter der Mauer mit den beiden Pforten liegt eine weite perspektivisch gezeichnete Landschaft. Der breite Weg auf der linken Bildhälfte endet im ewigen Feuer, der schmale Pfad auf der rechten Bildseite führt ins himmlische Jerusalem. Ein Zaun und ein tief eingeschnittenes Tal trennen die beiden Reiche. Doch sind auch Querverbindungen angedeutet: Der Zaun auf der rechten Seite des breiten Weges weist ein Lücke auf, und zwei Stege überbrücken die Schlucht. Das ganze Bild ist mit zahlreichen kleinen Szenen und erläuternden Bibelziten gespickt, welche die pietistische Einstellung zu den Mitteldingen, den Adiaphora, kasuistisch festlegen.⁹ An prominenter Stelle findet sich in der unteren Mitte des Bildes, am rechten Rand des breiten Weges, «ein sehr besuchtes Theater, welches als Pflanzstätte feiner Bildung betrachtet wird», wie der achtseitige Begleittext zum Bild kommentiert.¹⁰ Warum jedoch das Theater den breiten Weg säumt, wird nicht erläutert.

Auf einer Variante dieses Zwei-Wege-Bildes aus dem 20. Jahrhundert betont ein vertikaler Trennungsbalken zwischen dem weltlichen und dem göttlichen Reich die Pflicht und Notwendigkeit, sich zu entscheiden. Den Weg auf halber Strecke zu wechseln, scheint hier nicht möglich. Überdies wurden die Aufschriften der Gebäude dahingehend aktualisiert, dass das Theater im gleichen Gebäude wie der Ballsaal situiert und neu ein Sporthaus sowie ein Kino in das Reich der Welt eingefügt wurden.¹¹

Pietistische Presse contra Theater

Mit welcher Vehemenz noch nach der Wende zum 20. Jahrhundert pietistische Kreise gegen Theater Stellung bezogen, belegt der 1908 im *Korrespondenzblatt der Alt-Prediger-Schüler* erschienene Beitrag *Darf ein Christ das Theater besuchen? – Hingeworfene Gedanken auf die an ihn gerichtete Frage* von Johannes von Huene (1846–1909).¹²

Das *Korrespondenzblatt* war das Organ der 1876 gegründeten *Evangelischen Prediger-Schule Basel* und publizierte Beiträge von Lehrern und ehemaligen Schülern der Ausbildungsstätte, um den Kontakt zwischen den Schulabgängern, den Lehrern, ihren FörderInnen zu pflegen.¹³ Die Gründung der Prediger-Schule fällt in eine Zeit der Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen theologischen Richtungen, den sogenannten *«Positiven»*, *«Reformern»* und *«Vermittlern»*.¹⁴ Die Reformbewegung propagierte eine Vernunftreligion und verfolgte den Weg eines theologischen Liberalismus, wie er sich an den Universitäten als historisch-kritische Theologie durchsetzte. Dem stand die Orthodoxie gegenüber, die sich selbst als *«positiv»* bezeichnete und einer Erweckungsförmigkeit anhing. Sie wandte sich gegen die aufklärerische Auflösung des Christlichen ins allgemein Vernünf-



Abb. 23: *«Der breite und der schmale Weg – Auf welchem wandelst du?»* Bei dieser Variante des Zwei-Wege-Bildes vom Beginn des 20. Jahrhunderts sind neben dem Theater das Kino und der Sport die Orte der Versuchung auf dem Weg zur Verdammnis (Schweizerisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr. VI 58165. Ausschnitt. Originalgröße 21 x 29,7 cm).

tige und Menschliche und setzte sich für einen fundamentalistischen Biblizismus ein, der die Bibel als offenbartes und buchstäblich zu nehmendes Wort versteht. Um der reformerischen Bewegung entgegenzuwirken, bauten bekenntnisfreundliche Kreise positiver Prägung eigene Ausbildungsangebote auf. Sie gründeten verschiedene freie Fakultäten: in Genf die *École de théologie*, in Lausanne die *Faculté de théologie de l'église libre du canton de vaud* und in Neuenburg die *Église évangélique neuchâtelois indépendant de l'État*. Auch die Evangelische Prediger-Schule Basel ist dem positiven Lager zuzuordnen. Ihr Ziel war die Ausbildung von Predigern für Freikirchen und Minoritätsgemeinden. Im Unterschied zu den bereits bestehenden seminaristisch-theologischen Ausbildungsstätten (St. Chrischona und die Basler Missionsschule), mit denen die Prediger-Schule in der pietistischen Grundhaltung übereinstimmte, strebte sie eine Wissenschaftlichkeit an, die den Anforderungen der Universität entsprach, von der sie jedoch deren liberale Theologie trennte.

Der Gründer und langjährige Leiter der Basler Ausbildungsstätte war der in Pforzheim geborene Sohn pietistischer Eltern Wilhelm Arnold (1838–1918). Er war in Basel zur Schule gegangen, hatte in Deutschland studiert und anschliessend als Pfarrer in Heiden (Appenzell) gearbeitet, wo er eine Minoritätsgemeinde gründete. Unter seiner Leitung eröffnete die Prediger-Schule 1876 den Lehrbetrieb im Privathaus des Kaufmanns und späteren Herausgebers und Redakteurs des *Christlichen Volksboten*, Theodor Sarasin-Bischoff. Die Schule wurde finanziert durch die Schulgelder und zu 60–80% durch Spenden aus Basel, Bern und dem Appenzell. Die Lehrer der Prediger-Schule waren vorwiegend Pfarrer aus Basel und Deutschland, von wo gleichfalls die Mehrzahl der Schüler stammte. Aber auch von deutschen Gemeinden in Brasilien und Nordamerika sowie von deutschen Mennoniten in Südrussland kamen Auszubildende nach Basel. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs blieben die Schüler aus, weshalb die Schule 1915 ihren Lehrbetrieb einstellte. Das *Korrespondenzblatt* erschien allmonatlich noch bis 1920 und wurde über die lehrenden Pfarrer, Schüler, FreundInnen und GönnerInnen verbreitet.

Der Autor des Artikels *Darf ein Christ das Theater besuchen?*, Johannes von Huene, war deutschstämmiger Balte, studierte zunächst Naturwissenschaften, dann Theologie in Tübingen und Göttingen.¹⁵ Von Huene erhielt von der Prediger-Schule schon im ersten Jahr ihres Bestehens einen Ruf als Lehrer für Kirchengeschichte und Neues Testament. 1886 kehrte er in seine estländische Heimat Bremerfeld zurück, um auf dem Landsitz seiner Eltern ein christliches Lehrerseminar zu gründen. Dieser Plan scheiterte jedoch, da die Familie ihren Landsitz verlor. Seit 1888 lehrte von Huene bis zu seinem Tod wieder an der Basler Prediger-Schule. Selbstverständlich kann nicht unterstellt werden, dass die Meinung der Autoren im *Korrespondenzblatt* von allen LeserInnen geteilt wurde,

doch sicher ist, dass von Huene als Lehrer der Prediger-Schule grosse Autorität in dogmatischen Fragen besass und die im *Korrespondenzblatt* vertretenen Meinungen mit den Auffassungen der Basler PietistInnen übereinstimmten.

Von Huenes «hingeworfene Gedanken» verzichteten auf systematische Vollständigkeit und Verweise auf theologische Autoritäten, wie sie in theaterkritischen Schriften des 18. Jahrhunderts üblich waren. Der Text folgt einem antithetischen Schema: Zunächst referiert der Autor die allem Anschein nach geläufigen Gründe zugunsten des Theaters, um sie anschliessend zu entkräften und zu widerlegen.

Im folgenden wird zunächst von Huenes Begründungsstrategie gegen das Theater herausgearbeitet und ergänzt durch parallele Argumentationen vorrangig aus dem *Christlichen Volksboten*. Sodann kommen die inhaltlichen Besonderheiten in von Huenes Theaterkritik zur Sprache: die vehemente Anfechtung des Bildungsaspektes von Theater und das Fehlen des genuin pietistischen Fiktionsverbots.

Von Huene stützt seine Theaterkritik auf eine kompromisslose Ablehnung alles Weltlichen. Er orientiert sich streng an der im Neuen Testament vorgegebenen Weltverleugnung in der Nachfolge Christi (etwa 1. Joh. 2, 15–17 oder Matth. 11, 29): «Auch wo kein geschriebenes Gesetz dem Menschen entgegentritt, steht das höhere, das göttliche Geistesgesetz da, das zu erfüllen in die freie Selbstbestimmung des in Gottes Bild geschaffenen Menschen gelegt ist. Dieser Weg führt durch Leiden. Durch Leiden und Sterben überwand der Herr die Welt ...»¹⁶ Sittlich indifferentes Handeln schliesst von Huene grundsätzlich aus; er kennt nur gottgefällige und welthaftig-gottlose Handlungen. Die christliche Freiheit im Umgang mit den Mitteldingen, zu denen keine biblischen Gebote zu Rate zu ziehen sind, wird seiner Meinung nach oft missverstanden und ausgenutzt – «als entbinde sie einen jeden Gesetzes und gestatte absolute Selbstherrschaft», eine Auffassung, die seiner Meinung nach zu «innerer Haltlosigkeit und weiter abwärts in die «Gesetzlosigkeit» führt.¹⁷

Diese pietistische Radikalität im Umgang mit den Adiaphora, den «sogenannten erlaubten Vergnügungen», zeigt sich auch in verschiedenen Beiträgen des *Christlichen Volksboten*: «Entweder man ist ein Christ, oder möchte gerne einer werden, oder man ist ein Weltmensch und fragt dem Christentum und seiner wahren Bedeutung nichts nach. Ist man ein Christ, so hat man an den Ergötzlichkeiten der Welt, oder an der Welt und ihrer Lust keinen Gefallen und auch nicht die geringste Freude; man ist der Welt und ihrem ganzen Wesen abgestorben und verachtet und verabschiedet Alles, was nicht aus Gott ist. Ist man Weltmensch, so ist es umgekehrt. Ist man endlich aber ein ernster Sucher der Wahrheit, des Heils und des Friedens mit Gott, so ist das Erste, (wie beim wahren Christen), dass man alle äusserliche Gemeinschaft mit der eiteln Lust der Welt abbricht und ganz

natürlich trachtet nach dem, was droben ist, wenn schon im Herzen noch nicht alles so ganz rein und sauber ausgefegt ist.»¹⁸ Die strikte Befolgung biblischer Verhaltensregeln, kritische Selbstbeobachtung und stete Gewissensforschung zeichnet diesen schmalen pietistischen Weg durch das irdische Dasein des Menschen aus: «Da ich nun Gottes Willen gern thun möchte, so suche ich in der Schrift, besonders im neuen Testament, worin dieser Wille bestehe [...]. [In] Kolosser 3, 17 und an anderen Orten lesen wir: «Und Alles, was ihr thut mit Worten oder Werken, das thut alles in dem Namen des Herrn Jesu Christi.» Kann nun Jemand im Namen des Herrn Jesu Christi an einen Ball oder in's Theater gehen, der gehe, wenn es nöthig ist. [...] Bin ich nun nicht ganz völlig überzeugt, dass die genannten Vergnügungen Gott gefällig seien, zweifle also und gehe doch, so ist es eine Sünde. Wie könnte ich aber gewiss sein, dass solche eitle Vergnügen Gott wohlgefallen?»¹⁹ Das Verdikt über den Besuch von Bällen und Theaterveranstaltungen ist eindeutig: «So kann doch Niemand läugnen, der nicht in geistlichen Dingen blind ist, oder mit Gewalt die Augen schliesst, dass an diesen Orten Augenlust, Fleischeslust und hoffärtiges Leben, alle drei, ihr Wesen treiben.»²⁰ Und: «Statt die Leidenschaft zu reinigen, pflegt sie [die Bühnenkunst] dieselbe oft nur gar zu mächtig aufzuregen, stört die Ruhe der Seele, und erregt durch das volle Übermaass von Genuss, das sie darbietet, allerdings gar leicht Fleischeslust, Augenlust, und hoffärtiges Leben.»²¹ Da die sinnliche Überreizung durch das Theater «nur nach neuen Genüssen lüstern macht, und für einfache stille Freuden, die doch die Würze des Lebens bleiben müssen, abstumpft, so wird mancher, der das Theater geliebt, endlich doch eingestehen müssen, dass es mit all seinen Lampen ihm die Freude eher ausgelöscht als angezündet habe. Geschieht es auch, dass die Bühne von Freuden, die unedler scheinen, augenblicklich Manchen zurückzieht, und z. B. an den Abenden, da gespielt wird, die Schenken leerer sind, so pflegt das Theaterspiel ja Leidenschaften aufzuregen, die dann früh genug zu jenen unedler scheinenden Freuden zurückführen, und überhaupt noch leichter zu schwereren Verirrungen den Weg bahnen.»²² Theater sei «um so gefährlicher und um so bedenklicher, weil es auch Kinder, auch Jünglinge und Jungfrauen sind, die man mit ihren zarten, im Tiefsten erregbaren Seelen, in dem Alter, da alle Eindrücke so tiefe Wurzel fassen, der gleichsam zauberhaften Einwirkung Unbekannter und Ungeachteter Preis gibt».²³

Von Huenes Auffassung, nach der alles Weltliche von Übel ist, bleibt weitgehend im Rahmen der gängigen Theaterpolemik pietistischer Provenienz. Theater wird als Sinnen-, Augen- oder Ohrenlust, jedenfalls eitle, weltliche und damit sündige Lust verdammt. Weltliche Theaterlust vereinnahmt das Herz, lenkt die Gedanken vom höchsten Gut ab und korrumpiert Kopf, Wünsche und Willen der Menschen. Damit aber, dass der Theologe sich vorrangig und vehement gegen das Theater als Vermittler von (ästhetischer und weltmännischer) Bildung richtet,

weicht er von anderen theaterfeindlichen Texten pietistischer Herkunft ab. Noch 1833 bezweifelte der *Christliche Volksbote* aufgrund der schlechten ökonomischen Voraussetzungen des Theaters, dass dieses sich als «Bildungsschule» durchsetzen könne: «Man nennt das Theater eine (Schule des Lebens), man lobt es, weil es eine Schule der Moral sein, und die Leidenschaft reinigen soll. Um aber dieses Lob zu rechtfertigen, denkt man sich gerne eine Bühne, wie sie nirgends besteht, und nirgends bestehen kann. [...] Denn das Theater mit all seinen Herrlichkeiten kostet viel Geld, und kann seine Leute, die auch nicht wenig Bedürfnisse haben, nicht nähren, wenn es nicht auch wieder viel einträgt. Da muss man aufführen, was von denen, die das Theater gewöhnlich besuchen, beklatscht und gewünscht wird, und man weiss ja wohl, dass diese selten nach bessern Dichtwerken verlangen. [...] Neues, Staunen erregendes, bald durch Liebesintriguen, bald durch erstaunliche Effekte Gewürztes wird begehrt. Bald lachen wollen sie, bald soll ein Schauer über den Rücken hinabgleiten. Neues, und immer Neues und neu Aufregendes wollen sie geniessen, die täglichen Kostgänger und Zöglinge des Theaters. Daher geschieht es auch, dass auf den ersten Bühnen Deutschlands das Bessere so selten gesehen wird, dass leichte Erzeugnisse des Tages, Vaudevilles und Melodramen mit all ihrem Unfug aus Frankreich hinüber gekommen, dass gottlose Schicksalsstücke, dass überhaupt flüchtige, leichte Werke, seltener von Gutem unterbrochen, der Reihe nach über die Bühnen wandern, und von grossen Theatern auf die kleineren kommen.»²⁴

Doch 1908, gut 70 Jahre später und ein Jahr vor Eröffnung des dritten Theaterbaus am Steinenberg, hatte das Stadttheater ganz andere materielle Voraussetzungen. Aus dem einstmaligen Pachttheater war ein vom Staat mit jährlich Fr. 90'000.— unterstützter Bühnenbetrieb geworden, der einen deutlich grösseren Spielraum in der Gestaltung seiner Stückauswahl hatte als früher. Seit 1875 war eine deutliche Zunahme des Repertoireanteils der «Klassiker» auf der Stadttheaterbühne zu verzeichnen. Die Stücke von Schiller, Goethe, Shakespeare, Lessing, Kleist, Grillparzer und Hebbel hatten zwischen 1834 und 1874 einen Anteil an den Schauspielaufführungen von durchschnittlich 8,6%, zwischen 1874 und 1884 stieg er auf 20,6%, von 1884 bis 1894 auf 27,9%, in der Periode 1894–1904 auf 30,1% und im Zeitraum 1904–1914 auf 35,5%.²⁵ Etwa die Hälfte der Dramen stammte von Friedrich Schiller, dessen *Wilhelm Tell* die Liste der meistgespielten «Klassiker» anführte.²⁶

Diese deutlich stärkere Pflege bildungsbürgerlich sanktionierter Dramen im Stadttheater sowie die allgemeine schweizerische Schiller-Begeisterung hielten die Überzeugungskraft religiös motivierter Theaterkritik aus und machten auch in pietistischen Kreisen eine deutliche Stellungnahme zur «Bildungsschule» Theater nötig. Gegen die zeitgenössische Hochschätzung des «Bildungstheaters» setzte von Huene den Versuch, das Gemeinsame des «schamlosen» wie des

«klassischen» Theaters aufzuzeigen – auch auf die Gefahr hin, als «Unwissender», «Ungebildeter» oder «Unästhetischer» zu gelten und «pietistischer Engigkeit» bezichtigt zu werden.²⁷ Die von ihm referierten bildungsbürgerlichen, also theaterfreundlichen Argumente, dass «klassische» Theaterstücke von Shakespeare, Schiller und Goethe die Bildung heben, die Begeisterung für Ideale fördern und den ästhetischen Geschmack des Publikums schulen, die Welterfahrung und -kenntnis von Gut und Böse, von Lastern und Leidenschaften erweitern, den Geschmack und Zeitgeist veredeln, lässt von Huene aufgrund seiner fundamentalen Ablehnung alles Weltlichen nicht gelten. Aus dem biblischen Sündenfall zieht er die Lehre, «dass ein gutes Gewissen viel besser ist als solche Erfahrung und Kenntnis des Weltbösen»: «Was hilft alle Kenntnis der Welt und des Menschen mit seinen Tugenden und Lastern, wenn dadurch der Brand im eignen Herzen entzündet, das Gewissen befleckt, das Blut vergiftet wird? Wie mancher, für's Ideale begeisterte Jüngling ist durch's Theater auf die schiefe Bahn und in den moralischen Abgrund gezogen worden! Die Bühne ist nun einmal die Bühne der Verführung, und hinter dieser steht der Verführer mit seinen Kräften von unten her. Gieb ihm den kleinen Finger und er packt deine Hand, den ganzen Menschen. [...] Ja, besser etwas von der Vollkommenheit menschlicher Ausbildung einbüßen oder entbehren, als mit der vollständigen Ausgestaltung aller Fähigkeiten dem Feuer zu verfallen! Wieviel höher steht unverdorrene Unschuld als ein Weltmann mit dem Brandmal im Gewissen!» Zwar räumt von Huene ein, dass die «Heroen und Genien» Shakespeare, Schiller und Goethe Ausnahmen seien, «vereinzelte Höhepunkte ihrer Art in der Welt des Theaters», doch auch bei ihnen sei das Sinnliche, «verdeckt durch den Schleier der Ästhetik, gutgeheissen von der Bildung und dem «guten Ton»: «Hinter dem scheinbar Berechtigten lauert das Arge.» Die Differenzierungen zwischen «hoher» und «niederer» Kunst, zwischen Theater als «Vergnügungs-» und Theater als «Bildungsinstitut», verwirft von Huene als äusserlich: «Das klassische Theater ist vom gleichen Stamme wie das schamlose, es ist nicht höher, ewigen Wesens. Es ist auch «Grasesblüte», nur in lieblicher, lockender Erscheinung. Diese anziehende, wie jene nackte, den edleren Menschen abstossende Gestalt muss welken, muss mit dem Grase abgemäht und ins Feuer geworfen werden. Es ist Fleisch, ist Welt, von welcher der Christ sich scheidet, wenn er gerettet sein will aus dem Feuer des «zukünftigen Zornes» (1. Thess. 1, 10), das einst die Welt verzehrt.» Die Emphase, mit der von Huene gegen die Verteidigung des Theaters als «Volksbildungsstätte» vorgeht, bezeugt die Verbreitung und Überzeugungskraft dieses Arguments. Es scheint auch als verzweifelter Aufbäumen eines Theologen gegen eine an Boden gewinnende Konkurrentin: die autonome Kunst. Von Huenes Radikalität erinnert an den kunstfeindlichen Eifer eines Savonarola. Während von Huene gegen den «Schleier der Ästhetik» und gegen die gottlose

Weltzugewandtheit ficht, taucht ein wichtiges theaterkritisches Argument pietistischer Provenienz nicht mehr auf: das Fiktionsverbot. Dieses vertrat etwa der Zürcher Johann Jakob Breitingen in seiner Streitschrift *Bedencken von Comödien oder Spielen* (1624), und es wurde auch noch in Basler Zeitungsartikeln im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts propagiert.²⁸ Das Argument basiert auf dem pietistischen Gebot der permanenten Wesensidentität und inneren Wahrhaftigkeit: Die Einheit der Person darf weder durch Worte noch durch Handlungen verletzt werden, die dem eigenen Wesen fremd sind. In den *Baslerischen Mittheilungen zur Förderung des Gemeinwohls* wurde 1826 damit die Ehrlosigkeit des Schauspielberufs begründet: «Ein Komödiant ist eine Person die sich um Geld jedermann zur Schau stellt, und dessen höchste Kunst in der Verstellung besteht, einen fremdartigen Charakter anzunehmen, heute mit der Larve der Tugend und morgen im Gewande des Lasters aufzutreten, heute die verderblichsten Grundsätze zu vertheidigen und morgen der Religion und Frömmigkeit das Wort zu reden; immer etwas anders zu scheinen als er wirklich ist und grösstentheils anderst zu sprechen als er denkt und fühlt.»²⁹ Auch der *Christliche Volksbote* lehnte 1833, kurz vor der Eröffnung des ersten Basler Theaterbaus, aus diesem Grund die Bühne als Ort der Lüge, des Scheins und des Spiels ab. Theater benutze – anders als etwa die Musik – die «Menschen selber als Kunstmittel», was sie «in Unwahrheit und Lüge verflücht»: «Menschen sind es, von Gott zu Wahrheit erschaffen, die es zu ihrem Berufe machen müssen, in fremde Gestalt, in fremden Charakter und in Leidenschaften Anderer sich hinein zu lügen; und je mehr sie ihr eigenes Gefühl und ihre eigene Stimmung verläugnen, um so besser spielen sie.»³⁰ Als besonders verwerflich wertete der *Christliche Volksbote*, «alles, was heilig ist, auf die Bühne zu ziehen, dass es gemein, dass es zum Spiel werde».³¹ Allem Anschein nach verlor das Fiktionsverbot im Verlaufe des 19. Jahrhunderts seine Überzeugungskraft; die fundamentalen Vorbehalte gegen das Schauspielen engten sich auf das profanisierende und effektheischende Vorspielen von Glaubenshandlungen ein. So meldete sich 1894 ein Leser des *Christlichen Volksboten* mit folgender Zuschrift zu Wort: «In vielen Aufführungen, auch in sogenannten guten Stücken, kommt irgendeine kirchliche Handlung vor, wie Trauung, Taufe, Beerdigung u. s. w. Anlässlich dieser religiösen Vorgänge oder auch ohne dieselben wird von einer oder mehreren Personen gebetet und zwar muss dies Beten, sowohl hinsichtlich der Gebärde als der Sprache, möglichst dringend und inbrünstig ausgeführt werden, wenn der betreffende Künstler seine Sache gut machen soll. [...] Es ist mir nun unbegreiflich, wie ein Mensch, dem diese religiösen Handlungen und das Beten das Höchste und Heiligste ist, durch was er seine ewige Seligkeit und die Errettung seiner Seele erwartet, zusehen kann, wie dieselben zur Comödie herabgezogen, und dadurch auf unwürdige Weise entheiligt werden. Wenn nun ein guter Christ noch dazu bedenkt, dass er durch seine

Anwesenheit an diesen Sünden mit Schuld ist, so wird er den Besuch des Theaters kaum mit seiner christlichen Gesinnung vereinigen können. – Kürzlich hatte ich die Gelegenheit mit einer Dame über die Sache zu sprechen; sie äusserte sich in dem Sinne, dass sie nur selten und gute Stücke besuche, diese auch als ein erlaubtes Vergnügen ansehe. Als ich sie aber auf das oben Gesagte aufmerksam machte, gab sie zu, dass diese Stellen sie auch jedesmal höchst peinlich berühren und sie am liebsten nicht hinsehen möchte. Ich frage aber nun: ist ein solches Gefühl nicht ein deutliches Zeichen für einen Christen, dass er sich an einem Orte befindet, wo er nicht hingehört? Mir war diess seiner Zeit die Hauptursache zu meinem Entschluss, das Theater nicht mehr zu besuchen.»³² Am fiktionalen Spiel störte sich der Verfasser dieses Leserbriefes offenbar nicht, er anerkannte den schauspielerischen Identitätswechsel als Regel der Schauspielkunst.³³ Allein der religiöse Inhalt der Darstellung bewog ihn zur Theaterabstinenz.

Fromme im Zirkus

Bei dieser über das ganze 19. Jahrhundert nachweisbaren pietistischen Feindlichkeit gegenüber Theater erstaunen zwei vereinzelte Hinweise auf Herbstmesse- und Zirkusbesucher aus frommen Kreisen. 1872 machte der *Schweizer Volksfreund* darauf aufmerksam, dass «unsere Frommen» den Messbudenkünsten gar nicht so abgeneigt sind, als ihre Antipathie gegen das Theater erwarten liess», und fragte, «warum bei ihnen die Schaulust in den Messhütten für unschuldig, in den Theaterräumen dagegen für unsittlich gilt».³⁴ Diese Bemerkungen sind nicht einfach als Polemik der fortschrittlichen Zeitung gegen den konservativen Pietismus abzutun, denn drei Jahre später konstatierte der Polizeidirektor Dr. J. J. Wirtz in seiner Expertise über die Theaterkonkurrenz, dass die Zugkraft der Zirkusse sogar auf «Kreise» wirke, «die sich gegen das Theater ablehnend verhalten».³⁵ Dass sich diese beiden unabhängigen Quellen bestätigen, macht die Einschätzung der Aussagen nicht einfach, wenn sie nicht vorschnell und simplifizierend als pietistische Doppelmoral gedeutet werden sollen. Vorläufig mögen die folgenden Erklärungsversuche genügen:

Da sich ein Teil der Herbstmesse auf dem Barfüsserplatz abspielte, so wäre zu mutmassen, war ein Gang durch die Schaustellerbuden unvermeidlich. Diese Argumentation greift jedoch aus zwei Gründen nicht. Zum einen lagen die Verkaufs- und Unterhaltungsareale der Messe weit auseinander. Auf dem Münster- bzw. Petersplatz fand die Warenmesse statt, während der Barfüsserplatz ausschliesslich den Schaubuden vorbehalten war. Ein Einkauf auf der Messe bedingte noch nicht einmal das Überqueren des Schaustellerplatzes. Zum anderen sprechen die Quellen eindeutig davon, dass Fromme in den Schaustellungen

gesichtet wurden, das heisst, sie mussten sich eine Eintrittskarte kaufen und die Messehütte betreten. Ein zufälliges Hineingeraten in die Schaubuden ist auszuschliessen.

Eine andere Möglichkeit, die Anwesenheit von PietistInnen auf der Herbstmesse zu erklären, ergibt sich aus der *Volksboten*-Schilderung der Londoner Stadtmission: «Diese [die Schauhütten] sind in den grossen Städten selten; dort führen diese Schausteller mehr ein Wanderleben und gehen stündlich, wie die Bänkelsänger und vor Zeiten die kleinen Marionettenkasten, von Stelle zu Stelle. Diese Strassenerheiterer sind theils Taschenspieler, Messeresser, Feuerschlucker, Strassentänzer, Trompeter, Bergschotten oder Thierschlepper, Hunde- und Affenzähmer, Murrelthierbuden, Leierknaben, Drehorgelspieler, Bänkelsänger oder Riesen- und Zwergebesitzer, Glasspinner oder Optiker oder Dioramabesitzer. Unter diesen Leuten gehen nun die Arbeiter der Stadtmission herum, und suchen die armen, verkommenen Menschenseelen auf, ob einer unter ihnen sey, der nach Gott frage. Ihr Werk unter ihnen fangen sie gewöhnlich damit an, dass sie diese ihre Bekanntschaften über ihr bisheriges Leben erzählen lassen, was in der Regel leicht geschieht.»³⁶ Es folgt der hier nicht relevante Bericht eines Marionettenspielers über sein Leben und seine Arbeit, worauf der *Christliche Volksbote* kommentiert: «So sprach der Mann. Und was sagt er damit den Christen um ihn her. Kann auch die Welt, der er angehört, ihn erretten, dass es ist, als ob er seinen Schaukasten nie gesehen hätte? Nein, dieses Kloster- und Kastenleben, dem wir uns so gerne und bequemlich hingeben, und Welt Welt seyn lassen und betrauern, das klagt der Mann an. Hätte der Herr und seine Jünger ein solches Leben geführt, wie wir in unserer alltäglichen Gemächlichkeit, wir wären nie aus den altdeutschen Urwäldern herausgekommen. Und meinen wir nur nicht, dass das verbessert werde mit Bedauern und Beklagen, oder allein mit Vertheilung von christlichen Büchern an solche Leute. An sie herantreten, Aug an Aug und Hand an Hand, müssen wir, wer immer den Beruf dazu von Gott erbeten kann. Und das ist es, was der V. B. [der *Christliche Volksbote*] seinen Lesern zu Messe und Jahrmarkt ans Herz legen wollte.»³⁷ Die These, dass fromme Basler auf der Herbstmesse missionierten, kann durch andere *Volksboten*-Beiträge gestützt werden, die sich mit der Bekehrung der SchauspielerInnen und SchaustellerInnen befassen.³⁸ Letztlich ist die Vermutung jedoch nicht zu halten, da es höchst unwahrscheinlich ist, dass der Polizeidirektor missionierende PietistInnen als ZirkusbesucherInnen verkannt hätte.³⁹ Und wenn, hätte sich wohl ein Sturm der Entrüstung aus pietistischen Kreisen gegen den Polizeichef erhoben. Auch die Spekulation über einen etwaigen theologischen Unterschied zwischen Schaubuden und Theater führt nicht weit. Als Unterschied zum Theater könnten pietistisch Argumentierende vorbringen, dass die AkrobatInnen und KunstretterInnen in einem Zirkus keine andere Identität annähmen und dass sie geradezu

vorbildhaft ihre Körper und Affekte beherrschten; auf der Theaterbühne jedoch spielten die Darstellenden andere Menschen, die zumeist von ihren sinnlichen Gefühlen und Leidenschaften geleitet würden. Während im Zirkus Menschen zu sehen seien, die eine besondere Fähigkeit ihres eigenen Körpers vorführten, stünde im Theater eine Figur als ganze Person mit ihrem ganzen Gedanken- und Gefühlshaushalt im Mittelpunkt. Doch dieser gemutmassten, auf akrobatische Darbietungen ausgerichteten Argumentationsweise wäre zu entgegenen, dass ein Zirkusprogramm immer auch auf Fiktion ausgerichtete Pantomimen, Tänze oder Clownerien enthielt.

Wie dem Theater liesse sich endlich auch den Schaustellungen vorwerfen, dass sie die «Sinne zerstreuen» und der «Augen- und Fleischeslust» Vorschub leisteten. Überdies kosten ein Zirkus- wie ein Theaterbesuch Zeit und Geld. Auf theologischer Ebene lässt sich meines Erachtens kein grundsätzlicher Unterschied zwischen Theater und Zirkus konstruieren, was zumindest durch einen Hinweis im *Christlichen Volksboten* bestätigt wird, der ausdrücklich Tanz, Theater und Zirkus als Orte der Versuchung qualifiziert.⁴⁰

Da keiner der obigen Erklärungsversuche überzeugt, muss der nackte Befund, dass theaterfeindliche PietistInnen im Zirkus gesichtet wurden, in seiner Widersprüchlichkeit stehen bleiben. Dies macht die Notwendigkeit einer genaueren Differenzierung und Historisierung der pietistischen Einstellungen zu den weltlichen Vergnügen deutlich. Erst eine fundierte kultur- und alltagsgeschichtliche Studie zum Pietismus, die diesen nicht nur als theologische Ausrichtung, sondern als Lebenshaltung begreift, stellte die vereinzelt Hinweise in ein neues Licht. Zeitgenössische Privatkorrespondenz oder Tagebücher könnten hier weiteren Aufschluss geben.

Letztlich dürfen die obigen wie die folgenden Ausführungen nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein ganzes Ensemble von Parametern die Entscheidung jeder einzelnen Person für oder gegen Zirkus bzw. Stadttheater beeinflusste. Da spielen objektive Vorgaben (wie die verfügbare Freizeit oder vorhandene Barmittel) ebenso hinein wie eingelebte kulturelle Muster (vermittelt etwa durch Erziehung, Ausbildung oder Gruppenzugehörigkeiten) und nicht zuletzt auch individuelle Präferenzen.

Die Konzertvereinigungen

Noch 1881 und nicht ohne polemische Überspitzung warf der fortschrittliche *Volksfreund* dem frommen Basel «Überschätzung der Musik und Unterschätzung der Poesie, wenigstens der dramatischen», vor: «In Basel nun trägt man ebenso viel Wärme für die Musik zur Schau als Kälte für das Theater. Man lässt schmun-

zelnd unsere Stadt als den musikalischen Vorort der Schweiz preisen; der Konzertbesuch gilt für fashionable, während unsere Vornehmen sich des Theaterbesuches schämen, und seitdem die geistliche Musik der Oratorien bei uns mit so viel Eifer gepflegt wird, erfreut sich unser Musikwesen vollends der Gunst auch des ausgeprägten Pietismus. Es vermögen Leute halbe Tage lang in einer Bach'schen Passion behaglich zu träumen, die in Schauspiel und Oper wie auf Dornen sitzen würden; sie glauben dort eine Art «Gottesdienst» zu verrichten, hier aber der Weltlust zu fröhnen, weil ja freilich allerwärts, ausser etwa in Oberamergau, das Theater als gesundes Gegengift gegen den Pietismus wirkt. Diese Strömung ist bei uns so mächtig, dass auch der kluge Herr Walter es konvenabler findet, anstatt der heiteren Konzerte, die er uns früher hören liess, sich auf Kirchenmusik zu werfen.»⁴¹

Der Vergleich mit den Konzertvereinigungen, die auch «hochkulturelle» Ereignisse veranstalteten, verdeutlicht die kulturpolitischen Besonderheiten für das Stadttheater. Das Konzertwesen konnte sich in Basel, aber nicht nur hier, freier als Schauspiel und Oper entwickeln, weil Musik wegen ihrer grösseren Abstraktheit sittlich unverdächtiger erschien.⁴² Selbst der tendenziell kunstfeindliche Pietismus förderte die Musik, wenn sie zu erbaulichen Zwecken eingesetzt wurde.⁴³ Während die professionelle Theaterkultur in Basel noch um die Wende zum 20. Jahrhundert auf «Berge von orthodoxen und pietistischen Hindernissen» traf, hatte sich seit dem 17. Jahrhundert – beginnend mit dem Collegium musicum, dem Vorläufer der noch heute bestehenden Allgemeinen Musikgesellschaft – eine beachtliche Konzertkultur entwickelt, in der noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein Professionelle und Amateure gemeinsam musizierten.⁴⁴ Das Collegium musicum war ein unabhängiger Privatzirkel reicher Musikliebhaber, zeichnete sich jedoch durch eine enge Verbundenheit mit Staat, Kirche und Universität aus. Mit dem Stadttheater verbanden die Konzertveranstalter im 19. Jahrhundert die Gründung und Unterhaltung eines gemeinsamen Klangkörpers, aber auch das sozial und ästhetisch abgrenzende Bemühen um «hohe Kunst» und deren adäquate Rezeptionsweise.

Das Basler Konzertwesen

Die vergleichsweise aufgeschlossene Haltung der Basler Obrigkeit gegenüber Musik lässt sich bis in die Reformationszeit zurückverfolgen. Im Gegensatz zu anderen Schweizer Städten setzte sich in Basel die zwinglianische Musikfeindlichkeit nicht durch. Das am 1. April 1529 verabschiedete Reformationsmandat sah für die Basler Kirchengemeinden weniger strenge musikalische Beschränkungen vor, als sie etwa Bern oder Zürich kannten, wo Zwingli die Abschaffung

- 3 Als Berechnungsgrundlage dienen die Publikumszahlen in eckigen Klammern.
- 4 Wenn der 2. November auf einen Sonntag fällt, wird Allerseelen am 3. November gefeiert.
- 5 Schweizer Volksfreund, Nr. 262, 6. 11. 1883.
- 6 Schweizer Grenzpost, Nr. 278, 24. 11. 1885.
- 7 Schweizer Volksfreund, Nr. 261, 4. 11. 1885.
- 8 Zum Bevölkerungswachstum vgl. INSA: Basel, S. 40.
- 9 Sarasin: Stadt der Bürger, S. 29.
- 10 Basler Nachrichten, Nr. 271, 14. 11. 1885.
- 11 Schweizer Grenzpost, Nr. 279, 25. 11. 1873. Plaudereien aus Basel, in: Schweizer Volksfreund, Nr. 254, 25. 10. 1884.
- 12 Zum grotesken Körper vgl. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt – Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M. 1987, S. 345–412. Zur Geschichte der Körperbeherrschung vgl. Rudolf Zur Lippe: Naturbeherrschung am Menschen, Frankfurt a. M. 1974. Henning Eichberg: Leistung, Spannung, Geschwindigkeit – Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts, Stuttgart 1978.
- 13 Statuten des Basler Rennvereins, Basel 1867, § 2.
- 14 Der private Unterhalt eines Pferdes war auch Voraussetzung für den prestigeträchtigen Rang eines Offiziers der Schweizer Armee. Der Zürcher Reitclub, gegründet 1881, setzte sich vorwiegend aus Männern grossbürgerlicher Kreise, insbesondere dem reichen Wirtschaftsbürgertum zusammen. Im Reitclub assimilierte also nicht, wie Tanner schlussfolgert, «die Aristokratie die bürgerlichen Elemente, sondern das reiche Bürgertum wohlhabende Angehörige der Aristokratie. Das gesellschaftliche Prestige orientierte sich nicht mehr an Herkommen und Besitz, sondern an Geld und Reichtum.» Tanner: Arbeitsame Patrioten, S. 475.
- 15 Die Sektion Basel führte Schweizerische Pferderennen in Basel in den folgenden Jahren durch: 1874, 1876, 1878, 1881, 1886, 1890, 1893 und 1899 (Hundert Jahre Rennverein, Zürich 1972).
- 16 Vgl. Jutta Buchner: Kultur mit Tieren – Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert, Münster u. a. 1996, S. 134.
- 17 «Was man das ganze Jahr hindurch nie zu Gesicht bekommt, diese prächtigen Privatgespanne, sie standen in zwei langen Reihen und boten ein Bild, das sich – ich glaube nicht zuviel zu sagen – auch in Paris sehen lassen dürfte. Dass da, wo die Basler Sportskreise in solcher Anzahl vertreten waren, auch die neueste Pariser Mode vorherrschen musste, ist beinahe selbstverständlich. Nach den Fliederbüschen vom Monat April haben sich jetzt vollbelaubte Rosenzweige über die «Glockenhüte» gelegt. Dem modernsten Zuge entsprechend waren die heruntergebogenen weissen und weisslich-gelben Strohhüte von einer farbigen Kante umrandet. Freilich fehlte auch die Mode der «guten alten Zeit» vom vorigen Jahr nicht, da man die Capellinen noch mit Samt und Bändern zierte. Die Toiletten waren zum Teil ebenfalls im neuesten Stil gehalten: schmal und breit gestreifte Kostüme, in allen Farben, schwarz und weiss, lila und weiss, blau und weiss, violett und weiss, gaben ein helles freundliches Farbenspiel. Die Sonnenschirme wiesen die mannigfachsten Variationen auf. Weiss, violett und alle Töne, die aus der Grundfarbe Grün abgeleitet werden können, waren vorherrschend. Doch genug von solchen intimen Angelegenheiten. Das Glockenzeichen klingt. Die Rennen nehmen ihren Lauf.» Zit. nach Eugen A. Meier: Basel in der guten alten Zeit, Basel 1972, S. 260 f.
- 18 StABS Protokolle Regierungsrat: 15. 2. 1890.
- 19 Schweizer Grenzpost, Nr. 251, 23. 10. 1877. Basler Nachrichten, Nr. 274, 18. 11. 1885. Basler Nachrichten, Nr. 269, 13. 11. 1861.
- 20 National-Zeitung, Nr. 254, 29. 10. 1889. Schweizer Volksfreund, Nr. 267, 11. 11. 1883. Basler Nachrichten, Nr. 269, 14. 11. 1883. Schweizer Volksfreund, Nr. 253, 26. 10. 1886.
- 21 Basler Nachrichten, Nr. 269, 13. 11. 1861. Schweizer Volksfreund, Nr. 291, 9. 12. 1874. Schweizer Volksfreund, Nr. 59, 5. 3. 1881.
- 22 StABS PA 880 D 2 Protokolle Theaterkommission: 10. 9. 1881 u. 28. 9. 1885. Wegen «der vielen vorgekommenen Missbräuche» wurden die Vergünstigungen 1885 eingestellt (StABS PA 880 D 2 Protokolle Theaterkommission: 28. 9. 1885).

- 23 StABS PA 526 A 6 b Vereinsprotokolle: 29. 9. 1881 u. 6. 12. 1884. 1881 widerrief die Theaterdirektion diese Regelung, 1884 bot sie sie dem Bürgerturnverein erneut an.
- 24 StABS PA 880 D 2 Protokolle Theaterkommission: 12. 9. 1893. Das Quodlibet gründete sich 1858 und hatte den Zweck der «Pflege einer durch Gesang, Musik, dramatische und humoristische Vorstellungen gewürzten und veredelten Geselligkeit» (Christ: Vereine 1859, S. 100). 1859 zählte der Verein 58 Mitglieder (Christ: Vereine 1859, S. 100), 180 im Jahr 1871 (Keller/Niedermann: Vereine für Bildungszwecke 1871, S. 146) und 144 im Jahr 1881 (Thun: Vereine und Stiftungen 1881, S. 58).
- 25 StABS PA 880 D 2 Protokolle Theaterkommission: 10. 10. 1876.

4. Interessengruppen zwischen Stadttheater und Schaustellungen

- 1 Zur religiös motivierten Theaterfeindlichkeit vgl. Heinrich Alt: Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt, Berlin 1846. Ernst Hövel: Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert, Diss., Münster 1912. Wolfgang Schmitt: Die pietistische Kritik der «Künste» – Untersuchungen über die Entstehung einer neuen Kunstauffassung im 18. Jahrhundert, Diss., Köln 1958. Monika Diebel: Grundlagen und Erscheinungsformen der Theaterfeindlichkeit deutscher protestantischer Geistlicher im 17. und 18. Jahrhundert, Diss., Wien 1968. Heiko Jürgens: Pompa diaboli – Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater, Tübingen 1972. Werner Weissmann: Kirche und Schauspiele – Die Schauspiele im Urteile der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin, Würzburg 1972. John D. Lindberg: Pietismus und die deutsche Barockoper, in: Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock, hg. v. Gerhart Hoffmeister, Bern u. a. 1973, S. 251–257. Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule – Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert, Wien u. a. 1980, S. 69–134. Jonas Barish: The Anti-theatrical Prejudice, Berkeley u. a. 1981. Christiane Schnusener: Das Verhältnis von Kirche und Theater – Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz (a. d. 775–852), Bern u. a. 1981. Thomas Brunnschweiler: Johann Jakob Breitingers «Bedencken von Comödien oder Spilen» – Die Theaterfeindlichkeit im Alten Zürich, Bern u. a. 1989. Wolfgang Martens: Officina Diaboli – Das Theater im Visier des Hallesischen Pietismus, in: Ders.: Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung, Tübingen 1989, S. 24–49. Stephan Berning: Zur pietistischen Kritik an der autonomen Ästhetik, in: Literatur und Religion, hg. v. Helmut Koopmann u. Winfried Woesler, Freiburg u. a. 1984, S. 91–121.
- 2 Theater und Geistlichkeit in Basel, in: Der Basilisk, Nr. 11, 5. 2. 1839.
- 3 Schweizer Volksfreund, Nr. 59, 5. 3. 1881.
- 4 StABS PA 880 D 2 Protokolle Theaterkommission: 22. 12. 1874.
- 5 Zu den Zwei-Wege-Bildern vgl. Martin Scharfe: Evangelische Andachtsbilder – Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes, Stuttgart 1968, S. 263–270. Ders.: Die Religion des Volkes – Kleine Kultur- und Sozialgeschichte des Pietismus, Göttersloh 1980, S. 84–87.
- 6 Vgl. Hauzenberger: Basel und die Bibel, passim. Pietismus und Neuzeit, Bd. 7: Die Basler Christentumsgesellschaft, Göttingen 1981, passim.
- 7 Richard Weitbrecht: Bohlinger Leute, Heilbronn 1911, S. 282, zit. nach Scharfe: Andachtsbilder, S. 269 f.
- 8 Begleittext zum Bild vom schmalen und breiten Weg als Titelblatt zu Johannes Gosner: Das Herz des Menschen – Ein Tempel Gottes oder eine Werkstätte Satans, 49. Aufl., 653.–662. Tausend, Lahr-Dinglingen 1994, S. 2.
- 9 «Unter die verworfenen Freuden rechnen wir billig, die Freuden der Unmässigkeit, der Trunkenheit, der Unkeuschheit und alles, was an thierische Sinnlichkeit gränzt; hingegen zählen wir mit Recht zu den reinsten und edelsten Vergnügungen, die Freuden des Geistes, der Religion, der

- Tugend, der schönen Natur und des häuslichen Lebens; und wer den Sinn hat für diese letztern, der wird sich in ihrem Genuss glücklich fühlen ohne nach andern Freuden lüstern zu werden. Allein es gibt noch andere Freuden und Vergnügungen, worüber die Meinungen sehr getheilt sind [die Mitteldinge oder Adiaphora]. Freuden, die von einigen als sündlich verdammt, als thöricht verlacht, von andern als unschuldig vertheidiget, als belehrend gepriesen werden, und dahin gehören denn vorzüglich die Schauspiele.» Über Schauspiele, in: Baslerische Mittheilungen zur Förderung des Gemeinwohls, Nr. 3, 11. 2. 1826, S. 59.
- 10 Erklärung des Bildes «Der breite und der schmale Weg» mit Anführung der auf dem Bilde meist nur angedeuteten Schriftstellen, Stuttgart o. J., zit. nach Scharfe: Religion des Volkes, S. 86.
- 11 Bei der Bearbeitung des Bildes wurde nicht nur die Aufschrift in «Sporthaus» verändert, sondern auch dessen Höhe, so dass es die Kriegsszene ebenso verdeckt wie die dazugehörigen Bibelverweise: Jer. 9, 21: «Die Leichen der Menschen sollen liegen wie Dung auf dem Felde und wie Garben hinter dem Schnitter, die niemand sammelt.» bzw. Hes. 20, 12 u. 13: «Ich gab ihnen auch meine Sabbate zum Zeichen zwischen mir und ihnen, damit sie erkannten, dass ich der Herr bin, der sie heiligt. Aber das Haus Israel war mir ungehorsam auch in der Wüste, und sie lebten nicht nach meinen Geboten, durch die der Mensch lebt, der sie hält, und sie entheiligten meine Sabbate sehr. Da gedachte ich, meinen Grimm über sie auszuschütten in der Wüste und sie ganz und gar umzubringen.»
- 12 Den Hinweis auf diesen Text verdanke ich Prof. Dr. Ulrich Gäbler und lic. phil. Marlon Roland.
- 13 Franz Edelmann: Zur Gründung der Evangelischen Predigerschule in Basel, in: Basilea – Festschrift für Eduard Buess, hg. v. Hans Dürr u. Christoph Ramstein, Basel 1993, S. 91–102.
- 14 Vgl. Hadorn, Wilhelm: Geschichte des Pietismus in den Schweizerischen Reformierten Kirchen, Konstanz u. a. 1901. Paul Gruner: Die Stillen im Lande und die Evangelische Allianz – Bilder aus dem religiösen Lebens Berns im vergangenen Jahrhundert, Bern 1949. Paul Schweizer: Freisinnig – Positiv – Religiössozial – Ein Beitrag zur Geschichte der Richtungen im Schweizerischen Protestantismus, Zürich 1972.
- 15 UB BS HSS Nachlass Eduard Riggenbach VIII D 1: Leichenrede für Johannes von Huene.
- 16 Johannes von Huene: Darf ein Christ das Theater besuchen? – Hingeworfene Gedanken auf die an ihn gerichtete Frage, in: Korrespondenzblatt der A. P. S. [Alt-Prediger-Schüler], 20. Jg., Nr. 1, Basel 1908, S. 1–4.
- 17 Ebd., S. 3. Ebd., S. 4.
- 18 Eine ernste Frage, in: Christlicher Volksbote, Nr. 45, 7. 11. 1888, S. 353 f.
- 19 Ebd., S. 354.
- 20 Ebd.
- 21 Über das Theater, in: Christlicher Volksbote, Nr. 33, 12. 12. 1833, S. 249.
- 22 Ebd., S. 250 f.
- 23 Ebd., S. 250.
- 24 Ebd., S. 248 f.
- 25 Stark: Spielplan und Publikum, S. 60.
- 26 Ebd., S. 66. Der Basler Spielplan weist ähnliche Tendenzen auf, die Helmut Schanze für deutsche Städte herausgearbeitet hat (Helmut Schanze: Drama im bürgerlichen Realismus 1850–1890 – Theorie und Praxis, Frankfurt a. M. 1973).
- 27 Diese und die folgenden Zitate stammen aus von Huene: Darf ein Christ das Theater besuchen?, S. 2 f.
- 28 Vgl. Brunnschweiler: Johann Jakob Breitingen.
- 29 Über Schauspiele in: Baslerische Mittheilungen zur Förderung des Gemeinwohls, Nr. 3, 11. 2. 1826, S. 63. Dieser theaterfeindliche Artikel eröffnete eine ganze Serie von Beiträgen in den Baslerischen Mittheilungen, die sich wohlwollend zum Theater äusserten.
- 30 Über das Theater, in: Christlicher Volksbote, Nr. 33, 12. 12. 1833, S. 248 f.
- 31 Ebd., S. 250.
- 32 Etwas über den Besuch des Theaters, in: Christlicher Volksbote, Nr. 48, 28. 11. 1894, S. 382.
- 33 Röttscher gibt der schauspielerischen Verstellung, dem «tiefsten Grund des Vorurtheils» gegen

- die Schauspieler, eine idealistische Wendung. Der Schauspieler forme seine Individualität «zu einem Organ für eine Idee, zur Verwirklichung der Gestalten der freien Phantasie, welche der Endlichkeit und Vergänglichkeit nicht unterthan, von ihm den letzten Stempel ihrer Lebendigkeit empfangen. [...] Er giebt also die endliche Erscheinung seiner besonderen Individualität für eine ideale Persönlichkeit auf. [...] Es ist derselbe Mensch, der sich gleichsam von sich selbst löst, um sich in einer zweiten höhern Erscheinung wieder zu gebären.» Röttscher: Kunst der dramatischen Darstellung, S. 10 f.
- 34 Schweizer Volksfreund, Nr. 256, 28. 10. 1872.
- 35 StABS Straf und Polizei F 4: Polizeibericht vom 28. 6. 1875.
- 36 Des Volksboten Messkram, in: Christlicher Volksbote, Nr. 45, 6. 11. 1850, S. 358 f.
- 37 Ebd., S. 360.
- 38 Der Komödiant und der Bibelhausirer, in: Christlicher Volksbote, Nr. 7, 13. 2. 1834, S. 52–53. Ein Blick auf das Evangelisationswerk in London, in: Christlicher Volksbote, Nr. 37, 10. 9. 1862, S. 293–295. Das Sterbebett eines Seiltänzers, in: Christlicher Volksbote, Nr. 25, 20. 6. 1877, S. 196–197. Eine Theegesellschaft mit Schauspielern, in: Christlicher Volksbote, Nr. 9, 4. 3. 1885, S. 71. Weihnachten bei fahrenden Leuten, in: Christlicher Volksbote, Nr. 48, 30. 11. 1898, S. 378–379.
- 39 Ein Zeitungsartikel weist auf die Arbeit der Heilsarmee auf der Basler Herbstmesse hin: Schweizer Volksfreund, Nr. 260, 5. 11. 1887.
- 40 Guter Rath an junge Leute über's Tanzen und Theater, in: Christlicher Volksbote, Nr. 31, 2. 8. 1893, S. 244.
- 41 Schweizer Volksfreund, Nr. 59, 5. 3. 1881. Der Komponist, Dirigent und Chorleiter August Walter (1821–1896) leitete seit Ende der 1840er Jahre zahlreiche weltliche und geistliche Konzerte.
- 42 Zur Musikgeschichte Basels vgl. Zur Geschichte unserer Concert-Anstalt und zur Würdigung der neuesten Veränderungen I, in: Baslerische Mittheilungen zur Förderung des Gemeinwohls, Nr. 11, 10. 6. 1826, S. 241–258. Zur Geschichte unserer Concert-Anstalt und zur Würdigung der neuesten Veränderungen II, in: Baslerische Mittheilungen zur Förderung des Gemeinwohls, Nr. 12, 24. 6. 1826, S. 272–284. Eduard Wölflin: Das Collegium musicum und die Concerte in Basel, Basel 1860, S. 1–52. Paul Meyer: Basels Concertwesen im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, in: Basler Stadtbuch 1884, S. 181–236. Paul Meyer: Basels Concertwesen 1804–1875, in: Basler Stadtbuch 1890, S. 76–111. Karl Nef: Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, St. Gallen 1897. Karl Nef: Die Musik in Basel – Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Jg. X, Heft 4, Leipzig 1909, S. 1–32. Wilhelm Merjan: Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert, Basel 1920. Hans Ehinger: Basel, in: Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. v. Friedrich Blume, Kassel u. a. 1949–1951, Sp. 1355–1366. Hans Peter Schanzlin: Basels private Musikpflege, 139. Neujahrsblatt, Basel 1961. Martin Staehelin: Basels Musikleben im 18. Jahrhundert, in: Schweizerisches Jahrbuch «Die Emte», 1963, S. 115–141. Gertrud Lendorff: Die Ursprünge des Basler Musiklebens, in: Basler Stadtbuch 1977, S. 54–69. John Kmetz: Basel, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hg. v. Ludwig Finscher, 2. neu bearb. Aufl., Kassel u. a. 1994, Sp. 1258–1273.
- 43 Schmitt: Pietistische Kritik der «Künste», S. 64–68. Roland Giesselmann, Regine Krull: Posaunenchöre in der Erweckungsbewegung – Traditionsbildung zwischen musikalischer Religion und religiöser Musik, in: Frommes Volk und Patrioten – Erweckungsbewegung und soziale Frage im östlichen Westfalen 1800–1900, hg. v. Josef Mooser, Regine Krull, Bernd Hey u. Roland Giesselmann, Bielefeld 1989, S. 287–338. Martens: Officina Diaboli, S. 24–49.
- 44 Jenny: Theater auf dem Blömlin, S. 67. W. Mörkhofer: Die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel in den Jahren 1876 bis 1926, Festschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Allgemeinen Musikgesellschaft, Basel 1926. Tilmann Seebass: Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel 1876–1976, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen, Basel 1976.