

Kaiser Sigismund erscheint zu Pferd

Wie das Theater den Zirkus besiegte

Von Stefan Koslowski

Die deutschsprachigen Stadt- und Staatstheater durchleben derzeit eine heftige Identitäts- und Legitimationskrise. Sie scheinen ihre Funktion als «herrschende Form» – im Sinn einer Messlatte für andere Theaterformen – zunehmend einzubüssen. Wie sich in der Schweiz die «Stadttheater» überhaupt zu kulturellen Leitinstitutionen mausern konnten, illustriert die Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.

Im vergangenen Jahrhundert trafen die zumeist deutschen und österreichischen Theaterleute bei ihren Engagements an den Deutschschweizer Stadttheatern auf eine urbane und politische Kultur, die sich deutlich vom sonstigen 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. Von diesen «Herren», wie sie in Basel im Gegensatz zu den «Bürgern» genannt wurden, gingen weit weniger kulturelle Impulse aus als von Landesfürsten oder Königshöfen des europäischen Auslands. Höfische und grossstädtische Vorstellungen von einem blühenden kulturellen Leben unterschieden sich krass von der kulturellen Wirklichkeit der Schweizer Städte.

SONDERFALL SCHWEIZ

Zu den Gründungszeiten der Stadttheater – St. Gallen 1805, Zürich und Basel 1834, Bern 1836, Luzern 1839, Solothurn 1856 – existierte noch kein ausdifferenziertes System der öffentlichen Freizeitangebote. Die Initiativen gingen dabei fast ausschliesslich von Privaten oder Vereinen aus. 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 eine besondere Bedeutung zu. Es übernahm Aufgaben, deren sich im europäischen Ausland eher Verwaltungen und politische Autoritäten annahmen. So waren in der Schweiz die sogenannten Stadttheater auch nicht das stolze Ergebnis kommunaler oder kantonaler Kulturpolitik, sondern zunächst die schändlichen Spekulationsobjekte von Aktiengesellschaften, die durch die Verpachtung des Theatergebäudes auf einen finanziellen Gewinn hofften. Weil bald deutlich wurde, dass die Theater defizitär arbeiteten, scheuten sich die Städte, die ideelle und finanzielle Verantwortung für die Bühnen zu übernehmen. Dem für die Schweiz so fundamentalen Subsidiaritätsprinzip folgend, gingen die politischen Gremien davon aus, dass Schöpfer und Träger aller Kultur nur der Mensch, nicht aber der Staat sein könne. wes-

ter Zirkus angereist. Die weithin gerühmten Pferdedressuren begeisterten alle.

ZIRKUSBEGEISTERUNG

Dem Basler Stadttheater machte das Zirkusgastspiel arg zu schaffen. Der «Schweizer Volksfreund» meldete, dass der Zirkus in den zwei Sonntagsvorstellungen 7000 Franken eingenommen habe (was bei einem hoch angesetzten Durchschnittspreis pro Eintritt von Fr. 1.50 eine Zuschauerzahl von 4667 ergibt). Als Vergleichswert notierte die Zeitung das Einspielergebnis des Stadttheaters mit der Operette «Mamsell Angôt» (Dohn/Lecocq) von 223 Franken (was bei einem angenommenen durchschnittlichen Billettpreis von Fr. 1.80 ein 124 Personen umfassendes Publikum bedeutet). Ermutigt von seinem Erfolg beantragte Zirkusdirektor Wulff bei der Polizei, seine Spielgenehmigung zu verlängern. Das Theater ging daraufhin in die politische Offensive und suchte beim Basler Regierungsrat um Ablehnung des Verlängerungsgesuches nach, «unter dem Hinweis auf die Schädigung, welche dem Theater aus der Konkurrenz des Zirkus erwachse». Das Basler Publikum hingegen unterstützte den Zirkus mit begeisterten Leserbriefen in den Zeitungen. Auch die Presse nahm in redaktionellen Beiträgen zugunsten des Zirkus Stellung: «Die gegenwärtigen bedenklichen Bühnenleistungen machen es im Interesse vieler Freunde eines gediegenen edlen Vergnügens nicht nur wünschens-, sondern auch begehrenswert, dass dem Gesuche des Herrn Wulff entsprochen werden möchte. Wir sind überzeugt, dass die Mehrzahl der Einwohnerschaft unserer Stadt und Umgebung für eine verlängerte Benützung eines

Weise war in Basel für die häufig gespielte «Jüdin» noch nie geworben worden. Weder in der Theaterreklame noch in den Theaterkritiken wurden je eigens Kaiser Sigismund – eine stumme Rolle in dem Werk – oder gar sein Erscheinen zu Pferde erwähnt. Es war allerdings nicht das erste Mal, dass Pferde auf der Bühne am Steinenberg zu sehen waren: So war beispielsweise auch schon Karl Moor in den «Räubern» als Reiter zu bewundern gewesen, und Gessler war im «Wilhelm Tell» hoch zu Ross erschienen. Auch wenn es der Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts durchaus entsprach, Pferde in grossen Opern, Melodramen oder Historienspielen einzusetzen – der dressierte Tramgaul im Zirkus Wulff hatte die Wahrnehmung und Bewertung des Geschehens auf der Stadttheaterbühne verändert.

Ein «theaterfreundlicher Sportsmann» begrüsste in einem Leserbrief an die «Schweizer Grenzpost» die Initiative des Theaterdirektors, «ein wirkliches Pferd auf hiesige Bühne» zu bringen, als «erfreuliche Rücksichtnahme seitens der Direktion auf den nachgerade von Circusreminiszenzen bestimmten Geschmack unseres Publikums». Weiter schlug er vor, «für diese Repräsentationsrolle den dressierten Tramgaul zu acquirieren», was ein volles Haus garantierte und eine Geste der Versöhnung zwischen dem Stadttheater und dem Zirkus sein könne. Der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» hingegen rückten Theater und Zirkus bedenklich nahe, sie wettete gegen die «fettgedruckten Messbudenreclamen auf dem Theaterzettel».

In einer Theaterkritik über die «Jüdin»-Aufführung hiess es: «Der Aufzug im ersten Akt, mit Kaiser Sigismund zu Pferde, war sehr geschmackvoll arrangiert und der brave Schimmel hielt sich so wacker, als ob er ehemals unter der Zucht des Zirkusdirektor Wulff gestanden hätte.» Und weiter: «Wie man sich erzählt, soll das zugkräftige Tramwaypferd in der nächsten Zeit auch auf der

ter für sich selbst den Anspruch auf «höhere» Kunst. Seine Konkurrenz diskriminierte es hemmungslos als «niedrig»: «Der Circus vertritt überhaupt eine Richtung von Vergnügen, die weniger die ethische Seite als die halsbrecherische, das Effecterzielen, das Gruseln zum Ausgangspunkt für das Publicum machen und die somit eher von der Polizei zu beschränken als zu unterstützen wäre.» Das Stadttheater zielte letztlich darauf ab, für sich ein Theatermonopol in Basel zu errichten. Es tat alles dazu, die räumlichen, zeitlichen und finanziellen Rahmenbedingungen der Schaubuden und Zirkusse zu erschweren und seine eigenen Bedingungen zu verbessern. So mobilisierte das Stadttheater jahrzehntelang Institutionen, Organisationen und Personen, um jegliche Konkurrenz aus dem Stadtbezirk zu vertreiben. Es verlangte von den Behörden, Zirkusse nur ausserhalb der Theatersaison zuzulassen, und schlug der Regierung vor, die publikumsattraktiven Schaubuden mit einer Steuer von 5 bis 10 Prozent zugunsten des Stadttheaters zu belegen. Es forderte also «Theaterprivilegien», die in anderen Ländern im Namen der Handels- und Gewerbefreiheit längst heftig bekämpft oder aufgehoben wurden. In Basel scheiterte das Stadttheater mit den Versuchen, seine Konkurrenz verbieten zu lassen – zunächst an der lang verbrieften Messesfreiheit und später an der 1875 eingeführten Gewerbefreiheit. Die politischen Entscheidungsgremien kamen dem Stadttheater jedoch entgegen, indem sie ihm in sehr bescheidenem Umfang Subventionen zusprachen und nur alle paar Jahre einen Zirkus auf dem Barfüsserplatz gastieren liessen.

WANDEL DER BEWILLIGUNGSPRAXIS

Bis zum Beginn der 1890er Jahre hatten sich Polizei und Regierungsrat auf die immer wieder bestätigte Regel berufen, «wonach zeitweise unter den Messvergnügungen ein Circus an beliebiger Lage, resp. auf dem Barfüsserplatz gestattet wird». 1890 erlaubten sie – nicht zuletzt auf Druck des grossbürgerlichen Pferdesportvereins – ein weiteres Gastspiel des Zirkus Wulff. Es sollten die letzten Zirkusvorstellungen während der Theatersaison auf dem Barfüsserplatz sein. Dies, obwohl nachweislich renommierte Zirkusse in Basel gastieren wollten und obwohl ein offizieller regierungsrätlicher Entscheid zugunsten eines Stadttheater-Monopols nicht vorlag. Dieser veränderten Bewilligungspraxis lag ein Wandel des kulturpolitischen Klimas zugrunde, der mit der Kleinbasler Vereinigungsfeier von 1892 und mit der Umwandlung des Stadttheaters von einem Pacht- in einen Regiebetrieb zusammenhing.

Das Jubiläum des 500. Jahrestags der rechtlichen und politischen Vereinigung der beiden Städte Grossebasel und



wurde. Diese Logik prägt bis heute die Kulturpolitik der Schweiz: «Wir sind in einem subsidiär funktionierenden Land, wo unsere Führungsrolle – auch mangels Kulturförderungsartikel – eher eine moralische ist», fasste 1996 der Direktor des Bundesamtes für Kultur, David Streiff, die realpolitischen Folgen dieser Auffassung zusammen.

Die Bühnen blieben den herrschenden Marktgesetzen unterworfen. Vorrangig mussten sie sich darum bemühen, ihre überdimensionierten Zuschauerräume zu füllen. Doch wie kann man ein Theater mit 1600 Plätzen allabendlich auslasten in einer Stadt wie Basel, wo 1850 gerade einmal knapp 30 000 Einwohnerinnen und Einwohner und 1880 etwa 62 000 Personen angemeldet waren? Auch die deutschsprachigen Hoftheater – finanziell durch den ökonomischen Abstieg der Höfe dazu gezwungen und inspiriert von der Nationaltheater-Idee – mussten um ihr Überleben kämpfen und weiteten ihr Publikum auf das Bürgertum hin aus. Dabei kam ihnen dessen Eifer zugute, aristokratische Kultur- und Repräsentationsformen zu imitieren. Auf diesen Nachahmungseffekt konnten die Theater in der «demokratischen» Schweiz nicht bauen. Auch auf die Beamtenschaft und auf das Militär, wichtige Publikumssegmente vieler Theater des Auslands, konnte das Basler Stadttheater nicht hoffen, da sie quantitativ nicht ins Gewicht fielen. 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.

Der gewichtigste Konkurrent um die Publikumsgunst waren nicht die Konzerte, wie die bisherige Kulturgeschichtsschreibung unisono verkündete, sondern die Schaustellungen und Zirkusse, die jährlich zur Basler Herbstmesse anreisten. «Die grosse Konkurrentin des Theaters, die Messe, ist feierlich und mit Glockengeläute eingezogen», vermerkte die Basler Tageszeitung «Schweizer Volksfreund» zu Beginn der Herbstmesse 1872: «Traurig, dass sich die Direktion mit den Mächten, die hier ihr Wesen und Unwesen treiben, auf den Kriegsfuss zu stellen genöthigt sieht und «Sein oder Nichtsein» mit ihnen zu spielen hat.» Wie diese Konkurrenzbeziehung (kultur)politisch zu behandeln sei, darüber gingen die Meinungen auseinander.

Das erfolgreichste Zirkusgastspiel im Basel des 19. Jahrhunderts konnte im Jahr 1885 der Cirkus Wulff für sich verbuchen. Mit dem Beginn der Herbstmesse gab er drei Wochen lang Vorstellungen in einem grossen Holzrundbau von 40 Metern Durchmesser, den einheimische Handwerker auf dem Barfusserplatz errichtet hatten. «S'ist aber auch ein Bau!» staunte die lokale Presse, «er beherrscht die ganze Gegend und an ihn lehnen sich wie Schlinggewächse Dutzend kleinere Buden, ohne dass es dem Koloss Eintrag thut.» Mit 100 Angestellten und 150 Pferden war der

ments wie dasjenige des Herrn Wulff unter den leider existierenden traurigen Theaterverhältnissen einem hohen Regierungsrathe dankbar sein wird.» Der Regierungsrat entschied jedoch zuungunsten des Zirkus. Das Verlängerungsgesuch wurde abgelehnt.

Die letzten Tage seines Basler Gastspiels krönte Wulff mit der Dressur eines Tramgauls. Er mietete sich vom ansässigen Betreiber des Pferdetrans einen Fuchs und einen Rappen. Innert weniger Tage brachte er eines der beiden Pferde dazu, im Zirkus zur Musik zu tanzen und über brennende Hindernisse zu springen. Das Publikum brach in Begeisterungstürme aus. Nicht zuletzt diese spektakuläre Dressurleistung lockte weiteres Publikum an, aus Basel-Landschaft und aus dem benachbarten Ausland. Zu den letzten beiden Vorstellungen kamen nach Pressemeldungen nochmals an die 10 000 Zuschauer.

DER DRESSIERTE TRAMGAUL

Die ungewöhnliche Dressur eines Arbeitspferdes – statt eines der üblichen Rassepferde – diente Wulff ohne Zweifel zur Unterstützung seines Renommees. Dass Wulff einen Tramgaul mietete und weder einen Ackergaul noch ein stadtgewohntes Zugpferd dressierte, hatte seine besondere Bewandnis. 1881 wurden in Basel Tramomnibusse eingeführt. Dieses erste öffentliche Verkehrsmittel brachte etwas Grossstädtisches nach Basel. Es war ein Signal des Fortschritts – ähnlich wie der sukzessive Anschluss an das internationale Eisenbahnnetz (1844, 1854, 1856). Mit dem Tramgaul wählte Wulff ein Pferd aus, das allgemein als Zeichen von Modernität galt.

Nach der Abreise des Cirkus Wulff trabte der Tramgaul wieder durch Basel, wie die «Basler Nachrichten» berichteten, doch «die Erinnerung an das Lampenfieber wird ihm wohl noch ab und zu im Kopfe wirbeln, hat ihn doch jeweilen eine sichtliche Aufregung geschüttelt, wenn die Menge Beifall klatschte». Der Alltagstrott fasste wieder Fuss, die öffentliche Diskussion um das Stadttheater und den Zirkus jedoch riss nicht ab. Denn das Stadttheater warb mit folgendem Text auf den Theaterzetteln und in den Zeitungen für die anstehende Aufführung der Oper «Die Jüdin» (Scribe/Halévy): «Kaiser Sigismund erscheint im Zuge des ersten Aktes zu Pferde.» Auf diese



Karl Jauslin: Basler Herbstmesse auf dem Barfusserplatz. (Bild Staatsarchiv Basel-Stadt)

Bühne erscheinen und zwar in «Udine.» Dass der für den Zirkus dressierte Tramgaul auch als Kassenmagnet des Stadttheaters fungieren sollte, das hatte wohl auch Wulff nicht geahnt. Der damalige Direktor des Stadttheaters, Wilhelm Grundner, sah sich dazu gezwungen, in der «Basler Handelszeitung» das Comeback des Tramgauls auf seiner Bühne aufs heftigste zu dementieren.

Das Basler Gastspiel des Zirkus löste eine in den Zeitungen ausgetragene öffentliche Diskussion über das Verhältnis zwischen Zirkus und Theater aus. Auf der einen Seite wurde das Stadttheater zu einem Ort der Poesie stilisiert, den das Publikum mit der gehörigen Andacht und Ehrfurcht zu betreten habe. Auf der anderen Seite hiess es beispielsweise in den «Basler Nachrichten», der Zirkus sei «ein neutraler Boden für alle Stände und Gesellschaftsklassen, alle Konfessionen und Sprachen»; hier wird «kein religiöses Gemüth durch ein Couplet verletzt, kein Besitzer durch einen sozialistischen Gedanken erschreckt und keine Milch der frommen Denkart in gährend Drachengift verwandelt; das lassen die Clowns nicht zu und der dumme August.»

HOHE UND NIEDRIGE KUNST

Aus der Not des mangelnden Publikumszuspruchs leitete das Basler Stadttheater die Tugend der unterstützungsbedürftigen «hohen Kunst» ab. Zwischen 1860 und 1890 versuchte das Theater immer wieder, sich von den städtischen und kantonalen Regierungen gegen die publikumsattraktiven Schaustellungen und Zirkusse durchsetzen zu lassen. Die eigenen Anleihen aus dem verachteten Repertoire der unterhaltenden Künste übergend, erhob das Stadtthea-

wurde 1892 in einem dreitägigen Staatsakt zelebriert, dessen Hauptereignis ein überaus erfolgreiches Festspiel war. Bei diesem Vereinigungsspiel waren weit über 1500 Laien beteiligt. Alle wichtigen bürgerlichen Vereine – von den Sportbis zu den Bildungsvereinen katholischer und protestantischer Ausrichtung – waren in das Spektakel eingespannt, das von der Basler Regierung mit initiiert und unterstützt wurde. Auch namhafte Vertreter der Basler Oberschicht übernahmen tragende Rollen in dieser Aufführung. Die Arbeiterschaft hingegen wurde von der aktiven Festspieleteilnahme ausgeschlossen und blieb auf die Zuschauerränge verbannt. Auch wenn die gesellschaftliche Integrationskraft des Festspiels also nicht überbewertet werden darf, leistete es einen bedeutenden Beitrag zur kulturellen Identität innerhalb des Basler Bürgertums.

Wichtigste Integrationsfigur des Festspiels war der Regisseur Hugo Schwabe (1847–1899). Er hatte es trotz seiner deutschen Herkunft geschafft, im gesellschaftlichen und politischen Leben Basels eine herausragende Rolle einzunehmen. Unter seiner Herausgeberschaft erfuhr der fortschrittliche «Schweizer Volksfreund» einen grossen Aufschwung. 1886 wurde das Mitglied und der Berater mehrerer Laientheater auch in den Vorstand der Aktiengesellschaft des Stadttheaters berufen. Im November 1891, noch während der Vorbereitungen zur Vereinigungsfeier, wurde beschlossen, das inzwischen überaus umstrittene Pachtssystem abzuschaffen und das Stadttheater fortan unter eigener Regie zu führen. Schwabe wurde zum neuen Direktor des Stadttheaters gewählt. In seinen Händen liefen nun alle für das Stadttheater wichtigen Fäden zusammen, die zur Regierung, die zur Polizei, die zur Presse und die zu den bürgerlichen Vereinen, deren informeller Einfluss auf die Entscheidung über die Vorstösse des Stadttheaters gegen konkurrierende Schauspielgeschäfte nicht zu unterschätzen ist. Schwabes Fähigkeit, andere Menschen zu begeistern, sein Charisma, seine Autorität und sein gesellschaftlicher Einfluss verhalfen zunächst dem Festspiel, sodann dem Stadttheater zu mehr Erfolg. In einer «privaten Besprechung» mit dem zuständigen Regierungsrat erreichte Schwabe beispielsweise, dass die Eröffnung eines zweiten Theaters in Basel vereitelt wurde. Was die offiziellen Eingaben des Stadttheaters zwischen 1860 und 1890 nicht schafften, kam nun durch persönliche Kontakte und informelle Absprachen zustande. Der Zirkus als gewichtigster Konkurrent des Stadttheaters in Basel war aus dem Feld geschlagen. Doch unter den Schaustellungen kündigten sich neue Nebenbuhler um die Publikumsgunst an: 1896 liess erstmals ein Kinematograph die Bilder laufen, 1907 eröffnete das erste feste Kino in der Stadt.

Der Autor hat zu diesem Thema eine umfassende Studie veröffentlicht: Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Chronos-Verlag, Zürich 1998. Reihe Theatrum Helveticum. 271 S., Fr. 48.–