Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 34 (1968)

Artikel: Zur Baugeschichte der ersten beiden Theatergebäude 1801 bis 1968
Autor: Kachler-Jovanovits, Karl Gotthilf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986641

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

I. Zur Baugeschichte der ersten beiden Theatergebäude 1801 bis 1968

Von Karl Gotthilf Kachler-Jovanovits

Einleitung

Die folgenden Ausführungen versuchen im Hinblick auf das neue St.Galler Stadttheater einige wesentliche Tatsachen und Probleme darzulegen, welche die Baugeschichte der beiden früheren Theatergebäude in St.Gallen betreffen; dies im Zusammenhang mit der Errichtung anderer Theaterbauten während des 19. und des 20. Jahrhunderts auf dem Boden der Schweiz. Das neue St.Galler Haus erläutert anschließend der ausführende Architekt selber. Im dritten Teil werden in einer statistischen Übersicht die bisherigen Präsidenten der Verwaltung der Stadttheater-AG erfaßt; ferner die Mitglieder der Verwaltung, das künstlerische und das technische Personal, diese allerdings erst seit Beendigung des Pachtsystems mit Beginn der Saison 1919/20 und der Übernahme des Theaterbetriebs durch die AG selber in eigener Regie bis zur Übergabe der Verantwortung der Theater-AG an die neue «Genossenschaft Stadttheater St.Gallen» Mitte 1968. Die eingehende Behandlung der einzelnen Spielzeiten und Direktoren, der Aufführungen und der Mitglieder seit dem Spielbeginn im Jahre 1857 im Theater am Bohl als Weiterführung der drei Bände «Aus der St.Gallischen Theatergeschichte» (Band I: 1801–1805; Band II: 1805–1831 und Band III: 1831–1855), die der 1958 verstorbene langjährige verdienstvolle Präsident und Leiter der St.Galler Stadttheater-AG, Dr. Ulrich Diem, verfaßt hat (erschienen im Verlag der Fehr'schen Buchhandlung, St.Gallen 1927, 1936 und 1955), muß einer späteren Publikation vorbehalten bleiben. Immerhin zeigt allein schon die Aufstellung der vom September 1919 bis zum Januar 1968 gespielten Werke im Teil III dieser Ausführungen, welche Fülle an Schauspielen, Opern, Balletten und Operetten im alten Haus geboten wurde, ferner welche und wie viele Darsteller, fest engagierte eigene Mitglieder oder prominente Gäste, am Bohl wirkten (Teil II).

Wenn Planung, Bau und Einrichtung der beiden alten St.Galler Theater auf den ersten Blick eher als nur lokaler Geschichtsbeitrag

interessant zu sein scheinen, so zeigen sie doch allgemein schweizerische Probleme auf und geben Anlaß zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen über den Theaterbau in der Schweiz.

Einleitend ist hierbei für St.Gallen kurz festzustellen: Ihre erste Einrichtung für die Aufführungen einer Berufsschauspielertruppe erhielt die Stadt als Einbau in ein bestehendes Gebäude bereits im Jahre 1801. Nur nach heftigen Auseinandersetzungen, die manchmal nicht ohne Humor und Sarkasmus geführt wurden, konnten die befürwortenden Stimmen durchdringen. Die gegnerischen Kreise bejahten zwar das Theaterspiel, soweit es vom eigenen Volk getragen wurde, lehnten aber das ausländische Berufstheater ab. Die deutsche «Löhlein'sche Theatergesellschaft» bekam als erste Truppe 1801 die Erlaubnis, in der ehemaligen fürstäbtlichen Remise beim Karlstor auf eigene Kosten einen Aufführungsraum zu installieren. Er wurde dann im Jahre 1805 durch die von Karl Müller von Friedberg gegründete, rein private «Theater-Actionnairs-Gesellschaft» bedeutend verbessert (Abb. 30).

Dieses «Theater am Karlstor» hatte bis 1855 den bis dahin dreißig verschiedenen, fast nur deutschen und österreichischen Direktoren und deren Truppen zu genügen. Alle mußten auf eigenes Risiko spielen, das heißt: sie wurden von der Aktiengesellschaft jeweils aus Bewerbern gewählt und erhielten das Theater für geringen Mietpreis in Pacht.

Nach Überwindung großer Schwierigkeiten und mit nur minimer Unterstützung der Stadt konnte vom 1854 gegründeten «Theaterbauverein», mit dem sich die alte Aktiengesellschaft verband, im Jahre 1857 ein neues Theater am Bohl eröffnet werden. Es war bis zum 31. Januar 1968 in Betrieb, erfuhr aber vor allem im Äußeren und Innern bedeutende Umbauten und Renovationen, insbesondere in den Jahren 1906 und 1938 (Abb. 38/39). Wenn sich der Zuschauerraum auch heute noch recht hübsch präsentiert, so bot doch ungefähr ein Viertel der Plätze ungenügende Sicht, ganz abgesehen von der schlechten Bestuhlung im zweiten Rang, die noch aus dem Jahre 1857 stammte. Vor allem waren die Räumlichkeiten hinter der Bühne viel zu klein und die Künstlergarderoben schon seit Jahrzehnten zu eng. Wesentliche Werkstätten konnten schon lange nicht mehr im Haus selber untergebracht werden: Damenschneiderei, Kostümfundus, Schreinerei, Malersaal, Kulissenmagazine befanden sich außerhalb, zum Teil weit entfernt. Ebenso fehlten wichtige Probenräumlich-

keiten, für die, gleich wie für die Werkstätten, außerhalb des Theaters Lokale gemietet werden mußten. Ein Neubau war nicht mehr zu umgehen. Von Dr. Joseph Fenkart, dem Präsidenten der Theater-AG in den Jahren 1951 bis 1961, ging die Initiative zum Neubau aus. Hierauf wird später noch zurückgekommen. Zuvörderst soll versucht werden – ausgehend von St.Gallen, das 1805 nach Bern (1800)[1] als zweite Stadt in der Schweiz eine seither ununterbrochen weitergeführte Berufsbühne erhielt, einiges Grundlegende zur Geschichte und Situation des Theaterbaus auf dem Boden der Eidgenossenschaft darzulegen.

1. KAPITEL
Zur Geschichte des Theaterbaus in der Schweiz

Durch Jahrhunderte hindurch bis zur Helvetik (1798 bis 1803) hatte das Volkstheater in der Schweiz wesentliche Bedeutung, das heißt: von Bürgern für Bürger dargebotene Aufführungen eigener oder adaptierter dramatischer Handlungen und Stücke. In den alemannischen und in den welschen Landesteilen war im Volk stets besonderer Sinn fürs Theaterspielen lebendig. Er ging seit der Blüte des Volkstheaters im 16. Jahrhundert nie mehr verloren, vor allem nicht in Luzern, konnte aber auch im 17. und 18. Jahrhundert in den reformierten Orten von der damals im Puritanismus verhafteten Kirche nie ganz unterdrückt werden, ja wurde in Bern gerade von der reformierten Geistlichkeit gepflegt. Speziell in St.Gallen, wo das Kloster schon ums Jahr 900 durch die Mönche Tutilo und Notker wesentlich mitbeteiligt war an der Entstehung der später für ganz Europa wichtig gewordenen christlichen Mysterienspiele, wurden auch noch während des 17. Jahrhunderts in der neugläubigen Stadt, vor allem von Schülern des Gymnasiums und von der Bürgerschaft wiederholt Stücke biblischen und politischen Inhalts im Garten des ehemaligen Katharinenklosters oder auf dem Marktplatz aufgeführt. In den Räumen des Katharinenklosters war damals die Lateinschule untergebracht. Die Spieltradition des 16. Jahrhunderts wurde nicht abgebrochen. Insbesondere ist der früh verstorbene Kanzleisubstitut der Regierung Josua Wetter (1622–1656) zu nennen. In zwei großen

1 Genauere Angaben hierüber in der demnächst erscheinenden «Bernischen Theatergeschichte» von Edmund Stadler.

historischen Dramen, dem einen aus der Schweizer Geschichte: «Carle von Burgund» (aufgeführt 1653), und dem anderen aus Roms sagenhafter Königszeit mit dem Titel «Denkwürdiges Gefecht der Horatier und der Curiatier» (1654) setzt er sich temperamentvoll ein für die Eigenständigkeit und Freiheit der Eidgenossenschaft gegenüber Tyrannei und Ungerechtigkeit selbstherrlicher Fürsten. Er verteidigt im Vorspiel zu den «Horatiern und Curiatiern» die Theateraufführungen der Bürger gegen die puritanische negative Einstellung vorab der Zürcher reformierten Geistlichkeit. Beide Stücke wurden mit finanzieller Unterstützung der Stadtbehörden und mit großem Erfolg von St.Galler Bürgern aus den besten Familien vor vielen, auch auswärtigen Gästen und Zuschauern zur Darstellung gebracht. Für die Schweizer Literaturgeschichte sind die beiden Dramen insofern noch von besonderer Bedeutung, als Wetter, der in Straßburg studiert hatte, erstmals versuchte, eine möglichst reine und einfache Schriftsprache zu schreiben gegenüber der bisherigen, in der Schweiz damals üblichen, durch den einheimischen Dialekt bestimmten Schreibweise.

Im gleichen Jahrhundert war es ferner die St.Gallische Klosterschule, die unter dem aus Bernegg stammenden Athanasius Gugger (1608–1669) – ausgehend von den Bestrebungen des Jesuitentheaters – die barocken Heiligenspiele zu großartiger, beispielhafter Entfaltung zu bringen wußte[1].

Auf dem Areal des Katharinenklosters wurde dann 1856/57 das erste eigene Berufstheatergebäude der St.Galler Theateraktiengesellschaft errichtet, nachdem von 1801 bis 1855 in der ehemaligen fürstäbtlichen Kutschenremise gespielt worden war.

Trotz dieser besonderen Spielfreudigkeit, die noch durchs ganze 18. Jahrhundert andauerte, erwuchs auf Schweizer Boden kein eigentliches Berufstheater. Erst seit 1933, als durch den Nationalsozialismus eine geistige Trennung von Deutschland und dann auch von Österreich notwendig wurde, entstand eine eigene Kleinkunstbühne, das «Cornichon»; es legte den Grund für die seither erfreulicherweise an vielen, auch kleineren Orten der Schweiz nun «aus eigenem Boden» entstandenen Keller- und Saaltheater mit initiativen ein-

1 Siehe Jakob Bächtold: «Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz», Frauenfeld 1892, S. 467 ff., und Joh. August Bischof: «Theatergeschichte des Klosters St.Gallen und der St.Gallischen Landschaften im Zeitalter des Barock 1628 bis 1798», St.Gallen, Zollikofer & Co., 1934.

heimischen Berufsleuten. Viele an ersten Bühnen Deutschlands und Österreichs tätig gewesene Schweizer Darsteller kehrten bis 1944 zurück, im ganzen weit über hundert.

Die nicht zuletzt auf Betreiben der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur im Jahre 1945 in Zürich gegründete «Schweizer Theaterschule» mit Abteilungen für Schauspiel, Oper, Tanz und Volkstheater trug zur Förderung eines schweizerischen Bühnennachwuchses maßgebend bei. Das heutige verdienstvolle Zürcher Bühnenstudio ist daraus hervorgegangen[1].

Dazu kommt die ebenfalls durch die politischen Umstände bedingte «Einschweizerung» maßgebender ausländischer Berufskräfte wie zum Beispiel am Schauspielhaus Zürich. Vorher schien es zeitweilig, als ob sich zwischen dem traditionsreichen einheimischen Volkstheater und dem vom Ausland hereingekommenen, in der ersten Zeit auch nur von ausländischen Direktoren geleiteten Berufsbühnen mit ebenfalls fast ausnahmslos ausländischen Darstellern eine unüberwindliche Kluft auftun wolle. Es begannen sich vor allem im 19. Jahrhundert gewisse Gegensätze in rein menschlicher Hinsicht scharf herauszubilden, wo doch ein gegenseitiges Verständnis, bei richtiger Abklärung der Möglichkeiten und Schranken beider Seiten, für das kulturelle Leben in der Schweiz nur von Nutzen sein konnte. Heute ist dieser Krisenpunkt weitgehend überwunden. Wenn noch gewisse «Spannungen» wegen der verhältnismäßig kleinen Aufführungszahl von Schweizer Werken zwischen den einheimischen Dramatikern und den Theaterdirektionen bestehen, natürlich abgesehen von Dürrenmatt und Frisch, so ist doch keine Rede mehr davon, daß an den Schweizer Berufstheatern womöglich nur Schweizer Künstler beschäftigt und nur Schweizer Werke aufgeführt werden sollen – auf dem Gebiet der Oper wäre der Spielplan schnell am Ende gewesen. Doch kann erfreulicherweise festgestellt werden, daß die Schweiz heute im Berufstheater in allen Gattungen über viele gute einheimische Kräfte verfügt. Ferner sind im Ausland auch wieder bedeutende Schweizer Bühnenkünstler tätig. Die Isolierung während des letzten Krieges und die Besinnung auf eine gewisse Selbständigkeit auf dem Gebiet des Berufstheaters haben Früchte getragen, speziell auch im Theaterbau. Denn: war bis jetzt das höfisch-barocke System mit übereinander-

1 Siehe A. H. Schwengeler: «Wo stehen wir heute? 40 Jahre Rückblick auf Theaterkultur», im «Mimos», Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Beilage zur «Schweizerischen Theaterzeitung», November 1967.

getürmten Rängen und Logen vom Ausland übernommen worden, ohne die Reformbestrebungen im Theaterbau vor allem in Deutschland bereits während der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts zu berücksichtigen, bei uns für Bauten noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so wurden jetzt auch von einheimischen Architekten eigene Wege aufgezeigt und konnten Projekte realisiert werden, die den provinziellen Konservativismus überwanden und der schweizerischen Tradition eher entsprachen. Auch hinsichtlich der Besucher hatte sich, vor allem gegenüber dem 19. Jahrhundert, im Zuge der Bevölkerungszunahme und Industrialisierung der Städte, eine große Umschichtung vollzogen. Die alten «Aktien-Theater», zum Beispiel in St.Gallen oder in Bern und Basel, von Aktionären und ihren finanziellen Beiträgen erbaut und erst von mehr oder weniger kapitalkräftigen Direktoren auf eigenes finanzielles Risiko betrieben, werden jetzt von Genossenschaften verwaltet. Diese bekommen, wie zum Beispiel heute noch in Basel, die Häuser von den alten Aktiengesellschaften zur Verfügung gestellt, führen jetzt aber den Betrieb mit beträchtlichen städtischen und staatlichen Subventionen und stellen die Direktoren mit fixer Besoldung an, ebenfalls das gesamte künstlerische und technische Personal. Gleichsam die ganze Bevölkerung nimmt auf Grund ihrer Steuergelder nunmehr an der Betriebsführung teil. Die früher nur von einer Oberschicht getragenen Berufstheater sind wenigstens theoretisch «Volkstheater» geworden. Auch die von Aktiengesellschaften verwalteten Theater, zum Beispiel die Neue Schauspielhaus-AG oder das Opernhaus in Zürich, können nur dank großen städtischen und kantonalen Subventionen ihren Spielbetrieb durchführen.

In der welschen Schweiz vermochte sich zum Beispiel «Le Centre Dramatique Romand» als selbständige Schweizer Bühne durchzusetzen mit einem eigenen kleinen Schauspielhaus, dem «Théâtre de Vidy» in Lausanne, dem ehemaligen Expo-Theater von Max Bill. Das Gastspiel mit Max Frischs «Chinesischer Mauer» in französischer Adaption an der Weltausstellung von Montreal 1967 fand verdient große Beachtung im In- und Ausland.

Mit dieser «inneren» Entwicklung war die «äußere» im Theaterbau bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts nicht mitgegangen. Abgesehen von drei Ausnahmen (Abb. 13/16) – vom Théâtre du Jorat in Mézières (1908), von der Comédie de Genève (1913) und nur bedingt vom Zürcher Schauspielhaus (umgebaut 1926) –, wurde und wird in den größeren Städten in Bauten des Hoftheaterstils weiter-

gespielt. Erst mit dem neuen Kurtheater in Baden (über 600 Sitzplätze, erbaut 1951/52 von Lisbeth Sachs und Otto Dorer) begann eine neue selbständige Ära (Abb. 20/21); für St.Gallen insofern bedeutsam, als das St.Galler Stadttheaterensemble seit 1926 regelmäßig eine dreimonatige Sommerspielzeit in Baden durchführt und das neue Kurtheater mit seiner besonderen baulichen Konzeption nicht ganz ohne Einfluß der damaligen Direktion des Stadttheaters St.Gallen zur Realität wurde. Vom barocken, bis zur Bühnenöffnung vorgezogenen Rangsystem wurde abgegangen und ein amphitheatralisch aufsteigender Zuschauerraum als Kreissegment bevorzugt wie in größerem Umfang bereits 1876 von Richard Wagner in Bayreuth und auf Schweizer Boden in den zwanziger Jahren im Goetheanum in Dornach, hier von rein privater Seite als Mysterienbühne. Das «Théâtre de Beaulieu» in Lausanne folgte 1954 (Abb. 12a); beim Umbau des abgebrannten «Grand-Théâtre» von Genf wurde auch eine neue Form gesucht; ebenfalls in Basel und Zürich bestehen durchaus eigenständige Pläne für neue Theater. Allerdings: im Zuschauerraum der 1961 eröffneten Basler «Komödie» wurde der einzige Rang («Balcon») wieder in barocker Art bis zur Bühnenöffnung herangeführt.

Als «Vorstufe» dieser neuen Konzeptionen ist der Umbau des Zürcher Corso-Theaters (1934) durch den Architekten Ernst F. Burckhardt (1900–1958) anzusehen (Abb. 18/19). Das einstige Operetten- und Variététheater sollte nunmehr auch für Filmvorführungen geeignet sein, das heißt, jeder Zuschauer mußte möglichst hundertprozentige unverzerrte Sicht auf die Leinwand erhalten. Hierbei war der gegebene Raum so auszunützen, daß mehr als tausend Zuschauer Platz finden konnten. Burckhardt glückte 1934 eine ausgezeichnete Anordnung. Logen waren nicht zu umgehen. Aber er «erfand» bereits die vorkragenden, zur Bühne gerichteten «Kojen», wie sie später, nach dem Kriege, in neuen Bauten, die nicht Rücksicht auf bestehende Enge nehmen mußten, konsequenter ausgeführt werden konnten, zum Beispiel in der Royal Festival Hall in London oder in der Staatsoper Hamburg. Anstelle der barocken, bis zur Bühnenöffnung geführten zwei alten Ränge, schuf er einen einzigen, steil ansteigenden Rang über dem hinteren Teil des ebenfalls sich stark erhöhenden Parterres mit Einteilung des ganzen Raumes in acht Sitzfelder, alle so voneinander abgesetzt, daß eine gute Zirkulation der Zuschauer beim Kommen und Gehen möglich geworden ist. Das Theater wirkt immer noch modern.

Die höfischen Theaterbauten, in denen heute noch gespielt werden muß (Abb. 10/12), zum Beispiel das Stadttheater Basel (1909), das Stadttheater Bern (1903), das Opernhaus Zürich (1891), das Théâtre Municipal Lausanne (1868, Umbau 1931/32), das Grand-Théâtre Genf (1875 bis 1879, Umbau 1963/64), alle diese Theater sind nicht aus dem Bedürfnis der Allgemeinheit oder auch nur weiterer Bevölkerungsschichten gebaut worden wie etwa Schulhäuser und Kirchen oder gar die Freilichtaufführungsstätten für die großen volkstümlichen Festspiele der letzten Jahrhundertwende, sondern als «Gesellschaftsräume» bestimmter exklusiver Kreise, oft sogar ausländischer, wie zum Beispiel ein Theatergebäude 1766 in Carouge von Voltaire, das die Genfer Bevölkerung spöttisch «Grange des Etrangers» nannte. Das «Hôtel de Musique» – der erste Berner Theaterbau (1770) – besaß in der Mitte des ersten Ranges seine «Loge Royale»[1], so, wie der gegenwärtige von 1903 noch eine eigene Bundesratsloge aufweist! Der vierte Rang des ersten, in die einstige Barfüßerkirche eingebauten Zürcher Stadttheaters (1834) hatte seinen besonderen Eingang, und zwar nur von der Straße her, um die bescheideneren Besucher von der besseren Gesellschaft zu trennen[2].

Der Bau dieser «Hoftheater» auf dem Boden der demokratischen Schweiz hing eben aufs engste mit den vom Ausland hereinkommenden Schauspielergesellschaften zusammen und mit dem Wunsche der interessierten Kreise, auch eine Art «Residenztheater» zu besitzen.

Seit dem frühen 17. Jahrhundert gaben deutsche und französische Berufstruppen Gastspiele auf dem Gebiet der heutigen Eidgenossenschaft. Sie hatten sich erst Fußbreit um Fußbreit Boden erkämpfen müssen. Mit wenig Ausnahmen wurden sie als unerwünschte Eindringlinge von den Behörden sorgfältig überwacht, sehr oft überhaupt abgewiesen oder nur auf Druck der französischen Okkupationstruppen zugelassen, wie zum Beispiel 1800 in Bern und 1801 in Zürich. Mit diesen ausländischen Theatertruppen hatte man auch die von diesen gepflegte äußere Aufführungsform zu übernehmen, oder anders ausgedrückt: es waren ihnen ihrer Aufführungspraxis konforme Bauten zur Verfügung zu stellen. Abgesehen von einem bescheidenen Theatersaal in Baden, von Voltaires bald abgebranntem Theater in

1 Vgl. Armand Streit: «Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit», Bern 1873 und 1874.

2 Vgl. Programm über die Eröffnung des Theaters in Zürich vom 20. Oktober 1834, Staatsarchiv Zürich.

Carouge (1766)[1] und dem «Hôtel de Musique» in Bern (1770) gab es solche bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht. Auch das Berner Theater durfte nach obrigkeitlichem Erlaß vorerst nicht für Aufführungszwecke von Berufsbühnen benutzt werden, sondern nur für Konzerte und Bälle. Man suchte dort deshalb Ausweichmöglichkeiten und fand sie zum Beispiel in der damals nicht mehr benutzten heutigen «Französischen Kirche», in der 1773 eine französische Truppe ihre Bühne aufschlug[2].

In Baden wurde bereits im Jahre 1675 der erste ständige Theaterraum in der Schweiz für Berufstruppen eingerichtet, im unteren Geschoß des damals neu erbauten Schützenhauses am Ölrain; er muß äußerst einfach gewesen sein und soll immerhin Platz für 500 Zuschauer gehabt haben. Der obere Stock enthielt einen Saal für festliche Anlässe der Schützen und für Hochzeiten. Wenn damals in größeren Städten wie Zürich oder Basel kein solcher Aufführungsraum geschaffen wurde, so mag die dortige puritanische Einstellung noch maßgebend gewesen sein. Das einst als «Bader Komödie» berühmte Theater hing mit seinen mehr oder weniger guten Darbietungen eng mit folgenden Tatsachen zusammen: einmal mit dem damals in Baden neu aufblühenden Badebetrieb und zweitens mit seiner Bedeutung als Tagsatzungsort der alten Eidgenossenschaft.

Für die Menschen, die den Badeort zur Erholung aufsuchten, ferner für die Tagsatzungen und politischen Kongresse, die in Baden tagten, bedeuteten diese Theateraufführungen eine willkommene Abwechslung, aus dem Bedürfnis nach Unterhaltung und Zerstreuung und auch aus Gründen der Repräsentation bei gesellschaftlichen Anlässen. Das Badner Theater wurde von der Stadt bereits als eine Art Kursaal gebaut und deutschen und französischen Schauspielertruppen gegen eine bestimmte Miete überlassen. Der Zuschauerraum hatte nur eine einzige Galerie, den gegenüber ausländischen Residenzstädten verhältnismäßig bescheidenen Bedürfnissen nach Repräsentation entsprechend. Doch kam durch diese Teilung für die Theaterbesucher wie in den großen Hoftheatern eine typisch «ständische» Anordnung zum Ausdruck. Rudolf Maurer schrieb 1790 in seiner «Local-Beschreibung des Heilbades zu Baden in der Schweiz»: «Die frölichen Städter aus den Kutschen nehmen vorzüglich das Parterre ein; ge-

1 Damals noch auf savoyischem Boden.

2 Näheres in der demnächst erscheinenden «Bernischen Theatergeschichte» von Edmund Stadler.

meine Bürgerinnen, Kinder, Gesind, und die sich besser dünkenden Bäuerinnen besitzen die Gallerie. Arme füllen die verworfensten Plätze, oder fordern den Armenpfenning an der Straße. Die Herren der Stift mit besaumter Gravatte mangeln nicht. Den Ehrengesandten des Hochlöbl. Syndicat hat die Ehrfurcht die besten Plätze vorbehalten: die von allen mit schuldigen Reverenzen empfangen werden. Die Musik ist herzlich schlecht». Ferner berichtet David Hess 1818 in seiner «Badenfahrt»[1]: «Alle Sommer schlägt eine wandernde deutsche Schauspielergesellschaft im Schützenhaus der Stadt ihre Winkelbühne auf», was wohl so viel heißt, daß diese Truppen die Kulissen- und die Bühneneinrichtung selber mitbrachten, wie dies damals üblich war. Hess fährt fort: «Selbst an den schönsten Sommerabenden sind alle Bänke besetzt, besonders wenn etwa eine Wiener-Oper voll Casperle-Schwänke, oder ein großes tragisches Ritterschauspiel aufgeführt wird, welches letztere in gewissen Fällen durch heftige Erschütterungen des Zwerchfelles zur Beförderung einer guten Cur beytragen kann».

Wenn nicht wie in Baden ein eigentlicher Theatersaal vorhanden war, schlugen die Wandertruppen – soweit sie überhaupt eine polizeiliche Bewilligung zum Auftreten erhielten – ihre «Winkelbühnen» in passenden größeren Räumen auf, in Basel zum Beispiel im Ballenhaus (Jeu de Paume), in Zürich in Zunftsälen, oder sie errichteten selber eine Bretterbude in der Art heutiger Messehütten. Obwohl im «Comödienstreit» das helvetische Parlament im Jahre 1799 in Luzern der unruhigen Zeiten wegen ein allgemeines Aufführungsverbot erließ, das sich speziell gegen die französische Besatzungsmacht in Zürich und in Bern richtete, setzten diese – wie bereits angeführt – die Aufhebung des Verbots durch[2]. Ungefähr mit dem Beginn der Regeneration (1830) und des Liberalismus – in Bern und in St.Gallen schon bedeutend früher – bildeten sich in den verschiedenen Städten Kreise der oberen Schicht, die sich speziell für die ausländischen Berufstruppen einsetzten. Weitgereiste Handelsleute oder aus fremden Diensten heimgekehrte Offiziere, welche Kulturzentren vornehmlich in Frankreich, Deutschland, Österreich und Italien kennengelernt hatten, sahen im stehenden Berufstheater mit Musik- und Schauspielrepertoire ein auch in der Heimat erstrebenswertes Mittel zur Unterhaltung und Bildung. Sie wollten sich und die Gesellschaft auch teil-

1 Zürich, bei Orell Füssli, 1818, Seite 259/260.

2 Siehe A. Streit a.a.O. und Herm. Schulthess: «Französische und deutsche Schauspieler in Zürich», Zürcher Taschenbuch 1936.

nehmen lassen an den in der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstandenen bedeutenden Kulturgütern auf dem Gebiet des Theaters, die in den deutschsprachigen Ländern in großen Namen wie Gluck und Mozart, Lessing, Schiller und Goethe gipfelten. Aber auch für harmlose, künstlerisch weniger hochstehende Darbietungen, die den Alltag auflockerten, waren diese Kreise empfänglich.

Während im 16. und 17. Jahrhundert Theater noch eher Ausdrucksmittel und Spielfreude des ganzen Volkes bedeutete, wurde es also jetzt – wenigstens vorläufig – Unterhaltungs- und Bildungsangelegenheit der oberen Gesellschaftsschicht. Die Bühnenkünstler mußten sozusagen alle vom Ausland geholt werden. In der Schweiz, in der von jeher eine gewisse Abneigung gegen das Künstlertum als eigentlichen Beruf, als Arbeit für den Lebensunterhalt, bestand und nur das solide Handwerk, auch das des Soldaten, etwas galt, war der Schauspielerstand vorläufig noch wenig angesehen. Auf Grund der Bedeutung mancher Hoftheater im öffentlichen Leben der Residenzstädte hatte in Frankreich und nun auch in Deutschland der gute Bühnenkünstler eine gewisse gesellschaftliche Stellung erlangt. Wurde dort im Berufstheater, speziell auf der Sprechbühne, das Nationale betont, so war dies in der Schweiz durch die ausländischen Künstler und ihr Repertoire mit ganz wenig Ausnahmen unmöglich.

In St.Gallen wurden immerhin zwei nationalschweizerische Stücke von Karl Müller-Friedberg, dem ersten Landammann des Kantons St.Gallen und dem Gründer der Theater-AG, durch deutsche Berufsschauspieler aufgeführt: «Orgetorix» (Abb. 29, 79/80) und «Morgarten oder der Sieg für die Freyheit», beide 1804[1]. Dabei blieb es damals. Das erste gelangte 1953 anläßlich der 150-Jahr-Feier des Kantons St.Gallen mit großem Erfolg mehr als zehnmal zur Wiederaufführung, in Dekorationen von André Perrottet von Laban, die Bühne und Zuschauerraum, ohne den Vorhang zu gebrauchen, zu einer gewissen Einheit verbanden. Enge Beziehungen zwischen Laien- und Berufstheater bestanden von jeher im St.Galler Kloster. So hatte zum Beispiel der Fürstabt 1769 kurz nach der Vollendung der Kathedrale ein reich ausgestattetes «Translationsspiel» anläßlich der Übertragung der Reliquien der heiligen Clementia aufführen lassen als Manifestation großer barocker Theaterkunst mit Musik, Tanz und Chören. Dabei werden sich, durch die Mitwirkung der Klosterschüler, der Patres und vieler Künstler wie Musiker und Dekorateure, die Laienspieler mit

1 Diem I, S. 46.

den Berufsleuten zu einer Spielgemeinschaft verbunden haben. Anders in der neugläubigen Stadt. Hier genehmigte der Rat zwar noch 1773 die Eingabe eines Bürgers zur Abhaltung einer von einheimischen Darstellern gespielten «Comedie». Auch hatte er – nach den Akten letztmals 1759 – ein kurzes Gastspiel einer «Bande Comedianten», nämlich der berühmten deutschen «Ackermann'schen Truppe», bewilligt. Aber Berufsschauspieler und Laiendarsteller wurden immer streng auseinandergehalten, ja 1816 hatte man in St.Gallen die Gründung eines gemeinnützigen Theaterspielvereins vorgeschlagen, der die Berufstruppen ersetzen und gerade so gute Vorstellungen geben könne; vor allem würden die Einnahmen nicht der Stadt entzogen und flössen nicht ins Ausland. Man könne sie für gemeinnützige Zwecke verwenden. Bereits 1801 nimmt im «Helvetischen Volksfreund» ein anonymer Verfasser, «Alpinus», unter welchem Pseudonym Diem den St.Galler Geschichtsschreiber G. L. Hartmann (1764–1828) vermutet, in einem Artikel, «Bemerkungen über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit der Schauspiele in St.Gallen», zwar positiv Stellung[1], aber er weist doch auf Rousseaus Einwände gegen die Einführung der französischen Berufsbühne in Genf hin und hält sie auch für die damaligen Genfer Verhältnisse für richtig. In seiner «Lettre à d'Alembert» vom Jahre 1758 bekämpft Rousseau nämlich nicht das Theater an sich – im Gegenteil –, er fordert es: doch nicht durch ausländische Berufsleute, die damit Geld verdienen und Geschäfte machen wollen, sondern durch Spieler aus dem eigenen Volke, so, wie es von alters her üblich gewesen sei. Rousseau richtet sich vor allem gegen die exklusiven Darbietungen für eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Zuschauern, die eingeschlossen «in einer dunkeln Höhle» («dans un antre obscur») und eingepfercht in «Verschläge» («cloisons»)[2] alles über sich ergehen lassen müssen, was von Außenstehenden an sie herangetragen wird. Er verlangt eine den demokratischen Prinzipien Rechnung tragende Aufführungsstätte, in der ein freies Volk seine eigenen Spiele zeigt, wenn auch vorerst als Freilichttheater[3].

1 Siehe Diem I, S. 4 f.

2 Gemeint sind wohl die in Ränge eingeteilten Logen.

3 Vgl. J.-J. Rousseau: «Lettre à d'Alembert», Paris 1793, S. 236/1237 (erste Ausgabe des Briefes: Amsterdam 1758); ferner Edmund Stadler: «Die Entwicklung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz», Schweizer Theaterjahrbuch XXI der Schweiz. Gesellschaft für Theaterkultur, herausgegeben von Dr. Oskar Eberle, Einsiedeln 1952, S. 65 ff.

Die im damaligen «Neuen St.Gallischen Wochenblatt» von Freunden der ausländischen Berufstruppen eröffnete Kontroverse zeigte ferner ein Problem auf, das auch in unserer Zeit im Hinblick auf den Schweizer Berufsschauspieler immer wieder Bedeutung erlangt: die Aussprache in «ächt deutschem Akzent», die einem Schweizer auf der Bühne Schwierigkeiten bereite. Als Antwort wurde von Laienseite darauf hingewiesen, daß der «Berliner Dialekt bei seiner Verwechslung des Dativs mit dem Akkusativ in den Pronomina (ihm statt ihn)», wie dies auf der St.Galler Bühne immer wieder zu hören sei, doch wohl auch nicht einer richtigen Bühnenaussprache gleichkomme.

Den besonderen Gegensatz zwischen Berufs- und Laientheater in St.Gallen soll noch ein Beispiel illustrieren. Im Jahre 1807 ist in den Tagebucheinträgen von Daniel Girtanner (1758–1839), dem ehemaligen Präsidenten der «Literarischen Gesellschaft», der sich schon 1801 in einer Petition gegen die Zulassung der Löhlein'schen Gesellschaft wehrte (siehe S. 46), folgendes zu lesen: «Müller-Friedberg mutet meiner Gattin zu, mit den Komödianten die Schöpfung [von Haydn, der Verfasser] zu singen und sich mit ihnen (wenigstens in den Probe-Übungen) gemein zu machen. Das lehne ich hier natürlich ab – aber ach, die heilige himmlische Musik will man zur Hure machen, wenn dergleichen Opernmäuler geistliche Oratorien um schändlichen Gewinnes willen absingen müßten, nicht zu Gottes Ehren sondern zur Füllung ihres Beutels. O, du armes St.Gallen! Wie schändlich wirst du seit einiger Zeit hintergangen und demoralisiert[1]»! Hierbei ist noch anzumerken, daß sich in Luzern einheimische Liebhaberkreise, in Fortsetzung des einst blühenden Jesuiten-Theaters, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ebenfalls gegen die ausländischen Wandertruppen wendeten mit der Forderung, es mögen sich «in unserem Helvetien einheimische Bürger und Bürgerinnen vereinigen, an jedem Ort eine Nationalbühne eröffnen, den auswärtigen Schauspielern den langverdienten Abschied zu geben»[2].

Für diejenigen Kreise, die sich im 19. Jahrhundert speziell für die deutschen Klassiker und die Oper begeisterten und dieses Erlebnis nicht nur auf Auslandreisen rein genießen wollten, sondern auch in

1 Diem II, S. 169.

2 Max Fehr: «Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz», Theaterjahrbuch XVIII der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 1949; Herbert Eichhorn: «Wandertruppen-Theater in der Schweiz», Neue Zürcher Zeitung (Literatur und Kunst), Nr. 3744, 10. September 1967.

der Heimatstadt, kam es nun darauf an, eine ständige Truppe in ihren Mauern zu haben und ihr entsprechende Theaterbauten zur Verfügung zu stellen in dem bereits erwähnten Pachtsystem. Von diesem wurde in der Schweiz erst im 20. Jahrhundert abgegangen, zum Beispiel in St.Gallen nach dem ersten Weltkrieg. Am Städtebund-Theater Biel–Solothurn bestand es bis vor kurzem. Wohl wurde von den Theateraktiengesellschaften dafür gesorgt, daß die Gemeinden mit Subventionen halfen und diese allmählich steigerten; anfangs waren sie allerdings sehr klein. In St.Gallen betrug die erste Subvention seit 1861 pro Jahr 3600 Franken. Dabei blieb es lange Zeit. Das eigentliche finanzielle Risiko hatte immer noch der Direktor zu übernehmen, den die Theater-AG als Pächter wählte und auch entlassen konnte.

Im Blick auf das Ausland wurde für die baulichen Anlagen das System der Residenzstädte maßgebend. Das schrankenfreie Verhältnis von Bühnengeschehen und Zuschauern, die Einheit beider im einstigen Volkstheater, da auf Plätzen inmitten der Anwesenden gespielt wurde, die ursprüngliche «Raumbühne», konnte jetzt nicht mehr gelten.

In neuester Zeit wurde für große Volksfestspiele dieses alte Prinzip mit besonderem Erfolg wiederaufgenommen, zum Beispiel 1955 im Winzerfest von Vevey durch Oskar Eberle (1902–1956) und 1964 in der Festspielhalle an der Expo in Lausanne für die verschiedenen Aufführungen der einzelnen Kantone. Im 19. Jahrhundert dagegen zwängte man die für die Berufstruppen errichteten Theater in eine Form, die den großen bewunderten ausländischen Vorbildern entsprach: in das höfisch-barocke Rangsystem. Es war im 17. Jahrhundert zur Aufführung der Opern in Italien entstanden und wurde dann in ganz Europa, vor allem in Frankreich, umgebildet und im deutschen Sprachgebiet nachgeahmt, vielerorts in Europa direkt von italienischen Architekten eingeführt[1]. In den im Grundriß meistens lyra- oder ellipsenförmig, auch glockenförmig angelegten Zuschauerräumen mit mehreren nach dem Prinzip ständischer Ordnung senkrecht übereinandergeschichteten, in Logen eingeteilten Rängen boten alle Plätze aus gesellschaftlichen Gründen wesentliche Sicht in den

1 Die Künstlerfamilie der Galli-Bibiena ist besonders berühmt geworden; vgl. M. Hammitzsch: «Der moderne Theaterbau», Beiträge zur Bauwissenschaft Heft 8, Berlin 1906, S. 105 ff., ferner H. Tintelnot: «Barocktheater und barocke Kunst», Berlin 1939, und M. Baur-Heinold: «Theater des Barocks», München 1966.

Zuschauerraum und auf die fürstliche Mittelloge, weniger gute auf die Bühne; von den seitlichen Rangplätzen gewöhnlich noch bessere in den Zuschauerraum als auf die Bühnenvorgänge, die sich in einem «Guckkasten» abspielten: hinter dem festgefügten, oft immerhin verrückbaren, mit einem Vorhang schließbaren Bühnenrahmen. Für eine Hofgesellschaft, auch für eine Bürgerschaft in der Provinz, die gerne die gesellschaftlichen Anlässe der Residenzstädte nachahmte, war dies der passende Rahmen; so ist hinsichtlich des Berufstheaters die alemannische und welsche Schweiz bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein durchaus als «Provinz» anzusehen, von den bereits zitierten Ausnahmen abgesehen.

Heute aber, da unsere Stadttheater von weitesten Bevölkerungskreisen besucht werden und allgemein schweizerische kulturelle Bedeutung haben, mußte und muß diese bei uns noch übliche Form der Zuschauerräume zum Beispiel in Zürich, Basel und Bern, bis jetzt auch in St.Gallen, als veraltet und nicht mehr zweckentsprechend empfunden werden; zumal diese Nachahmungen gewöhnlich schlechter ausgefallen sind als die Vorbilder und unsere modernen schweizerischen «Barocktheater» aus dem 19. und 20. Jahrhundert speziell hinsichtlich der Bühnensicht die schlimmen Eigenschaften der echten höfischen Theater des 17. und 18. Jahrhunderts noch ausgebaut haben. Der Besucher, der heute ins Theater geht, möchte weniger sich selber «ausstellen», noch von den anderen Anwesenden unbedingt gesehen werden, als vielmehr «nur» die Bühnenvorgänge gut verfolgen können, akustisch und optisch, auch von den billigeren Plätzen aus. Denn heute hat jeder steuerzahlende Besucher ein Recht darauf, hilft er doch, abgesehen vom Eintrittspreise, durch die Subvention selber mit, den Theaterbetrieb zu ermöglichen.

Die griechischen Theateranlagen, wie sie uns aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert erhalten sind (zum Beispiel in Epidauros), bilden mit den mehr als im Halbkreis um den Aufführungsplatz herumgelegten ranglosen Zuschauersitzen prinzipiell immer noch, auch in gesellschaftlicher Hinsicht, für demokratische Staatswesen das Vorbild: Jeder Zuschauer sah und hörte gleich gut und konnte außerdem von seinem Sitz aus den Zuschauerraum überblicken und sich so gleichsam als selbstbewußtes Individuum inmitten der Gesamtheit und Gemeinschaft der Zuschauer empfinden. Ein Unterschied zwischen den Zuschauern bestand nur, insofern der eine weiter vom dramatischen Geschehen entfernt saß als der andere. Die dramatische Hand-

lung, hauptsächlich auf der Orchestra, entwickelte sich inmitten der Zuschauer und nicht als Konfrontation auf einer abgeschrankten Bühne.

Das 1740 von Benedetto Alfieri erbaute Hoftheater in Turin, das in seiner Anordnung des Zuschauerraums französische Formen (Proszeniumslogen) mit italienischen (sechs Logenränge senkrecht übereinander, lyraförmiger Grundriß) verbindet (Abb. 1), ist der Typus des Barocktheaters, wie er zum Beispiel 1873 und 1909 im Basler Stadttheater, 1875–1879 in Genf, 1891 in Zürich und 1903 in Bern im wesentlichen nachgeformt wurde[1]. Im St.Galler Theater von 1857 ist diese ungünstige Lyraform nur für die beiden Ränge verwendet worden (siehe Kapitel 3).

Die barocke Anordnung der Zuschauerräume wirkte und wirkt sich besonders ungünstig bei Schauspielaufführungen aus. Im deutschen Sprachgebiet hatte sich im 17. und 18. Jahrhundert, etwa im Gegensatz zu Spanien (Wagenbühne in Höfen und auf Plätzen) und England (Shakespeare-Bühne, die ohne Vorhang in den Zuschauerraum hineinragte), keine eigentliche Form für Aufführungsstätten gesprochener Stücke ausgebildet[2]. Die höfischen Opernhäuser wurden im allgemeinen auch für das Schauspiel die ersten festen Aufführungsstätten, zeigten aber da gerade ihre größten Mängel, weil es bei einer gesprochenen Aufführung sehr darauf ankommt, das Bühnengeschehen verfolgen zu können, während man sich bei einem Musikwerke zur Not allein mit dem Hören zufriedengeben kann. Dazu kommt, daß in Deutschland, im Gegensatz zu England, Spanien oder Frankreich, auch hinsichtlich der Dekorationen im Schauspiel der Oper nachgeeifert wurde. So entstand eine Art «künstlerische Verwirrung»; das Publikum verlangte für die Sprechstücke eine opernhafte Ausstattung.

Ranglose Zuschauerräume ähnlich wie bei den Griechen (erstmals wieder konsequent 1876 in Richard Wagners Festspielhaus zu Bayreuth und 1889 im Festspielhaus in Worms) oder solche mit nur ein bis zwei großen amphitheatralisch aufgebauten Rängen mit gleich guter Sicht für alle, nach demokratischem Prinzip, wurden in Deutschland schon seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert immer wieder geplant und auch gebaut, sowohl ausgesprochene Schauspiel-

1 Vgl. Hammitzsch a.a.O., S. 92/93.

2 Vgl. Devrient-Stuhlfeld: «Deutsche illustrierte Theatergeschichte», Berlin-Zürich 1929, S. 60 ff.

häuser als auch für gemischte Betriebe mit Oper, Operette und Schauspiel, in neuerer Zeit sogar in Residenzstädten wie zum Beispiel in Weimar 1908, in München (Prinzregenten-Theater) und in Stuttgart (Hoftheater) 1912. Das Planen und Suchen nach neuen Möglichkeiten, zum Teil als Anlehnung an die Antike, zum Teil als Frucht der demokratischen Strömungen seit der Französischen Revolution, doch den jeweiligen Bedürfnissen entsprechend, fand hier eine Form. Maßgebend wurden vor allem die Bestrebungen von Claude Nicolas Ledoux (Theater in Besançon von 1786), Friedrich Gilly, Berlin (Entwürfe zu einem Schauspielhaus zwischen 1795 und 1800), Friedrich Schinkel (Skizzen zum Umbau des Zuschauerraums des Berliner Nationaltheaters zwischen 1813 und 1817), Goethe in den Plänen zu einem neuen Theater in Weimar (1825) und Gottfried Semper (Entwürfe zum Festspieltheater im Kristallpalast zu Sydenham bei London 1856 und zu einem «Monumentalen Festtheater» für München im Zusammenhang mit Richard Wagner und Ludwig II., 1865[1].

Die von Semper und Wagner während ihres langjährigen Aufenthalts in Zürich konzipierten Reformpläne wurden grundlegend für den modernen Theaterbau, vor allem nach dem letzten Kriege in Deutschland, aber auch in der Schweiz.

Wenn Wagner gerade in Zürich die Anregung zu einer neuen richtunggebenden Theaterkonzeption erhielt, so hat dies wohl nicht nur den Grund darin, daß sein Freund Semper damals am Polytechnikum wirkte, sondern auch in den damals besonderen, künstlerisch eher ungenügenden Theaterverhältnissen in der Limmatstadt. Sein berühmter Ausspruch, den er im November des Jahres 1856 in *St. Gallen*, ein Jahr vor der Eröffnung des neuen Theaters am Bohl, während der Nachfeier des von ihm und Franz Liszt geleiteten Konzerts im Hotel Hecht getan haben soll: «Lieber kein Theater als ein schlechtes», dieses große Wort mag von ihm speziell im Hinblick auf die Schweizer Theaterverhältnisse ausgesprochen worden sein, wie er sie damals

1 Ausführliches vgl. bei F. B. Biermann: «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper», Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 38, Berlin 1928; ferner K. G. Kachler: Führer durch die Schweizer Theaterausstellung «Volk und Theater», Basel, Zürich 1942, Luzern, Bern, St.Gallen 1943; Ernst F. Burckhardt: «Theaterbau gestern und heute», XVII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, hg. von Dr. Oskar Eberle, Elgg 1948; Darmstädter Gespräch «Theater», hg. von Egon Vietta, Darmstadt 1955; «Bühnentechnische Rundschau», Zeitschrift für Theatertechnik, Bühnenbau und Bühnengestaltung, Berlin, bereits im 62. Jahrgang.

in Zürich mit kritischem Blick als Diskrepanz zwischen der wenig hochstehenden Berufsbühne, dem volkstümlichen Theaterleben in der Schweiz und den Wünschen der Bevölkerung erlebte.

In Bern wurde von dem aus Wien stammenden Literaturdozenten Ludwig Eckardt (1827–1871), der sich wie Wagner 1849 am Aufstand gegen die damalige Regierungsgewalt beteiligt hatte und in die Schweiz geflohen war, sogar ein «Schweizer Nationaltheater» propagiert für die deutsch- und französischsprachigen Landesteile mit eigener Schauspiel- und Opernschule und mit dem Plan gegenseitiger Gastspiele, um die beiden Kulturen einander näherzubringen[1].

Wagner legte vorerst 1851 in der Schrift: «Ein Theater in Zürich»[2] seine Ansicht über das Zürcher Theaterleben und dessen Möglichkeiten dar und kam seit 1855 mit Semper zu seinen epochemachenden Reformplänen im Theaterbau. Er wollte Berufs- und Laientheater gleichsam miteinander verbinden. Den Kern des damaligen Berufstheaterproblems in der gesamten Schweiz traf er, wenn er eindrücklich darauf hinwies, daß «die Leistungen des Zürcher Theaters gänzlich der Originalität entbehrten und nur Nachahmungen von Aufführungen enthielten, die in von den hiesigen Kreisen ganz verschiedenen Verhältnissen, unter ganz anderen Erscheinungen des öffentlichen Geistes als den uns verständlichen, und namentlich auch durch ganz andere Darstellungsmittel als die für uns vorhandenen, auf einem uns abgelegenen Boden als Originalleistungen in das Leben traten... Kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind... Fassen wir Zürich, und dieses namentlich in seiner wichtigen Beziehung zur deutschen Schweiz in das Auge. Sind künstlerisch schöpferische Kräfte hier unvorhanden? Ungekannt mögen sie sein, unvorhanden aber gewiß nicht. Wir zahlen das ersehnte Bekanntwerden mit großen Berühmtheiten heutzutage so oft mit Enttäuschung; sollte es nicht ein edleres Bemühen sein, die ungekannten eigenen Kräfte, wenn nicht an das kalte Licht des eitlen Ruhmes, doch an das wärmende Licht der öffentlichen Liebe zu ziehen?... Bei

1 Ausführliches hierüber bei Eugen Müller: «Schweizer Theatergeschichte», Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich, Nr. 2, Zürich 1944, S. 344 f., mit dem Hinweis auf die skeptische Aufnahme dieses Planes zum Beispiel durch Gottfried Keller und später durch Spitteler.

2 Erschienen 1851 bei Schulthess in Zürich und von Wagner aufgenommen in den 5. Band seiner Gesammelten Werke. Die hier angeführten Stellen auf S. 24/25 und S. 35/36 der Ausgabe von 1851.

so vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunst, und namentlich zur dramatischen Kunst, wie wir sie hier im öffentlichen Leben antreffen, sollte es nun Niemand, der mit der bewußten Förderung gemeinsamer Angelegenheiten beauftragt ist, entgehen, wie notwendig es zur Entwicklung der vorhandenen Keime sei, daß sie nach der ihnen inliegenden Richtung zu dem gemeinsamen Ziele hingelenkt würden... Sobald man darauf bedacht wäre, in den öffentlichen Erziehungsanstalten alle diejenigen Bildungsmomente, welche neben der rein wissenschaftlichen auch auf die künstlerische Ausbildung hingehen, nach ihrer höchsten Entwicklungsfähigkeit zu wahren, würde den Erziehungsbehörden in jener Theaterkomission der natürliche Verbündete zuzuweisen sein, der ihnen in der Lösung ihrer Aufgabe die entscheidenste Hilfe leisten könnte. In den gereifteren dramatischen Künstlern dieses nach unserer Angabe hochveredelten Theaters fänden sich ganz von selbst die Lehrer zur Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten, die der Jugend schon aus der Neigung entsprießen müßten, welche ihr wiederum aus dem befeuernden Anschauen und Anhören der Leistungen des Theaters selbst erweckt würde... Von dem Besuche des Theaters in seiner jetzigen Stellung glaubte man bisher die Jugend wohl eher abhalten zu müssen: ist dem Theater aber die von mir bezeichnete Wirksamkeit ermöglicht, so wäre umgekehrt die Jugend eher zu dessen Besuche anzuhalten. Bisher galt es für ein Unglück in einer bürgerlich wohlbestellten Familie, wenn ein Glied derselben sich zum Ergreifen des Schauspielerstandes hinreißen ließ: in Zukunft würde die Befürchtung eines solchen Unglücks gar nicht mehr möglich sein können, weil ein Schauspielerstand immer mehr aufhören soll zu existieren, und jeder Fähige seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben würde, ohne seine sonstige gesellschaftliche Stellung zu verlassen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte. Denn am Ziele der hier eingeschlagenen Richtung würde das Theater in seiner jetzigen Gestalt verschwunden sein; es würde aufgehört haben, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet; vielleicht würde das Theater dann den höchsten und gemeinsamsten gesellschaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehrs ausmachen, aus dem alles Industrielle entfernt und in welchem die Geltendmachung unserer ausgebildeten Fähigkeit für künstlerische Leistung wie für künstlerischen Genuß einzig

bezweckt wäre». Wagner schrieb dies im Blick auf das klassische Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen, da Bürger für Bürger spielten und zum Beispiel die großen Werke eines Aischylos aufführten. In seinen früheren Ausführungen vom Jahr 1849, «Die Kunst und die Revolution», sagt er: «Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der *Kunst der Griechen* zu treffen... Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber das Theater[1].» Von heute aus gesehen, scheint die Meinung Wagners natürlich utopisch, damals in Zürich etwas Ähnliches wie einst die Griechen in Athen zu schaffen.

Er weilte bereits drei Jahre in der Schweiz, als er seine Reformpläne veröffentlichte. Zwar redet er in dieser Schrift noch nicht von einer entsprechenden Neuerung im Theaterbau. Aber es war nun gerade in Zürich, wo er mit Gottfried Semper den Plan zu einem ranglosen amphitheatralischen Zuschauerraum in demokratischem Sinne – ausgehend von den alten Griechen – konzipierte und ihn dann später, 1876, in Bayreuth auch tatsächlich verwirklichte.

Allerdings dachte er nicht mehr an ausgebildete Laienspieler. Seine Pläne, mit ihnen seine Werke, hatten sich in andere Richtung entwickelt. Antiker Einfluß ist nur in der Anordnung des Zuschauerraums zu erkennen. Wagners Bühne blieb oder wurde erneut barockes Illusionstheater im Kunststil seiner Zeit hinter dem festen Bühnenrahmen innerhalb eines mit allen Maschinerien ausgestatteten mächtigen Bühnenhauses. Nur das versenkte Orchester führte das dramatische Geschehen näher an das Auditorium heran, als es mit dem barocken Orchestergraben zwischen Zuschauern und Bühnenhandlung möglich war.

Semper, der neben Schinkel als der hervorragendste deutsche Architekt des 19. Jahrhunderts gilt, war von 1855 bis 1871 Professor für Architektur am damaligen «Eidgenössischen Polytechnikum». Mit Wagner wurde er 1849 in den Dresdner Volksaufstand verwickelt. Während jener nach Zürich floh, ging Semper nach England. In Dresden hatte er 1839 bis 1841 das Hoftheater gebaut, dessen Pläne Schinkel zur Begutachtung vorgelegen hatten. Beiden Architekten schwebte eine Reform des Theaterbaus vor in Anlehnung an den antiken Theaterbau unter Vermeidung des barocken Rangsystems

1 Richard Wagner: «Gesammelte Schriften und Dichtungen», 1887, Bd. 3, S. 9 und S. 16.

und der Guckkastenbühne (Abb. 2/3). Semper hatte sich in Dresden mit dem von Ludwig Tieck gegründeten «Romantiker-Kreise» befreundet und beschäftigte sich damals in Verbindung mit dem Shakespeare-Übersetzer Wolf Graf von Baudissin vor allem auch mit dem Problem der Shakespeare-Bühne. Mit Schinkel war er sich darüber einig, daß «die Kunst nur einen Herrn kennt, das Bedürfnis» und daß sie «ausartet, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht»[1]. So scheiterte sein erster Entwurf für das Dresdner Hoftheater, den er aus einem neuen «künstlerischen Bedürfnis» geschaffen hatte, an dem «seltsamen Widerspruche, in welchem Herkommen und Sitte gebieterisch dem Zweckmäßigen bei der Bühneneinrichtung entgegenstehen»[2].

In Zürich, wohin Semper nicht zuletzt auf Betreiben seines Freundes Wagner 1855 berufen worden war[3], hat er nun mit diesem in den Jahren 1855 bis 1858 die Probleme eines modernen Bedürfnissen entsprechenden Theaterbaus eingehend besprochen im Hinblick auf die Schaffung einer geeigneten Aufführungsstätte für die in Zürich entstandenen Werke, vor allem für den «Ring des Nibelungen». Im Vorwort des 1863 in Leipzig erschienenen ersten Druckes des «Rings» schreibt Wagner, daß zur Darstellung «ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht nur aus Holz und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Innern berechnet, aufgeführt werden sollte: Einen Plan hierzu mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum und dem großen Vorteil der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen geistvollen Architekten in Besprechung gezogen[4]». Ebenfalls in Zürich war es, daß Semper in Verbindung mit dem damals in München weilenden Wagner auf Bestellung Ludwigs II. von Bayern die Pläne ausarbeitete für ein provisorisches Festtheater im Glaspalast zu München und zu einem monumentalen Festtheater an der Isar (Abb. 3). In diesen Plänen, deren Ausführung einer Hofintrige zum Opfer fiel[5], wurde konsequent auf eine barocke Ranganlage verzichtet. Es waren künstlerische und soziale Gründe,

1 Gottfried Semper: «Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten», Altona 1834, S. VIII.

2 Gottfried Semper: «Das Kgl. Hoftheater zu Dresden», Braunschweig 1849, S. 85 ff.

3 Vgl. Biermann a.a.O., S. 54 ff.

4 Richard Wagner: «Der Ring des Nibelungen», ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, Leipzig 1863, S. VI.

5 Vgl. Biermann a.a.O., S. 65 ff.

weshalb Wagner und Semper «die im Zuschauerraum bis zu beliebiger, ja oft unmäßiger Höhe aufsteigenden Logenränge» abschaffen wollten, von denen «der oberste sich sogar bis weit über die Höhe der Bühne hinaus verlieren konnte, da man sie nur den ärmeren Klassen der Bevölkerung anbot, welchen die Beschwerde der dunstigen Vogelperspektive, aus welcher sie die Vorgänge im Parterre zu betrachten hatten, ohne Bedenken zugemutet wurde»[1].

Semper erhielt 1866 von dem eben gegründeten Kurverein in Baden den Auftrag für den Entwurf eines «Curhauses» mit Theater- und Konzertsaal (Abb. 4). Während er für den inneren Theaterraum doch zwei Ränge in barocker Art vorsah, allerdings nicht in geschweiftem Lyragrundriß, sondern in Quadratform, vorgezogen bis zur Bühnenöffnung, so plante er immerhin anschließend an das gedeckte Kurtheater ein rangloses Freilichttheater.

Nach den Festspielhäusern von Bayreuth (1876) – Abb. 5 – und von Worms (1889) – Abb. 6 – wirkten sich diese Reformpläne später besonders im ersten Berliner Schillertheater (1906) – Abb. 7 – und im Großherzoglichen Hoftheater in Weimar (1907) – Abb. 8 – aus, beide von dem deutschen Architekten Max Littmann (1862–1931)[2]. In Weimar konnte er zwar die Form des segmentförmigen Amphitheaters nicht anwenden aus «Rücksicht auf das Hofzeremoniell» und den «Wunsch, bei besonderen Gelegenheiten ein glänzendes festliches Bild zu entfalten». Der Zuschauerraum mußte «notwendig als Rangtheater» angelegt werden. Aber er führte die beiden Ränge nicht mehr bis zur Bühnenöffnung und fand für Weimar erstmals die Einrichtung des «variablen Proszeniums» mit der Möglichkeit, bei Schauspielaufführungen den Orchestergraben zu überdecken, aus dem Guckkasten hinter dem Bühnenrahmen näher zum Publikum herauszutreten und mit diesem in engeren Kontakt zu kommen, ähnlich wie einst im griechischen Theater oder auf der Shakespeare-Bühne. Diese Bestrebungen gipfelten im ehemaligen «Künstlertheater» der Münchner Kunstausstellung von 1908 mit konsequent ranglosem, amphitheatralisch aufsteigendem Zuschauerraum und der sogenannten «Stilbühne», gegliedert in eine Vorder-, Mittel- und Hinterbühne ohne naturalistische Kulissen, nur mit vereinfachten, stilisierten Deko-

1 Richard Wagner: «Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben», mit sechs architektonischen Plänen, Leipzig 1873, S. 26/27.

2 M. Littmann: «Das Charlottenburger Schillertheater», München 1906, und «Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar», München 1908.

rationen als Andeutung des Spielorts, gewöhnlich mit gemalten auswechselbaren Hintergrundprospekten, bei völliger Konzentration des Bühnenlichts auf die dramatischen Vorgänge[1]. Der Genfer Adolphe Appia setzte sich bereits 1899 für die Reform des naturalistischen Bühnenbilds und für eine – dank der Elektrizität möglich gewordene neue Lichtregie ein[2]. Versuche mit einer solchen Münchner Stilbühne wurden auch in St.Gallen seit 1909 auf Anregung von Dr. Ulrich Diem unternommen als Wille zu einer Bühnenbildreform für Schauspiele mit großem Szenenwechsel (siehe Kapitel 3). Andere Schweizer Bühnen, vor allem das Zürcher Stadttheater unter Dr. Alfred Reucker (schon 1908), dann Basel und Bern übernahmen besonders für Inszenierungen der Stücke Shakespeares diese neue Stilbühne ebenfalls, doch in der barock-höfischen Anlage ihrer Zuschauerräume[3].

In der deutschsprachigen Schweiz erfolgte – wie bereits früher angeführt – der Durchbruch zur eigentlichen Reform erst mit dem Badner Kurtheater 1951/52 (Abb. 20/21). Im waadtländischen Mézières aber gründete René Morax (1873–1963) schon 1908 das «Théâtre du Jorat», aus dem er «un Bayreuth vaudois» machen wollte, mit einem großen Zuschauerraum «de façon que tous les spectateurs eussent une vision semblable et égale de la scène»[4]. «De simples bancs de bois rigoureusement parallèles à la rampe et disposés en gradins, donnent à tous les spectateurs la même vision d'ensemble, plus ou moins éloignée, du spectacle. Ainsi prendra naissance un amphithéâtre de bois, de 1162 places, veuf de tout ornement capable de distraire l'attention de la foule[5]». (Abb. 13/14.)

Als erste Schweizer Stadt erhielt Genf 1913 durch den Architekten Henri Baudin (1876–1929) in der rein privat geführten «Comédie» (750 Sitzplätze) ein Theater, in dem alle Erkenntnisse der bisherigen Reformbestrebungen berücksichtigt wurden. In seiner Baubeschrei-

1 Max Littmann: «Das Münchner Künstlertheater», München 1908.

2 Adolphe Appia: «La Musique et la mise en scène», XXVIII/XXIX. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bern 1963, hg. von Dr. Edmund Stadler.

3 Näheres siehe K. G. Kachler: «Shakespeare auf den Berufsbühnen der deutschsprechenden Schweiz», im XXX. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur; «Shakespeare und die Schweiz», Bern 1964, hg. von Dr. E. Stadler, S. 131 ff.

4 Gaston Bridel: «Le théâtre en Suisse romande», im IX. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, hg. von Dr. Oskar Eberle, Luzern 1937, S. 8.

5 Jean Nicollier: «René Morax, poète de la scène», Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Nr. 10, Edition du Panorama, 1958, S. 45/46.

bung im «Œuvre»[4] weist Baudin nachdrücklich darauf hin, daß er von der *deutschen* Bauform («du type dit allemand») ausgehe und nicht von der in Frankreich und in Italien üblichen, weil im Theater, zumal in einem Schauspielhaus, die Vorstellung auf der Bühne vor sich gehe und nicht im Zuschauerraum; er sei sich bewußt gewesen, daß er von vielen Theaterbesuchern, vor allem -besucherinnen, werde Vorwürfe und Tadel entgegennehmen müssen, da ein großer Teil von ihnen ins Theater gehe, nicht um zu sehen, sondern um gesehen zu werden (Abb. 15).

Im «Théâtre de Beaulieu» von Lausanne, 1954 durch Architekt Marcel Maillard erbaut, sind die Plätze in dem 1900 Personen fassenden Zuschauerraum so angeordnet, daß jeder optimale Sicht auf die Bühne hat, sowohl vom Parterre als auch vom einzigen großen Rang aus. Dieser ist zwar geschweift, aber eben nicht bis an die Bühne vorgezogen. Die Sitze steigen im Parterre und im Rang amphitheatralisch nach oben. Der Orchesterraum erstreckt sich ähnlich wie in Bayreuth – wenn auch nicht ganz unsichtbar – unter die Bühne, so daß kein großer klaffender und trennender Graben zwischen Szene und Zuschauerraum besteht. Dieser bis jetzt größte feste Theaterbau in der Schweiz ist allerdings nicht für eine stehende Truppe errichtet worden, im Gegensatz zu den Stadttheatern in anderen Schweizer Städten, sondern dient als eine Art Festspielhaus hauptsächlich für große Opern-, Tanz- und Orchestergastspiele (Abb. 12a).

Mit seinen in Zürich ausgearbeiteten neuen Theaterbaukonzeptionen wurde Semper grundlegend für alle späteren Reformen, angefangen vom Bayreuther Festspielhaus über Littmanns Bauten, das «Arena-Theater» des Berliner Großen Schauspielhauses von Hans Poelzig im umgebauten Zirkus Schumann (1919) bis zu den Plänen für ein «Totaltheater», die Walter Gropius 1927 am Bauhaus entwickelte (Abb. 17). Diese wiederum gelangten überall in der westlichen Welt zu höchster Aktualität, in den kleinen und großen Rund- oder Arenatheatern, in den Versuchen, Raum- und Guckkastenbühne zu verbinden, u.a. in den interessanten Entwürfen des in Zürich lebenden Bühnenbildners und Architekten Roman Clemens (geboren 1910) – Abb. 22/23 –, den unkonventionellen Projekten des Schweizers André Perrottet von Laban (1916–1956) für ein «Ring-» oder «Rundtheater» in Basel und dann auch für andere Städte: mit drehbarem Zuschauerraum und ringsum liegender Bühne auf einem Kreis-

1 Nr. 3; Jg. 1914, Verlag Benteli, Bern Bümpliz.

ring, verwendbar als Mehrzweckhaus sowohl als Arena-, Opern- oder Kammertheater, als Konzert- und Vortragssaal usw.[1] in kleinem Maßstab ausgeführt im wieder abgebrochenen PTT-Theater («Rotorama») der Lausanner Expo 1964, in den vielbesuchten Freilichttheatern von Tampere (Finnland) und Krumau (Tschechoslowakei) – Abb. 24/25 – und 1968 in der «Maison de la Culture» in Grenoble – Abb. 26/27.

Die Entwicklung in der Theaterbaureform blieb auch auf die Filmtheater, die seit dem ersten Weltkrieg in vermehrtem Maße gebaut werden mußten, nicht ohne Einfluß. In diesen Häusern war es von Anfang an nötig, die Zuschauerräume auf optimale unverzerrte Sicht auszurichten. Diese Konsequenz wirkte selbstverständlich wiederum auf die Bestrebungen im Theaterbau zurück, wie dies zum Beispiel beim Corso-Theater in Zürich der Fall war.

Wenn in Basel noch im Jahre 1909 ein barockes Theater mit vier Rängen gebaut wurde (Abb. 11/12), so muß doch darauf hingewiesen werden, daß dies nicht ohne große *Opposition* geschah, auch schon 1891 in Zürich nicht. So wurde zum Beispiel in Basel das Referendum gegen das Projekt ergriffen und von den Initianten betont, daß «als Hauptnachteil» der «in keinem neuen Theater geduldete vierte Rang wieder Auferstehung feiern soll, um ja dem Basler Publikum die Klassen- und Standesunterschiede recht begreiflich zu machen. Vergeblich» hätten sich «in der Großratskommission einige Mitglieder dafür gewehrt, daß auch in gewöhnlichen Vorstellungen für die unbemittelten Klassen ein Platz geschaffen werde, der kein Schwitzbad sei...»[2]. Nachdem in den Tageszeitungen die Kritik des Referendumskomitees als unrichtig zurückgewiesen worden war, nahmen die Stimmbürger das Projekt mit fast 500 Mehrstimmen an. Das Resultat: von den 1150 Sitzplätzen sind heute immer noch über 350 schlecht bis ganz schlecht.

In Zürich wurde der Bau von der Wiener Firma Fellner und Helmer projektiert und ausgeführt, die auf Theater spezialisiert war und «konfektionierte», nur noch dem jeweiligen Bauplatz anzupassende

1 Siehe u.a. «Theater 50», Theaterbeilage der «National-Zeitung» Basel, Nr. 128, 18. März 1950, hg. von Dr. Hans R. Linder; Darmstädter Gespräch 1955, «Theater», Darmstadt 1955; «Basler Nachrichten»: «Die Tribüne», 19./20. November 1960, Fred Alten: «Weg vom Barocktheater»; «Journal de Genève», Beilage «Lettres – Arts – Sciences», 24/25 novembre 1962, «Voici le Théâtre de l'Avenir», von Walter Unruh, Vizepräsident der Internationalen Theatertechnischen Gesellschaft; Expo 1964 Lausanne, Abteilung Kunst und Leben, Prospekt 22 b/2, u.a.

2 «Basler Nachrichten» vom 4. Mai 1906.

Pläne bereithielt; während einer Sitzung des Ingenieur- und Architektenvereins bezeichnete man dieses Vorgehen «als eine Schande»[1]. Der «Vorsteherschaft» der Aktiengesellschaft warf ein eigenes Mitglied vor, daß man den Kontakt mit dem Volk gar nicht suche und das neue Theater «den Stil eines gewöhnlichen Provinzialtheaters erhalten werde»[2]. Ein anderes Mitglied[3], das zugleich der Baukommission angehörte, sagte dagegen klar und bündig: «Ein Theater erbaut man nicht allein mit Patriotismus, sondern es gehört dazu vor allem auch Geld. Dieses wurde von der Theateraktiengesellschaft beschafft, welche den Bau bezahlen soll». Es stehen in diesem Protokoll der Sitzung des «Verwaltungsrats», wie die Zürcher Vorsteherschaft auch genannt wurde, noch anmaßendere Sätze der Schweizer Architektenschaft gegenüber, obwohl der damalige Stadtpräsident Pestalozzi betonte, «daß ein Theaterbau in der Schweiz verhältnismäßig selten zur Ausführung komme und schon deshalb den einheimischen Architekten die Gelegenheit geboten werden sollte, um sich an einem solchen Werk zu beteiligen»[4]. Der rein kommerzielle Standpunkt drang durch, und Zürich erhielt von Wien sein «K. K. Hoftheater» geliefert.

Einen anderen Weg ging man beim Bau des neuen Theaters 1855 bis 1857 in St.Gallen. Die einheimische Architektenschaft wurde von Anfang an begrüßt, und der damals Beste bekam den Auftrag (siehe Kapitel 3). Auch er konnte sich nicht ganz aus den barocken ständischen Anschauungen lösen, er hatte ja ein privates *Aktien*theater zu bauen. Immerhin gab er dem Parterre eine rechteckige Form mit verhältnismäßig guter Sicht, aber die beiden Ränge setzte er doch lyraförmig darüber mit vielen schlechten Plätzen (Abb. 33/35). Um so erfreulicher ist deshalb die neue St.Galler Theaterbaukonzeption.

Wenn auch aus Konvention und Tradition heute bei uns das Konfrontationstheater: die Spielhandlung hinter dem Bühnenrahmen des Barocktheaters, nicht vermieden werden kann, ja für Opernaufführungen kaum zu umgehen ist, so wird das «Guckkastenmäßige» doch insofern überwunden, als Möglichkeiten des Littmannschen «variablen Proszeniums» geschaffen werden, zum Beispiel durch verschieb-

1 «Schweizerische Bauzeitung», Bd. 15, Nr. 2, S. 121/122.

2 Gerold Vogel (1836–1899), Förderer des «Dramatischen Vereins», Zürich. (Nach einem Bericht in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 20. September 1891.)

3 E. Koch-Vierboom.

4 Theateraktiengesellschaft in Zürich, Protokolle der Baukommission, Abteilung VII, 12, Nr. 5, Stadtarchiv Zürich.

bare bewegliche Bühnenrahmen, durch einen hochfahrbaren Orchesterboden usw. wie im Kurtheater von Baden und jetzt auch im neuen Theater von St.Gallen. Das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum, ihr nötiger enger Kontakt während einer Aufführung, wird so gewährleistet, zumal auch durch unbarocke, nicht mehr «ständische», sondern «demokratische» Sitzordnung im Zuschauerraum.

Das Ideal der schrankenfreien Raumbühne, in Anlehnung an das klassische griechische Theater angestrebt seit dem Klassizismus, wurde mancherorts, vor allem in den Vereinigten Staaten von Nordamerika (zum Beispiel «Arena Stage» in Washington, 1964), verwirklicht, in der Schweiz – wie schon angeführt – etwa im Winzerfest von Vevey 1955 und in der Expo-Halle von Lausanne 1964 oder auch seit 1938 bei den Aufführungen im römischen Theater von Augst. Für ein Theater mit Viergattungsbetrieb muß aber eine Lösung gefunden werden, wie sie jetzt in St.Gallen zur Tatsache geworden ist.

2. KAPITEL

Das St.Galler Theater in der fürstäbtlichen Wagenremise am Karlstor 1801 bis 1855

Der erste für die St.Galler Bevölkerung eingerichtete Theaterraum mit Aufführungen von Berufsschauspielern war eine Bretterbude in St.Fiden! Im August 1801 hatte der «Schauspiel-Directeur» Jakob Löhlein, der mit einer der üblichen deutschen Wandertruppen von Konstanz herkam, die St.Gallischen Stadtbehörden vergeblich um Spielerlaubnis gebeten. Die Gemeinde St.Fiden, die damals noch nicht zur Stadt gehörte, gab sie ihm aber (Abb. 28). So war es den St.Gallern möglich, eine gute Viertelstunde vor den Toren die Vorstellungen zu besuchen, «in einer lockern Bude, wo man unter den warmen Ausdünstungen der Menge zugleich dem Einfluß der feuchten Luft, des Regens und des Windes, von außen her, bloß gegeben ist, der Gesundheit ebenso nachteilig, als überhaupt nicht ohne Gefahr»[1], wie es in einem Gesuch um Spielbewilligung für Löhlein in der Stadt heißt, das nun nicht mehr von ihm selber, sondern von 72 namhaften Bürgern an die städtischen Behörden eingereicht worden war.

Die barackenartige Schaubude mit «lockern» Brettern, durch deren Ritzen Wind und Regen eindrangen, war auf dem Wiesengelände

1 Siehe Diem I, S. 17/18.

gegenüber dem fürstäbtlichen Tavernenhaus, dem heutigen «Hirschen», errichtet worden. Die Zuschauer setzten sich bei schlechtem Wetter nicht nur gesundheitlichen Schäden aus. In der Eingabe der 72 wird auch auf die bei Regen morastigen Wege hingewiesen und die deshalb nötigen und kostspieligen Kutschenfahrten; es gehe über die Kompetenz der städtischen Behörden hinaus, der St.Galler Bevölkerung die «Theilnahme an einem Vergnügen, welches in der ganzen übrigen Welt unter die unschuldigen und anständigen gezählt wird, innerhalb der eigenen Mauern zu verweigern». Bald standen sich zwei Parteien gegenüber: Theaterfeinde und Befürworter. Von den Gegnern wurde u.a. darauf hingewiesen, es könne speziell im Hinblick auf St.Gallen keine Rede davon sein, «daß eine Schaubühne den guten Geschmack oder auch die Freude an geistigen Unterhaltungen befördern werde. Bey uns trifft das nicht zu, weil ein kleiner Ort wie St.Gallen keine von den guten, sondern nur mittelmäßige überall herumziehende Schauspielertruppen zu erwarten hat, denen es wahrhaftig nicht um Bildung der Sitten und des guten Geschmacks, sondern um Lebensunterhalt zu tun ist. Sie wissen schon, daß bei einem ‚Donauweibchen' und anderen dergleichen unsittlichen Stücken die Bude weit mehr mit Zuhörern angefüllt ist als bey Meisterwerken großer Theaterdichter; und was läßt sich von solchen Leuten, die ein Dorf nach dem andern heimsuchen müssen, für guten Geschmack in Dekorationen, Kleidungen und Darstellungen erwarten[1]?» Dem wurde von der befürwortenden Seite u.a. entgegengehalten: Wenn der mit dem Theater «verknüpfte Aufwand die Kräfte und Hilfsmittel St.Gallens zum Nachteil minder entbehrlicher Institute nicht erschöpft, dann sei das nehmliche Resultat, welches, alles erwogen, beynahe aller Orten und von ältesten Seiten her, zu Gunsten der Bühne entschied, auch für diese relativ kleine Stadt anwendbar»[2]. Sei es nicht möglich, «die Sinnesart der Bürger mit einem Male umzuändern und der Wallfahrt nach der reizvollen Bude Thalias auf dem Dorfe Einhalt zu tun, dann hätte (mit aller Bescheidenheit gesagt) die Munizipalität in der Stadt, wo nicht dieser Göttin huldigen, ihr doch eine Zeitlang ein Obdach vergönnen sollen»[3].

Die maßgebenden Behörden scheuten damals allem Anschein nach die Konsequenzen, welche der Stadt durch eine regelmäßige Be-

1 Aus einer Gegenpetition von Daniel Girtanner (1758–1839), s. Diem I, S. 18 ff.
2 Diem I, S. 12/13.
3 Diem I, S. 4/5.

spielung ausländischer Berufstruppen hätten erwachsen können. Es sei «nach den Kriegswirren», das heißt: kurz nach der Eroberung der Schweiz durch die Truppen Napoleons, noch nicht an der Zeit, «Luxus» zu treiben. Auch sei für die Sittlichkeit der Jugend zu fürchten, wenn die Stadt solche herumwandernden Schauspielergesellschaften für längere Zeit in ihren Mauern aufnehmen müsse.

Damals bestanden noch keine anderen Verbindungen mit der Außenwelt als Roß und Wagen, auf nicht immer guten Straßen. Das Reisen mit Dekorationen und Kostümen, wie dies für die wandernden Theatertruppen nötig war, konnte recht beschwerlich sein. Eine eventuell nicht genehme Schauspielergesellschaft wieder loszuwerden, schien deshalb schwierig. Die Bahnlinie von Zürich nach Rorschach über St.Gallen wurde erst im Frühjahr 1856 eröffnet.

Aber der Freiheitsdrang, der die Französische Revolution ausgelöst und auch auf dem Boden der Schweiz neue Verhältnisse geschaffen hatte, vor allem: selber entscheiden zu wollen, selber dies oder das wählen zu können, setzte sich auf seine Art auch allmählich in St.Gallen durch; nicht zuletzt dank der großen Persönlichkeit Karl Müller-Friedbergs, dem späteren Initianten der ersten St.Galler Theater-AG. Als 25jähriger hatte er schon 1781, drei Jahre vor Schillers berühmter Abhandlung «Das Theater als moralische Anstalt betrachtet» begeistert geschrieben: «Die Bühne ist die Schule der Sitten; ihre Besserung, die Erhöhung des Nationalgeistes, die Anfeuerung zur Tugend und zum Patriotismus müssen ihr Gegenstand seyn[1].» Wenn Müller-Friedberg diesen jugendlichen Enthusiasmus nach seinen Erlebnissen und Verhandlungen als Diplomat an den Höfen von Wien und Paris später auch nicht mehr besaß, so war es doch ihm, dem Gründer des Kantons St.Gallen, zu verdanken, daß die Ansichten über das Theater als mögliche Institution der geistigen Auseinandersetzung, der Aufklärung, aber auch der Unterhaltung immer mehr die Oberhand gewannen und sich eine Mehrheit bilden konnte, welche die neue Zeit bejahte und ein Berufstheater zur Darstellung der zeitgemäßen und zeitgenössischen Bühnenwerke begrüßte.

Die Petition der 72 Persönlichkeiten vom 15. September 1801 wurde mit einer Mehrheit von nur einer Stimme (6 Nein, 5 Ja) von der «Munizipalität» abgelehnt. Aus der Antwort geht hervor, daß dies

1 Karl Müller-Friedberg im Vorwort zu seinem 1781 bei Hurter in Schaffhausen herausgekommenen «Helvetischen Staatsschauspiel in dreyen Aufzügen» mit dem Titel: «Morgarten oder der erste Sieg für die Freyheit».

bereits die dritte Bittschrift war. Die Bürger, die «das Ansuchen der Translokation des Löhlischen Theaters in unsere Gemeinde machten, seyen wenigstens für jetzt, da selbige kaum der Trübsal des Krieges entgangen, in ihrer Petitio abgewiesen».

Der Ausdruck «wenigstens für jetzt» zeigt aber schon an, daß sich auch die damaligen Behördenmitglieder bewußt waren, sie könnten ihre persönliche negative Einstellung gegen das Berufstheater in Zukunft nicht mehr durchsetzen. Vorläufig verurteilten sie diesen «Luxus» und «Geld-Aufwandt», da es sich nicht um ein «kurz vorübergehendes Vergnügen einer Anzahl Bürger oder einer privaten Gesellschaft» handle, sondern als «eine wichtige, mehr oder minder bleibende allgemeine Anstalt, die mit den Sitten in einer Gemeinde in regstem Verhältnis steht, betrachtet und von den Vorstehern derselben mit der gewissenhaftesten Sorgfalt behandelt werden muß, indem jeder Gemeindsbürger den Schaden oder Nutzen davon einzuernten hat»[1].

Dem Sinn obiger Darlegung entsprechend, war die Stadtbehörde also nur gegen eine *dauernde* Einrichtung, wofür auch ein entsprechendes Gebäude notwendig gewesen wäre. Denn zur gleichen Zeit, als Löhlein nach St.Fiden kam, war die Erlaubnis für ein «großes militärisches Singstück unter prachtvoller Illumination» angekündigt und diese Aufführung auch im «Stiftsgarten» dargeboten worden. Mit ihm ist wohl die Gartenanlage gemeint, die sich im östlichen äußeren Klosterhof, zwischen der Hauptdurchfahrt, dem heutigen Eingang zum Regierungsgebäude und den Räumen der Staatsanwaltschaft und der Kantonspolizei, dem einstigen fürstäbtlichen Wagenschopf, befand. Diese, ums Jahr 1795 erbaute, also verhältnismäßig noch neue Remise sollte nun zum ersten St.Galler «Theaterbau» werden.

Obschon die Behörde glaubte, noch speziell darauf aufmerksam machen zu müssen, daß die Darbietungen der Schauspielertruppen «die ächte Aufklärung nicht befördert, hingegen Unsittlichkeit und Reizbarkeit erzeugt», wurde ein von 62 Bürgern unterschriebenes weiteres Gesuch nun aber an die Verwaltungskammer gerichtet, an die Oberinstanz der Regierung im damaligen «Kanton Säntis». Es wurde positiv beantwortet. Im Sitzungsbericht vom 16. September 1801 heißt es[2]: «Der Schauspiel Directeur Löhlein macht das Ansuchen, ihm ein Lokal innert den Klostermauern zur Aufführung seiner Schauspiele einzuräumen, da der Ort zu St.Fiden für die

1 Diem I, S. 20 ff.
2 Diem I, S. 23.

Schauspielliebhaber aus der Stadt zu unbequem wäre. Welches Gesuch durch 62 Subscriptienten ansehnlicher Bürger der Stadt unterstützt wird». Die Regierung «erkennt, dem Schauspieler Löhlein die *Remisen beim kleinen Kloster Thörlein* zu Aufführung seiner Schauspiele anzuweisen, zu welchem letzteren Er aber die Bewilligung der Munizipalität nachzusuchen habe; anbey müsse er der Kammer einen Revers ausstellen, daß er die Einrichtung dieses ihm bewilligten Lokales auf seine Kösten veranstalten, und selbes bey seinem erfolgenden Abzug wieder nach dem Verlangen und bis zur Zufriedenheit der Kammer im vorigen Zustand herstellen lassen wolle; auch soll er an den Tägen, wo Schauspiele gehalten werden, jedesmal jemanden zur Vorbeugung aller Feuergefahr in dieses Gebäude zur Wache verordnen, auch alle Monate zum Besten der Armen in der zur Klosterpfarrkirche gehörigen Filialgemeinden ein Schauspiel zu geben, über welche ihm zukommende Obliegenheiten Er einen Revers, den die Kammer verfassen und darinn wegen eines von Remisen zu bezahlenden Pachtgeldes Verfügung treffen werde, auszustellen habe».

Da die Stadtbehörden aber immer noch nicht nachgeben wollten, beschloß die Kantonsregierung am 1. Oktober, daß «die Löhleinsche Gesellschaft sich des ihr von der Kammer schon vorhin innert den Ringmauern des Klosters bewilligten Lokales gebrauchen und ihre Theatralischen Vorstellungen allda aufführen können»[1].

Mit einem Machtspruch wurde also von der Regierung das Theaterproblem in St.Gallen vorläufig gelöst. Es ist anzunehmen, daß Müller-Friedberg, der damals in Bern als «Chef der IV. Division» der Verwaltung der Staatsdomänen vorstand, sich tatkräftig einsetzte; der St.Galler Klosterbesitz war von der Helvetischen Republik zum Staatseigentum erklärt worden.

Daß dieser Theaterkampf nicht nur einen exklusiven Kreis der St.Galler Bevölkerung beschäftigte, sondern weitgehend Tagesgespräch und damit zugleich beste Propaganda war, zeigen die Kontroversen in den damaligen St.Galler Zeitungen. Von den Spottversen, die herumgeboten wurden, sind die folgenden bezeichnend: «Betet, fromme Mütter, betet! / Jetzt das Schauspiel aus der Stadt. / Nach drei Monden ist gerettet, / Was Religion noch hat. / Aber die zur Bude wollen, / Trifft ein schreckliches Gericht: / Schnee muß dann vom Himmel fallen, / Der sie sämtlich dort erdrückt[2]».

1 Diem I, S. 25.
2 Diem I, S. 27.

Das Remisengebäude stand nach den revolutionären Vorgängen und der Vertreibung des Fürstabts wohl seit dem Jahre 1798 leer; es bot in St.Gallen die einzige Möglichkeit, eine Aufführungsstätte einzurichten. Leider ist von keinem Zeichner oder Maler eine Innenansicht überliefert, ebensowenig Pläne oder Bilder vom späteren, eigentlichen Zuschauerraum und Bühneneinbau aus dem Jahre 1805, die von der hierfür gegründeten ersten St.Gallischen Theateraktiengesellschaft ausgeführt worden waren.

Löhlein spielte noch bis zum 6. Oktober in St.Fiden. Am 14. Oktober schon gab er in St.Gallen die Eröffnungsvorstellung mit dem Schauspiel «Die silberne Hochzeit oder das Glück des zufriedenen Landmanns» von Kotzebue, dem damals bekanntesten Erfolgsautor, nachdem er das «Erste Abonnement» in St.Fiden am 2. September mit dem Stück «Menschenhaß und Reue» des gleichen Bühnenschriftstellers begonnen hatte. Nach der positiven Verfügung der Regierung blieben ihm also gerade zwei Wochen Zeit, um den großen Wagenschopf in einen Theatersaal umwandeln zu lassen (Abb. 30). Nach Diem[1] handelte es sich um einen ungefähr 5 m hohen, fast 12 m breiten und 34 m langen Raum. Das Höhenmaß ergab sich aus der Messung der Höhe, welche die Parterrelokale der heutigen Räume der Kantonspolizei in dem alten Theatergebäude aufweisen. Das untere Stockwerk der Remise war nach oben durch eine Dielendecke abgeschlossen. Darüber befand sich ein großer Stapelraum, offen bis zu den Dachsparren. Zwei Treppen führten hinauf. Die Decke wurde wahrscheinlich durch Tragbalken gestützt, so daß der große untere Raum für die Sicht ungünstig unterteilt war.

Jakob Löhlein und das Jahr darauf sein Nachfolger Vinzenz Weiss – die beide wie das heutige St.Galler Stadttheater – auch schon in Baden gastierten, konnten mit ihren geringen finanziellen Mitteln hieran nichts ändern.

Besondere Kosten verursachte die Einrichtung eines Ofens, da keine Heizungsmöglichkeit und dementsprechend kein Kamin vorhanden war. «Die Commedianten wollen beym Theater einen Ofen anbringen. Remedur deswegen», steht im Register der Munizipalitätsprotokolle vom 5. November 1801. In einer Sitzung der Stadtbehörden ward erkannt, «den Feuerschauern aufzutragen, daselbst einen Augenschein einzunehmen und den Director Löhlein inhimieren zu lassen, daß alles wohl verwahret und ohne Gefahr zu befürchten

1 Diem II, S. 47 ff.

verfertiget werde. Sie wollen zuweilen nachsehen, ob alles gut eingerichtet und gut zu besorgen seye[1]». Ein richtiges Theaterreglement wurde erst für das zweite Jahr des Theaterbetriebs erlassen.

Das Theater war vorerst nur durch das Karlstor oder durch die Durchfahrt im Mitteltrakt des Regierungsgebäudes zugänglich. Bis 1829 bestand gegen die Spisergasse hin noch die Klostermauer.

Auf jeden Fall scheint diese erste Einrichtung im Wagenschopf der einstigen Fürstabtei sehr primitiv gewesen zu sein. Als Sitzgelegenheiten werden einfache Bänke gedient haben. Die Bühne selber bestand wohl aus dem gleichen Bretterpodium mit auswechselbaren seitlichen Kulissen, Hintergrundprospekten, Vorhang und den üblichen einfachen Öllampen zur Beleuchtung der Szenenvorgänge, wie dies alles die Wandertruppen meistens selber mit sich führten.

Das erste St.Galler Theaterreglement vom 17. Juni 1802 befaßt sich in seinen 13 Paragraphen hinsichtlich der Gesamteinrichtung nur mit dem Zuschauerraum und lediglich mit der Beleuchtung: «Der Saal soll gut beleuchtet seyn und in demselben wenigstens vier Leuchter mit sechs brennenden Wachskerzen für jeden angebracht werden.» Ausdrücklich heißt es noch: «Es solle auch der Vorhang in den Zwischen-Akten, wenn das vorzustellende Stück keine Änderung der Dekoration erfordert, nicht heruntergelassen werden[2].» Diese Anordnung könnte bereits auf die vorhanglosen Inszenierungen, das heißt auf eine gewisse Einheit von Bühne und Zuschauerraum, auf das moderne «Raumtheater», hinweisen, wäre sie nicht aus rein feuerpolizeilichen Gründen verfügt worden.

Während der Aufführungen blieben bis zur Erfindung der Gasbeleuchtung die Zuschauerräume hell. Über Kronleuchter mit Kerzen oder Öllampen konnte in manchen Theatern ein zylinderförmiger Schirm von oben herabgelassen werden, um den Zuschauerraum etwas abzudunkeln. Doch war dies sehr feuergefährlich. Berichte zum Beispiel von Voltaires Theater in Carouge zeigen, daß diese Hülle hie und da Feuer fing und die Zuschauer im Parkett auseinanderstoben[3]. In St.Gallen wurde aber ein solcher Leuchter wahrscheinlich erst mit dem Umbau durch die Aktiengesellschaft angebracht. Auf jeden Fall sind diese Anordnungen der Munizipalität die ersten feuerpolizeilichen Bestimmungen in St.Gallen für Theateraufführungen in geschlossenem Raum.

1 Diem I, S. 28. 2 Diem I, S. 30/31.
3 Vgl. J. M. Besançon: «Histoire du Théâtre à Genève», Genf 1878.

In diesem einfachen Theater wurden nach Löhlein noch zwei weitere kurze Spielzeiten durchgeführt. Als aber Karl Müller-Friedberg 1803 erster Landammann des neuen Kantons St.Gallen geworden war, suchte er für das Theater der Hauptstadt eine angemessene Konzeption. Er gründete die «Theater-Actionnairs-Gesellschaft» und konnte mit dem einbezahlten Betrag von 5775 Gulden, nach der heutigen Währung (nicht nach dem Sachwert!) etwa 35 000 Franken, darangehen, vorerst einmal den Theaterraum neu zu gestalten; natürlich den gegebenen Raumverhältnissen in der Remise entsprechend.

Am 10. August 1805 schloß die St.Galler Regierung einen «Contract über das hiesige Schauspiel-Theater»[1], mit der «ehrenwerten Privat-Vereinigung zu Erbauung oder Errichtung eines öffentlichen Theaters». Die Begründung ist bezeichnend für die dem Berufstheater gegenüber liberalen Anschauungen der Regierung unter dem Präsidium von Karl Müller-Friedberg: «In Betrachtung, daß ein solches Unternehmen, bei den gegenwärtigen Zeiten, wo öfters Theatralische und andere öffentlichen Vorstellungen, in allen beträchtlichen Stätten der Schweiz bewilligt werden, dem Publiko der hiesigen Hauptstadt eine anständige Bequemlichkeit verschaffen würde, die es bisher bey allen Arten von öffentlichen Vorstellungen vermissen mußte; und daß überhaupt eine solche Anlage den Verhältnissen des hiesigen Hauptortes keineswegs entgegen seye, sondern auch der beträchtlichen Zahl von Fremden, die denselben fortwährend besuchen, mehrere Annehmlichkeit darbieten würde», deshalb willige die Regierung gerne ein, daß der «hinter dem Regierungsgebäude stehende große Schopf» den «Herren Actionärs zu beliebiger Einrichtung und Einbauung eines Theaters auf die Zeit von fünfundzwanzig Jahren überlassen und in Pacht gegeben» sei. In acht Paragraphen werden die Vertragsbedingungen genau dargelegt, u.a.: der Pachtzins von 30 Gulden, also etwa 150 Franken pro Jahr, und die Verpflichtung, den «zehnten Teil ihrer gesamten Einnahme jährlich in die Cantons-Hilfs-Cassa oder zu Armen-Unterstützungen der Regierung auszuliefern». Also schon damals wurde eine Art Billetsteuer erhoben.

Obwohl bis jetzt alle Pläne dieser neuen Theatereinrichtung unauffindbar waren, kann man sich dank der von Diem aus Akten und

1 Im Wortlaut wiedergegeben bei Diem I, S. 57/58. Unter «Schauspiel» verstand man damals nicht nur Sprechstücke wie heute, sondern jede Theateraufführung schlechthin, auch Opern usw.

Protokollen zusammengetragenen Beschreibung immerhin eine Vorstellung machen, wie dieses Theater, von dessen einstigem *Äußeren* noch Bilder vorhanden sind, *innen* ausgesehen hat[1]: «Um den Innenraum weiträumiger und zugleich bühnensichtfreier zu gestalten, mußte zunächst der durchgehende Dachboden mit seinen Stützbalken herausgenommen werden. Während der gegen Norden nächst der Bühne gelegene größere Teil des Zuschauerraums wenigstens über der Mitte (Längsachse) nunmehr eine lichte Höhe von fast 10 m erhielt, baute man über dem kleineren, dem Karlstor zugewendeten Teil eine große Galerie ein, die etwa 3,15 m über dem neuen Parterreholzboden lag und aus einem ansteigend konstruierten großen Mittelrang bestand, auf welchem im vorderen Teil 12 Logeneinbauten mit je 6 blaugepolsterten Sitzen für die fünfunddreißig Aktionäre Platz fanden, während im Hintergrund offenbar noch verschiedene Bankreihen mit billigen Galerieplätzen untergebracht worden sind». Der Zuschauerraum soll ungefähr 700 bis 800 Personen gefaßt haben. Die große Logengalerie wurde allem Anschein nach links und rechts den Längswänden entlang bis zur Bühne weitergeführt mit je zwei Bankreihen. «Diese beiden Seiten-Galerien waren wohl durch Träger abgestützt, die im Parterre außerhalb der Sitzreihe standen und den Blick auf die Bühne in keiner Weise beeinträchtigten.» Daß aber die seitlichen Galerieplätze auch schon in diesem Einbau keine gute Sicht geboten haben, mag der folgende Appell beweisen, der bereits in der ersten Spielzeit auf dem Theaterzettel stand: «Die Polizey sieht sich in den Fall gesetzt, diejenigen Personen, die auf den vorderen Bänken der Gallerie sitzen, auf das Höflichste zu ersuchen, nicht so sehr vorwärts zu sitzen, indem selbiges viele Personen der Aussicht auf das Theater gänzlich beraubt[2]». In fast allen barocken Rangtheatern besteht diese Kalamität heute noch. In St.Gallen war sie im zweiten Theater vom Jahre 1857 auch nach dem Umbau von 1938 sogar im ersten Rang nicht zu vermeiden.

Die Bühne selbst war offenbar immer noch in recht bescheidenen Ausmaßen gehalten und durch einen für höchstens 15 bis 20 Musiker bestimmten, kaum vertieften Orchesterraum vom Zuschauerparterre getrennt, das aus den ebenfalls gepolsterten, mit blauem Tuch überzogenen Abonnementsplätzen und den anschließenden Sitzreihen des ersten und zweiten Platzes bestand. Allerdings muß es möglich gewesen

1 Vgl. Diem II, S. 48 ff.
2 Diem II, S. 59.

sein, den Orchesterraum bei Bedarf zu vergrößern. 1851 waren unter Hans von Bülow bis zu 60 Musiker unterzubringen. «Die geringe Tiefe der Bühne (wahrscheinlich nur 5 bis 6 m) hat sich schon sehr bald recht unliebsam bemerkbar gemacht, als die Bühnenleiter sich an personenreiche Werke heranwagten, deren Szenenwechsel auch durch den Umstand gehemmt wurde, daß die Prospekte, Hängebögen u. dgl. nicht hochgezogen werden konnten, da es an der nötigen Höhe des Bühnenraums fehlte und eine Höherführung des Daches nicht in Frage kommen konnte, so wenig als der Einbau zweckmäßiger, aber kostspieliger maschineller Bühneneinrichtungen... Technische und bauliche Mängel, die den Gründern nicht entgingen, aber in der Folge weder von ihnen noch von ihren Nachfolgern behoben werden konnten, weil die erforderlichen Mittel fehlten und eine materielle Unterstützung durch den Staat oder durch die Stadt damals unmöglich zu erreichen war». Mit dem abgeschlossenen Pachtkontrakt hatte der Staat «keine Baupflicht für das Gebäude zum Gebrauch desselben» übernommen.

Bei diesem Um- und Einbau scheint der Zuschauerraum nun auch mit einer Gipsdecke versehen worden zu sein. In seinem «Gedenkblatt zum 25jährigen Jubiläum des Stadt- und Aktientheaters in St.Gallen» berichtet Johannes Brassel (1848–1916) im Jahre 1882, daß nur noch die Wölbung in der Decke der ehemaligen fürstäbtlichen Wagenremise an das alte Theater erinnere.

Wenn Müller-Friedberg im Wochenblatt «Der Erzähler» 1816[1] von «unserer weiten Theaterhalle» schreibt, in der nur kräftige Stimmen durchdringen könnten, so darf angenommen werden, daß der Zuschauerraum doch repräsentativ war und man auch einen hohen, verwöhnten Gast hineinführen durfte. Denn als im November 1815 unerwarteterweise Kronprinz Ferdinand von Österreich St.Gallen besuchte, wurde er von Müller-Friedberg eingeladen, abends die Oper «Jean de Paris» von Boieldieu anzusehen, gewiß kein anspruchsloses Werk. Die Aufführung selber muß auch gut gewesen sein. Müller-Friedberg, der in Wien und insbesondere in Paris viele Vorstellungen jeglichen Genres besucht und darüber auch geschrieben hatte, wollte sich vor der Kaiserlichen Hoheit sicher nicht blamieren. Der damalige Direktor Carl von Hayn, immerhin auch ein adeliger Herr, und seine Truppe hatten einen guten Ruf.

Für die Beleuchtung des Zuschauerraums war ein Leuchter aus

1 Nr. 6, S. 36.

Versoix angeschafft worden mit «Mèches und Gläsern», das heißt also mit Öllampen. Außerdem gaben Armleuchter mit Wachskerzen an den Seitenwänden Licht.

Der Haupteingang wurde in die Mitte der Längsfassade gelegt und rechts daneben ein Häuschen für die Billetkasse und ein kleiner Erfrischungsraum angebaut (Abb. 30). Daß auch Garderoben und Toiletten eingerichtet wurden, ist anzunehmen.

Die Kosten der gesamten Arbeiten, die vom Spätsommer 1805 bis Ende Oktober dauerten, überschritten das einbezahlte Aktienkapital von 5775 Gulden um 1312 Gulden, also um fast 25 %. Diese Überschreitung konnte auch durch den kleinen Zins von fünf Gulden und 24 Kreuzern, also von etwas über 25 Franken, der unter Müller-Friedberg von den jeweiligen Pächtern pro Vorstellung verlangt wurde, nicht wettgemacht werden. Doch scheint die «Actionnairs-Gesellschaft» die nötigen Mittel aufgetrieben zu haben. Dafür war sie auch bevorzugt. Denn die Direktionen mußten in jeder Vorstellung jedem der 35 Aktionäre je zwei Plätze auf der Logengalerie gratis überlassen, also jeweils 70 der besten Sitze. Es scheint, daß das zahlende Publikum ungehalten war, wenn diese Plätze nicht alle beansprucht wurden und bei einem vollen Haus leer blieben. Schon auf dem Theaterzettel zur Eröffnungsvorstellung am 30. Dezember 1805 mit dem «Familiengemälde in vier Akten von Vogel: Reue und Ersatz» ließ der erste Direktor, Carl Fiedler, vorbeugend den Hinweis drucken: «Zur Vermeidung aller Mißverständnisse, zeige ich an, daß die gesperrten Sitze zum Gebrauch der Herrn Actionairs bestimmt sind, und die Direction über selbe nicht verfügen kann[1]». Unsere Bezeichnung «Sperrsitz», allerdings gewöhnlich für die ersten Reihen im Parterre, hängt wohl mit diesen auch an andern Theatern für die Aktionäre gesperrten Sitzen zusammen.

Während im 19. Jahrhundert jeder Schauspieler die meisten seiner Kostüme in ein Engagement mitbringen mußte, hatte der Theaterpächter, der Direktor der Truppe, für die nötigen Dekorationen zu sorgen. Er selber besaß oft nur einen kleinen Kostümfundus. Die dekorative Ausstattung war bei den Wandertruppen natürlich äußerst bescheiden und bestand gewöhnlich aus einem einfachen Zimmer, einem Salon oder Schloßgemach und einer freien waldigen Gegend, mehr oder weniger nur als Andeutung des Orts der Spielhandlung. In festen Häusern wurden bessere Dekorationen verlangt, die mit

1 Diem II, S. 54 und 177.

großen Kosten verbunden waren. Noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein kannte man – von den großen Residenztheatern abgesehen – die Sitte nicht, für jedes aufzuführende Stück eine eigene Dekoration herzustellen. Vielmehr wurde das oben angeführte Schema gewöhnlich den Mitteln entsprechend erweitert und bereichert. Den heutigen Beruf des Bühnenbildners gab es damals an den kleinen Häusern der «Theaterprovinz» nicht. Nur große Hoftheater, zum Beispiel in Berlin, München oder Wien, konnten sich Künstler leisten, die jeweils für neue Stücke und neue Inszenierungen auch neue Dekorationen schufen. An den Theatern, wie wir sie in der Schweiz besitzen, behalf man sich bis in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg und noch länger gleichsam mit «Konfektion», mit Bühnenbildern, die man sich für verschiedene, immer wieder auf dem Spielplan erscheinende Werke von bekannten Künstlern oder Theaterwerkstätten im Ausland anfertigen ließ. Auch kaufte man «Dekorations-Typen»: Rittersäle, Zimmer verschiedener Art, Wald- und Gebirgslandschaften usw. In der Provinz mußte jeder Theaterleiter einen Fundus von möglichst vielerlei, immer wieder in den verschiedensten Stücken verwendbaren Dekorationen besitzen, oder die Vermieter stellten dem Pächter solche zur Verfügung, da es meistens die finanziellen Kräfte des Direktors überstieg, die Schaulust des Publikums nach schönen Dekorationen zu befriedigen. Mit der Zeit konnten sich erfolgreiche, einigermaßen kapitalkräftige Direktoren auch einen größeren eigenen Kostümfundus anlegen, wie zum Beispiel Paul von Bongardt, als er 1907 das St.Galler Stadttheater in Pacht übernahm, oder Leo Delsen noch bis 1954 am Städtebundtheater Biel-Solothurn. Doch waren für den Fundus der Dekorationen und Kostüme Räumlichkeiten nötig, die in St.Gallen wohl hinter der Bühne eingerichtet werden konnten.

Das Problem der Beschaffung von Dekorationen stellte sich 1805 auch für die St.Galler Theater-AG. 1200 Gulden gab sie für die Bühneneinrichtung und die Kulissen aus. Wahrscheinlich wurden auch einige Versenkungen in den Bühnenboden eingebaut. Müller-Friedberg zog für die Bemalung der Dekorationen u.a. den aus Italien stammenden, an den Akademien von Stuttgart und München ausgebildeten Ambrosio Horazio Moretto heran, der auch eine Reihe von Restaurierungsarbeiten und Bildaufträgen für die Kathedrale ausführte und als Zeichenlehrer am Katholischen Gymnasium wirkte. In St.Gallen scheint man keine Dekorationsbestellungen ins Ausland

vergeben zu haben. Deshalb konnte auch nicht folgendes vorkommen: als man nämlich in Zürich 1834 für das erste, in die ehemalige Barfüßerkirche eingebaute Theater bei der berühmten, durch Generationen tätigen Bühnenbildnerfamilie Quaglio in München[1] die nachstehenden Dekorationen bestellt hatte: «einen Römer- und einen gothischen Saal», «ein gothisches Ritterzimmer» und eine «altdeutsche Stadt», da stellte es sich bei ihrer Ankunft in Zürich fatalerweise heraus, «daß dieselben in Pariser Fuß statt in Zürcher projektiert und ausgeführt wurden»[2].

Daß schon damals für die Theater-AG eine Art Haftpflicht für Unfälle oder Beschädigung von Kleidungsstücken bestand, geht aus einer Notiz im Kassabuch von 1816 hervor: «Entschädigung an eine fremde Dame, die durch die große Lampe befleckt worden ist».

Als nach dem Ausscheiden Müller-Friedbergs aus dem politischen und kulturellen Leben St.Gallens (1831) die Mängel des Theatergebäudes immer stärker hervortraten und vor allem die nicht mehr tauglichen feuerpolizeilichen Einrichtungen der Aktiengesellschaft Sorge bereiteten, wurde im Jahre 1835 vom damaligen Vizepräsidenten Christoph Girtanner-Richard (1790–1848) ein Gesuch an die neue Regierung um Umbau und Sanierung gerichtet. Er erhielt eine abschlägige Antwort. Vorgesehen war, «die große Galerie herunterzusetzen, mehr in die Ründe zu ziehen, um hinten noch zwey Treppen anzubringen; von der Mitte der Galerie ein Amphitheater bis auf den vorderen Abonnementsplatz herunterzuführen, wobey ganz hinten an der oberen Galerie noch ein Zimmerchen für Cafetier anzubringen»[3]. Der Regierungsrat lehnte mit der Begründung ab, der Plan entspreche nicht den «Regeln der Symmetrie noch denen der Ästhetik». In der Mitte der Fassade sollte der Dachstuhl erhöht werden.

Dieser Umbauplan zeigt, daß die Gesellschaft, die sich für das Theater einsetzte, hinsichtlich der Einrichtung des Zuschauerraums schon früh recht fortschrittlich gedacht zu haben scheint und den «Hoftheaterstil» nicht ausdrücklich geschätzt hat. Der Wunsch nach guter Bühnensicht für alle: «von der Mitte der Galerie ein Amphitheater bis auf den vorderen Abonnementsplatz herunter zu führen», beweist dies. Allerdings war auch der Einbau «einer zweiten Galerie

1 Ein Mitglied dieser Familie malte 1857 den Zuschauerraum des neuen St.Galler Theaters aus.

2 Protokolle der Baukommission und der Vorsteherschaft des Theaters in Zürich vom 26. Juli und 18. Oktober 1834, Stadtarchiv Zürich.

3 Diem II, S. 174.

für den 2. und 3. Platz» geplant. Damit wäre das barocke Rangsystem übernommen worden, es sei denn, daß man diese zweite Galerie nicht bis zur Bühne geführt, sondern nur im Hintergrunde des Zuschauerraums angebracht und somit auch von dort aus gute Bühnensicht gewährleistet hätte.

Der zweite Pachtvertrag von 1830 bis 1855 hatte nicht ohne bittere Kämpfe bei der Regierung durchgesetzt werden können. Die kantonalen Behörden standen nämlich jetzt dem Theater ziemlich teilnahmslos, wenn nicht fast feindlich gegenüber. Nach dem Ausscheiden Müller-Friedbergs regierte nun die ehemals radikale Opposition. Doch schon er hatte sich wegen seiner Sympathie für die Bühnenkunst in seinen eigenen Kreisen nicht nur Freunde gemacht. Als deshalb der Endtermin des Pachtvertrags, 1855, näherrückte, «tat die Theatergesellschaft alles, um selbständig zu werden»[1].

Schon im November 1850 regte der damalige Präsident der Aktiengesellschaft, C. Wetter-Äpli, den Bau eines neuen Theaters an. Wie recht er hatte, zeigte sich, als man sich 1854 entschließen mußte, um Verlängerung des Mietvertrags bis 1856 zu bitten; denn man sah ein, daß das neue Haus bis im Herbst 1855 nicht einzugsbereit sein werde, wollte aber doch keine Spielzeit ausfallen lassen, «damit bis zur Erstellung eines neuen Gebäudes kein zu großer Unterbruch in dem Genuß des Theaters entstehe». Die Regierung beharrte auf dem vertraglichen Kündigungstermin. Im Protokoll des Regierungsrates vom 2. Juni des folgenden Jahres heißt es dann einfach: «Eingeleitet durch Botschaft vom 3. März l. J. stellt der Kleine Rath folgenden Antrag: ‚Es möchte ihm für den Umbau des dem Staate eigenthümlichen alten Theatergebäudes in St.Gallen zu einem militärischen Wagenschopfe ein Kredit von Fr. 5600 bewilligt werden? Der Große Rath tritt diesem Vorschlag bei». So entstand aus der einstigen Kutschenremise des Fürstabts, nachdem sie während fast 55 Jahren als «Musentempel» gedient hatte, wieder ein Wagenschopf, jetzt aber zu militärischen Zwecken. Der kleine Anbau für die Kasse und den Erfrischungsraum wurde abgerissen, die Türen bis auf eine vermauert, innen auf der Höhe der Galerie ein durchgehender Boden eingefügt, so daß darüber ein «Kasernement für eine Kompagnie» oder «ein Magazin für Zeughauseffekten» eingerichtet werden konnte. Im Parterre und oberen Stock baute man «zwei kleinere Zimmer samt Abtritt» ein. Unten gewann man «Raum für ungefähr 24 Wagen».

1 Diem II, S. 50.

Außerdem mußte eine Reihe neuer Fenster angebracht werden; «das Innere und Äußere» erhielt noch «einen ordentlichen Verputz»[1]. Nach weiteren gründlichen Umbauten ist dann die St.Gallische Kantonspolizei in dieser einstigen Remise untergebracht worden, wo sie sich heute noch befindet (Abb. 31). Das Gebäude als solches zeigt außen die gleichen Umrisse wie zur Zeit, als es einst Kutschenremise des Fürstabts und dann Aktientheater der Stadt St.Gallen war. Über die künstlerischen Tief- und Höhepunkte in Schauspiel, Oper und Singspiel im Theater am Karlstor berichtet Ulrich Diem im zweiten und dritten Teil seiner «St.Gallischen Theatergeschichte» ausführlich und anschaulich. Hier sei nur folgendes angemerkt: Unter den 25 verschiedenen Direktoren, die als Pächter von der Aktiengesellschaft bestellt worden waren, erlebte dieses Theater manch glänzende Aufführung; trotz den ständigen Finanzmiseren, bei denen es auch vorkam, daß der Direktor seiner Schulden wegen mit der Kasse ins Ausland flüchtete, wie im Jahre 1829 Friedrich Miedke und seine Mitdirektorin Franziska Binst, die Witwe eines früheren Sankt-Galler Direktors. Die verlassene Truppe mußte auf Teilung weiterspielen. Doch zeigten die Aktionäre Verständnis und halfen durch Sammlungen, wenn eine der Truppen Pech hatte, zumal wenn sie künstlerisch befriedigte oder Frauen die Leitung hatten. Seit der berühmten Neuberin im 18. Jahrhundert leiteten immer wieder tatkräftige Prinzipalinnen Wandertruppen. Mit den vier Direktorinnen, die im Karlstor-Theater tätig sein konnten[2], war man jedesmal besonders zufrieden, von Madame Binst abgesehen.

Diem hat sicher recht, wenn er schreibt, daß die Theaterpächter «zu jener Zeit nirgends in der Schweiz humaner und entgegenkommender behandelt worden sind»[3]. Keine der Direktorinnen mußte nach Schluß einer Spielzeit in die Klagen von Charlotte Birch-Pfeifer ausbrechen, als sie nach ihrer hervorragenden sechsjährigen Zürcher Tätigkeit wieder in Deutschland war: «In den erbärmlichen Verhältnissen der Schweiz wäre ich zu Grunde gegangen... Was ich mir in 20 Jahren mühsam erspart, alle meine schönen Honorare und Tantièmen, alles futsch! Hineingelockt haben sie mich in die Falle, und als ich darin festsaß, mich ausgequetscht wie eine Zitrone[4]».

1 Diem III, S. 86.

2 Man beachte die Aufstellung der Direktoren in Teil II.

3 Diem II, S. 53 f.

4 Eugen Müller: «Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters, Charlotte Birch-Pfeifer, 1837 bis 1843», Zürich 1911, S. 251.

Nach Ostern 1837 gastierte diese Direktorin, die neben ihrer fruchtbaren Bühnenschriftstellerei eine ausgezeichnete Darstellerin war, auch einige Tage in St.Gallen, u.a. als Maria Stuart.

Hervorzuheben sind die Gastspiele des später weltberühmten Dirigenten Hans von Bülow in der Spielzeit 1850/51. Für die Aufführungen von Webers Oper «Der Freischütz» wurde damals das Orchester auf 60 Mann verstärkt. Auch die Musiker mußten von den Direktoren selber gestellt werden; diese konnten aber gewöhnlich kaum zehn oder zwölf mitbringen. Nur bei einigermaßen guten Finanzen war es möglich, Zuzüger aus der Stadt zu erhalten. Die Theaterorchesterfrage blieb in St.Gallen immer ein Problem. Direktor Wilhelm Kniep der Ältere, der 1824 eine dreimonatige Saison durchführte und zugleich auch das Theater von Konstanz übernommen hatte, zog für fünf Aufführungen des «Freischütz» die Konstanzer Militärmusik zu. Mehr als siebenhundert Personen sollen das Theater pro Vorstellung besucht haben. Unter der Direktion Philipp Walburg Kramers wurde das nur acht Mann starke eigene Orchester für Opernaufführungen durch die Bregenzer Regimentsmusik verstärkt. So versuchte man sich damals zu helfen, auch noch später im neuen Theater.

Eine erste «Musikgesellschaft» wurde 1808 gegründet; doch konnte sie sich nicht halten; 1819 folgte bereits eine weitere. In diesem Orchester wirkten neben einigen Berufsmusikern Laien mit. Auch ihm war kein Bestand beschieden, ebensowenig einer weiteren Gründung von 1856. Damals gastierten von Zürich aus am 23. November Liszt und Wagner. In diesem Winter konnten keine Theateraufführungen stattfinden, weil am Karlstor nicht mehr gespielt werden durfte und das neue Theater noch nicht fertig war. Das Konzert mit den beiden Musikgrößen wurde im «Bibliotheksaal» der neuen Kantonsschule gegeben. Der heute mit dem Theater eng verbundene «Konzertverein» konnte erst 1877 gegründet werden. Doch mußte die Orchesterverstärkung für die Opernaufführungen in St.Gallen vor allem aus finanziellen Gründen immer eine schwierige Angelegenheit bleiben[1].

Im Jahre 1853 schloß sich an die reguläre Spielzeit erstmals eine sogenannte «Monatsoper» an. Von größeren Theatern wie Zürich oder Freiburg im Breisgau wurde ein Opernensemble zusammengestellt, das während mehrerer Wochen ein Werk nach dem anderen

1 Nach Diem.

aufführte. Unter der Leitung von Wilhelm Löwe, dem Direktor des «Zürcher Aktien-Theaters», waren es damals in der Zeit vom 3. April bis 6. Mai sechzehn verschiedene große Opern, u. a. «Don Juan» von Mozart, «Norma» und «Romeo und Julia» von Bellini, «Die Regimentstochter» von Donizetti, «Der Freischütz» von Weber, «Die Hugenotten» von Meyerbeer, «Zar und Zimmermann» und «Der Wildschütz» von Lortzing, «Nabucco» von Verdi, um nur diese zu nennen; ein Repertoire, das sich wohl sehen und hören lassen durfte. Mozarts «Zauberflöte» kam schon unter der Direktion der Maria Vanini 1807 erstmals in St.Gallen zur Aufführung, Beethovens «Fidelio» unter Direktor Ferdinand Deny 1836/37.

Im Lauf der Jahrzehnte waren fast alle wesentlichen Opern des damaligen Repertoires in St.Gallen zu sehen, doch keine von Gluck. Ob allerdings die orchestrale und sängerische Qualität aller dieser Vorstellungen uns heute genügen würde, ist sehr fraglich. Immerhin hatte ein Hans von Bülow dirigiert.

Im Schauspiel wurden viele wesentliche Werke der Klassiker gegeben, aber nie mehr als höchstens zwei Vorstellungen vom gleichen Stück während einer Saison: Dramen von Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer und auch Shakespeare. Die damaligen Erfolgsautoren mit ihren meist rührseligen Stücken, wie Kotzebue, dann Heinrich Zschokke und Charlotte Birch-Pfeifer, Raupach u. a., kamen allerdings mehr zur Darstellung.

In der ersten Spielzeit 1801/02 sind an 103 Abenden 87 verschiedene Schauspiele und Lustspiele, dazu 8 Singspiele und Opern, also 95 Stücke aufgeführt worden, davon allein von Kotzebue 29! In der letzten Saison 1854/55 vom 1. Oktober bis zum 30. März waren es immer noch 80, dazu 7 Opern. Wenn man sich die Arbeit der damaligen Schauspieler vorstellt und ferner die 87 verschiedenen dekorativen Ausstattungen mit dem jeweils nötigen Wechsel für die einzelnen Akte, so bekommt man einen Begriff von dem Umtrieb, den die Spielzeiten mit sich brachten. Diese waren kurz. Sie dauerten manchmal nur zwei oder drei, höchstens aber fünf Monate, die letzte brachte es immerhin auf sechs.

Mit den Direktionen wechselte meistens auch das gesamte künstlerische Personal.

Wohl war die Auswahl der Stücke den Direktoren überlassen, aber der Spielplan mußte von der Aktiengesellschaft genehmigt werden. Die Zulassung der jeweiligen Bewerber wurde vom «Nachweis der

Gesellschaftsqualität abhängig gemacht»[1]. Die Persönlichkeit sollte maßgebend sein.

In großen Klassikervorstellungen traten zuweilen hervorragende deutsche Darsteller als Gäste auf, so zum Beispiel 1835 Ferdinand Esslair vom Münchner Hoftheater als König Lear und Wallenstein, 1836 Carl Seydelmann vom gleichen Hoftheater als Shylock und Franz Moor und 1842 Ludwig Dessoir vom Karlsruher Hoftheater in Grillparzers «Ahnfrau» und Stücken anderer Autoren.

Aber auch dem Liebhabertheater wurde die Bühne am Karlstor geöffnet trotz der Polemik gegen die Berufsdarsteller, welche 1816 die Gemüter erhitzte. Von diesen Laienspielern wurde ebenfalls u.a. Kotzebue aufgeführt, 1817 gleich drei Stücke dieses Autors. Das läßt leider nicht auf einen besonderen künstlerischen Willen schließen. Es den Berufsleuten schlecht und recht nachzumachen, zeugte von wenig Phantasie. Später scheint sich diese Liebhabervereinigung wieder aufgelöst zu haben. Auf jeden Fall wird in der damaligen Presse nichts über das künstlerische Ergebnis berichtet.

Der ums Jahr 1833 gegründete «Frohsinn» als «Verein für Theateraufführungen, Gesang und Orchestermusik» brachte auch mehrmals Aufführungen und gab Konzerte im Theater am Karlstor. Ferner fanden Maskenbälle und andere Veranstaltungen statt. Jedenfalls diente das Theater viele Jahrzehnte dem künstlerischen und geselligen Leben St.Gallens.

Die Spieltage während der Saison waren erst beschränkt auf Dienstag, Donnerstag und Samstag; es kostete Mühe, auch noch am Sonntag spielen zu dürfen, da sich die protestantisch-kirchlichen Kreise, denen dieses Theater ein Greuel war, wehrten. Aus dem Beginn der St.Galler Berufstheaterzeit stammte das noch bis vor wenigen Jahren gültig gewesene Spielverbot für die Woche vor Ostern, von Palmsonntag bis und mit Ostersonntag.

Weil es damals noch keine Tages-, sondern nur Wochenblätter gab, war das Amt des Zettelverträgers sehr wichtig; oft wurde es mit dem des Billetverkäufers, das heißt des Theaterkassiers, verbunden.

Die letzte offizielle Saison im Theater am Karlstor schloß am 30.März 1855 mit Mosenthals Volksschauspiel «Der Sonnenwendhof». Doch wollte der letzte Pächter, Eduard Berkovsky, mit Sängern von den Theatern in Zürich und Freiburg im Breisgau noch eine Monatsoper anschließen. Das Unternehmen mißlang finanziell

1 Diem II, S. 42.

und mußte abgebrochen werden, obwohl u.a. Mozarts «Don Juan», Rossinis «Othello», «Tell» und «Barbier von Sevilla» und Webers «Freischütz» auf dem Spielplan standen. Mit dem «Barbier» mußte am 2. Mai 1855 aufgehört werden, so daß also die letzten Klänge, die im Theater am Karlstor ertönten, bei allem Fiasko heitere waren. Von Opernfreunden wurde eine Hilfsaktion in die Wege geleitet; hierüber berichtete das «Tagblatt» folgendes[1]: «Wir haben mit wahrem Vergnügen vernommen, daß eine Subscriptionsliste zu Gunsten der abgehenden Direktion eine Theilnahme findet, die zu Hoffnung berechtigt, es werden deren Verluste wenigstens theilweise gemildert. Es ist zwar nicht mehr als billig, daß die Wohlthätigkeit auch der Kunst unter die Arme greife; da aber ihre Mittel nicht unerschöpflich und durch die vielfach vermehrten Leiden der gegenwärtigen Zeit über Maß in Anspruch genommen sind, so verdienen die Geber umso größere Anerkennung... Ende gut, alles gut».

3. KAPITEL

Das Theater am Bohl 1857 bis 1968

Als im November 1850 der Präsident der Theateraktiengesellschaft, C. Wetter-Äpli, den ersten Anstoß gab, für den Bau eines neuen Theaters «eine Commission aus der Aktionär-Versammlung zu wählen, die sodann noch Zuzüger in oder außer dieser Gesellschaft sich beygeben könne»[2], fand er lebhafte Zustimmung. Es wurde vorläufig eine Fünferkommission bestellt. Ein erstes Problem war die Frage des Standorts. Deshalb wurde der einheimische Architektenverein zu Rate gezogen. Ferner wandte man sich an «die Theaterausschüsse vieler anderer kleinerer und größerer Theater in der Schweiz, um aus den Erfahrungen Anderer in weiteren Schritten eine sichere Grundlage zu schöpfen»[3].

Der damalige St.Galler Staatsarchivar Theodor Gsell-Fels (1818-1898), der dieser Kommission als Aktuar angehörte, schrieb sogleich an seinen Studienfreund Jacob Burckhardt (1818–1897), den berühmten Historiker in Basel, um ihn nach den Basler Theaterverhältnissen und dem dortigen Theatergebäude zu fragen. Der Erbauer des 1834

1 Diem III, S. 75.
2 Protokoll der Theater-AG vom 4. Nov. 1850, St.Galler Theaterarchiv, AG 7.
3 Protokoll der Theater-AG vom 21. März 1851, St.Galler Theaterarchiv, AG 7.

eröffneten Basler Aktientheaters, Melchior Berri (1801–1854), war nämlich der Schwager Burckhardts. Die Antwort vom 3. Dezember 1850, ein vierseitiger Brief, der im Theaterarchiv der Stadtbibliothek Vadiana in St.Gallen liegt, ist aufschlußreich für die damalige prekäre Situation privater Theateraktiengesellschaften[1].

Burckhardt konnte Gsell hinsichtlich des Theaterbaus und seiner Einrichtung «nur den für die Aktionäre bestimmten Logenplan» senden, den sein Schwager «gerade zur Hand gehabt» hatte. Der nach Plänen im Basler Staatsarchiv im Grundriß lyraförmige Zuschauerraum besaß um das fast kreisrunde Parterre drei Logenränge (den ersten mit einer mittleren Fremdenloge), ferner eine Galerie, war also mit seinen nur 400 Plätzen ein typisches kleines Hoftheater, das aber – wie die anderen Aktientheater in der Schweiz – nicht von der Schatulle eines Fürsten leben konnte: «Die Aktionäre mußten vollends alle Jahre nachzahlen, wenn die Sache recht gehen sollte. Die Folge davon ist, daß man das ohnedies sparsam gebaute Theater nicht unterhält und trotz aller Warnung meines Schwagers Berri namentlich den Dachstuhl in einem Zustand läßt, welcher auf allmählige Fäulnis deuten könnte. Dieses ist gar kein Geheimnis. Du darfst es weiter sagen». Burckhardt führt dann noch einiges über den Pachtvertrag mit dem jeweiligen «Impresario» aus und gelangt zur Feststellung: «Alle diese Verhältnisse sind hier so schäbig als möglich». Er fährt fort: «Erkundigt euch doch bei Gelegenheit, wer das Theater von Bellinzona gebaut hat. Ich sah es diesen Sommer. Es ist klein, hübsch und so viel ich weiß *sehr wohlfeil*» (von Burckhardt ausgezeichnet).

Die St.Galler erkundigten sich tatsächlich in Bellinzona. Dem Protokoll über die Verhandlungen der Theaterkommission vom 21.März 1851 ist zu entnehmen, daß der Erbauer des dortigen Theaters, von Mendel, einen Rapport schickte und sich erbot, auch die erforderlichen Pläne einzusenden. Aber das Theater von Bellinzona erschien für St.Gallen doch zu klein. Die Pläne konnten nicht übernommen werden. Ferner heißt es in dem Protokoll: «Von den größeren Theatern liefen uns weniger günstige Berichte ein, da man fast überall die einfachen Erstlingspläne verlassen hatte und durch französische und deutsche höfische Muster sich verblenden ließ»[2]. Die Baukommission scheint demnach einen gesunden und kritischen

1 Siehe Jacob Burckhardt, Briefe, Nachträge zum 4. Bd., hg. von Max Burckhardt, Basel 1961, S. 267 und S. 428.

2 St.Galler Theaterarchiv, AG 7.

Standpunkt eingenommen zu haben. Außer dem Brief von Jacob Burckhardt ist kein weiteres positives oder negatives Dokument dieser Umfrage bis jetzt zum Vorschein gekommen. Die damaligen Theaterbauten in Basel, Bern und Zürich zeigen aber, daß die Ansicht der Verantwortlichen in St.Gallen richtig war und ein eigener Weg gesucht werden mußte.

Um die Planung des Neubaus auf eine breitere Basis im Publikum zu stellen, wurde die Baukommission bald erweitert und anschließend eine erste «Subskriptionsliste für die Rechnung der Auslagen aller Vorarbeiten für den Neubau eines St.Gallischen Aktien-Theaters» allen bisherigen Aktionären unterbreitet. Außerdem beschloß man, «zur Constituierung eines Vereins einzuladen, der die nöthigen Vorarbeiten eines Theaterbaus von sich aus besorgen ließe». In der ersten Generalversammlung der hierauf neugebildeten Aktiengesellschaft vom 1. Juni 1854 konnte bekanntgegeben werden, daß 226 Aktien mit einem Gesamtkapital von immerhin 113000 Franken gezeichnet worden waren. Für die ausführende Leitung wurde jetzt eine «Direktionskommission» bestellt und zu deren Präsidenten Bartholome Konrad Karl Bärlocher-Jacob (1821–1891) gewählt, der spätere erste Vorsitzende der neuen Aktiengesellschaft. Diese baute auf der alten auf und ist somit als direkte Nachfolgerin der Gründung Müller-Friedbergs anzusehen. Die früheren Aktionäre oder ihre Nachkommen traten fast alle dem neuen Unternehmen bei.

Seit 1850 der Plan für ein neues Theater gefaßt worden war, wurde sogleich in Verbindung mit dem St.Galler Architektenverein, vor allem mit Architekt Johann Christoph Kunkler (1813–1898), nach einem passenden Bauplatz gesucht. Über vierzehn verschiedene Möglichkeiten diskutierte man. Aber nach gründlicher Prüfung kam keine in Frage. Noch vor Konstituierung der neuen Aktiengesellschaft konnte der Präsident der Baukommission an der Hauptversammlung der alten Aktionäre am 17. Oktober 1853 mitteilen, daß man jetzt das «Augenmerk auf einen Theil des alten Stadtgymnasiums geworfen habe und der Corporation (des Kaufmännischen Directoriums), welche die Gebäulichkeit besitzt, geschrieben und angefragt habe, ob sie eine Baustelle zum Behuf eines Theaterbaus käuflich abtreten würde».

Das «alte Stadtgymnasium» war das ehemalige Katharinenkloster. Der Hof des zum Teil erhaltenen Kreuzgangs, der heute noch oft für Serenaden einen hübschen Rahmen bietet, und der Garten wurden

nach der Aufhebung des Klosters seit dem 16. Jahrhundert von den Schülern hie und da für Aufführungen benutzt, während das einstige Refektorium, das am Bohl gegen das Kaufhaus zu lag, lange Zeit als Zeughaus gedient hatte (Abb. 32).

Die Verhandlungen mit dem Kaufmännischen Directorium zogen sich hin. Im Mai 1854 konnte «das alte Zeughaus samt Boden» endlich gekauft werden. Dieser Platz aber reichte bei weitem nicht aus. Erst am 11. April des folgenden Jahres wurde es möglich, zum Zeughaus noch «6 Baulose des Katharinenklosterplatzes» zu ersteigern. Der gesamte Kaufpreis für das Areal von ungefähr 1800 m² betrug 80000 Franken. Hierbei hatte das Kaufmännische Directorium seinen Verkaufspreis von 25000 Franken auf 20000 Franken reduziert.

Den Auftrag für Entwurf und Bau des neuen Theaters erhielt Architekt Kunkler. Von ihm stammen in St.Gallen u.a. auch das Bürgerspital, das Alte Museum am Stadtpark, das Gebäude der Versicherungsgesellschaft Helvetia, der Umbau der St.Laurenzen-Kirche, ferner Kirchen in Lichtenberg, Rorschach und Niederuzwil und eine Reihe weiterer öffentlicher und privater Bauten. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts war er einer der bedeutendsten Architekten der Ostschweiz, ein Spätklassizist, der in Karlsruhe, München, Wien und Berlin studiert und viele Reisen unternommen hatte. In Berlin kam er mit Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) in Berührung, dem hervorragendsten deutschen Architekten des Klassizismus. Schinkel, der das 1821 mit einem Prolog von Goethe eröffnete Königliche Schauspielhaus am Gendarmen-Markt erbaut hatte und als Leiter der Oberbaudeputation Einfluß auf alle wichtigen Bauten des damaligen Staates Preußen gewann, ist der eigentliche Bahnbrecher für eine Reform des Theaterbaus[1]. Wie früher schon angeführt, fußen auf ihm letztlich Semper und Wagner. Wenn er den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechend nur in Plänen, aber nicht praktisch vom Rangsystem und den Proszeniumslogen abgehen konnte, so war er bestrebt, durch besondere Formgebung im Grundriß, als Gegensatz zu den bisherigen barocken Zuschauerräumen, die Plätze so anzuordnen, daß «fast alle das Theater gerade vor sich haben»[2]. Auf gute Sicht kam es ihm an wie auch nachher allen seinen Nachfolgern in der Theaterbaureform.

1 Biermann a.a.O., ferner K. G. Kachler: «Die Kunstauffassung K. F. Schinkels», Basel 1940 (Einleitung).

2 A. v. Wolzogen: «Aus Schinkels Nachlaß», Bd. 3, Berlin 1862/63, S. 171. Siehe auch H. v. Wolzogen: «K. F. Schinkel und der Theaterbau», Bayreuther Blätter 10, 1887.

Kunkler ist in der rein formalen Gliederung der äußeren Fassade seines Theaters durchaus Klassizist in Anlehnung an Schinkel (Abb. 34). Die Dreigliederung der Hauptfassade, abgesetzt durch Gesimse, und der als Risalit durch alle Stockwerke vorspringende Mitteltrakt, die drei rundbogigen Mittelportale, die sich in der ersten Etage als drei große Rundbogenfenster fortsetzen und zuoberst in sechs kleineren Fenstern ausklingen, das heißt: die sozusagen in reinem Klassizismus behandelte Aufteilung in einfache, gut gekennzeichnete Einzelteile, die sich zu harmonischer Einheit verbinden, dies erinnert sehr an die Hauptfassade des 1842 von Schinkel erbauten, im letzten Krieg leider zerstörten Stadttheaters von Frankfurt an der Oder, ebenso die Anlegung des Parterres: nicht ellipsoid oder als Halbkreis, sondern als längliches Rechteck mit gerader Sicht in die Bühnenöffnung. In den beiden rund geschweiften Rängen – in Frankfurt an der Oder waren es drei – zeigte sich auch bei Kunkler die Ausrichtung auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten eines privaten Aktientheaters. Damit soll nicht gesagt sein, daß Kunkler den Frankfurter Bau etwa nachgeahmt habe. Aber er konzipierte sein St.Galler Theater aus dem Geist des idealistischen Klassizismus, der nicht etwa weltfremd war, sondern im Gegenteil von der Zweckmäßigkeit ausging und damit Schönheit und gute Proportion zu verbinden suchte. So, wie sich das Theater von 1857 vor dem Um- und Anbau von 1906 präsentierte, war es wirklich ein harmonisches Kunstwerk (Abb. 34 und 38). Die inneren Funktionen der einzelnen Teile: Haupteingang mit den Foyers im ersten und zweiten Rang, der Baukörper des Zuschauerraums und drittens das Bühnenhaus traten nach außen klar zutage. Die wegen zu großen Platzmangels nötig gewordenen Anbauten von 1906 mußten dieses architektonische Meisterwerk zerstören. Immerhin konnte damals der Zuschauerraum in seiner wesentlichen Linienführung erhalten bleiben.

Der Kostenvoranschlag für den Bau allein, ohne Boden, betrug fast 112000 Franken. Um gewissenhaft kalkulieren zu können, ließ Kunkler im Einverständnis mit der Baukommission die Pläne und die Bauabrechnung des damals eben fertiggestellten, vom Architekten J. Clausing gebauten Heidelberger Theaters kommen. In der Sitzung vom 31. August 1854 referierte er darüber und kam zum Schluß, daß der «Raum für die Szene, wie das Auditorium möglichst gut benutzt, sonst aber vieles fehlerhaft» sei. Vor allem beanstandete er, daß «die Öffnung des Proszeniums», das heißt der Bühnenausschnitt, zu klein

sei, um gute Sicht zu gewährleisten. Auf jeden Fall erbrachte der Vergleich mit dem Theater von Heidelberg Anhaltspunkte für den St.Galler Bau.

Da aus den Reihen der Aktionäre der Wunsch geäußert worden war, «den Architekten, der den Plan zum neuen Theater entwerfen wird, aufzufordern, seine Ansicht darüber auszusprechen, ob es thunlich wäre, im Theatergebäude auch einen Saal für Bälle u. s. w. zu erstellen, und wie hoch sich die Mehrkosten dafür belaufen würden»[1], arbeitete er einen derartigen Plan aus. Doch wäre eine Mehrausgabe von 25 000 bis 30 000 Franken nötig gewesen. Das konnte nicht in Frage kommen.

Um auch den Voranschlag für das Haus ohne Ball- und Konzertsaal womöglich noch zu reduzieren, wurde in der Kommissionssitzung vom 14. Juni 1855 «für Einsparungen» vorgeschlagen: «Weglassen des Pflasters, Vereinfachung von Haupt- und Nebenfassaden, Errichtung von hölzernen, statt steinernen Stiegen usw.». Die Mehrheit schlug dies ab, «da die allgemeine Stimmung dafür ist, es soll ein Gebäude errichtet werden, das in seiner ganzen Ausführung der Ehre und dem Ansehn der Stadt auch entspricht»[2].

Leider sind die Originalpläne zu diesem Bau nicht mehr vorhanden, ebensowenig die Sammlung von Detailzeichnungen, die Kunkler einst dem Industrie- und Gewerbemuseum übergeben hatte. Immerhin fanden sich im St.Galler Stadtarchiv Grundrisse vom Jahre 1906, die im Hinblick auf den großen äußeren Umbau angefertigt worden waren und aus denen die innere Anlage mit den beiden Rängen deutlich zu ersehen ist. Das Äußere des Baues von 1857 ist auf Photographien und in Radierungen festgehalten.

Der Grundriß des längsrechteckigen Parterres (Abb. 33) zeigt die inneren Mauern des Auditoriums, das durch hintere und seitliche Türen von den Korridoren her betreten werden konnte. Orchestergraben ist keiner angegeben, aber er befand sich natürlich zwischen den vorspringenden Proszeniumslogen. Die Breite des Auditoriums betrug 12,9 m, die Länge von der Orchesterbrüstung bis zur hinteren Wandrundung etwa 11 m, die Höhe des Saales ebenfalls etwa 11 m. Der Boden stieg von vorne nach hinten an, um gute Sicht zu erreichen.

Die beiden Ränge, der erste mit den Mittellogen für die Aktionäre, waren lyraförmig angelegt, aber nicht mit der gleichen Rundung: der obere fast kreisförmig, der untere mit beinahe parallelen Seiten, abge-

1 Protokoll der Theater-AG vom 31. August 1854, St.Galler Theaterarchiv.
2 Protokoll der Theater-AG vom 14. Juni 1855, St.Galler Theaterarchiv.

sehen von den übereinanderliegenden, vorspringenden Proszeniumslogen. Der zweite Rang trat in der Mitte außerdem hinter den ersten etwas zurück (Abb. 33). Diese Anordnung gewährleistete ein freieres Raumgefühl, vermied die beengende Zylinderform und verbürgte mit den Holzbrüstungen eine gute Akustik. Wie es der Auftrag verlangte, fanden mit den Stehplätzen im Parterre und im zweiten Rang gegen 800 Personen Platz (Abb. 35).

Zur Anfertigung der nötigen neuen Kulissen und zur Dekorierung und Ausmalung des Zuschauerraums holte man aus München ein Mitglied der berühmten Bühnenbildner- und Theatermalerfamilie Quaglio[1] nach St.Gallen, bestellte also die Dekorationen nicht auswärts wie früher die Zürcher Theateraktionäre.

Die Brüstungen der beiden Ränge und der Plafond wurden vor allem bemalt, spätklassizistisch angepaßt und konform dem Stil von Kunklers Bau. Es ist anzunehmen, daß der Architekt über die Art der Dekorierung mitbestimmend war (Abb. 35). Der große Theatervorhang wurde von einem St.Galler Künstler bemalt (siehe weiter unten).

Die Bestuhlung war einfach gehalten: keine Polstersitze, sondern Holzsessel mit Strohgeflecht. Eine Abbildung des Zuschauerraums aus der Erbauungszeit selber konnte nicht mehr gefunden werden, nur eine Photographie, aufgenommen von der Bühne her – wohl aus den vergangenen zwanziger Jahren. Auf jeden Fall war man von der «glänzenden Ausstattung» begeistert, wie die «St.Galler Zeitung» vom 8. November 1857 schrieb: «Die sorgfältig ausgearbeiteten Allegorien, die den Plafond bedecken, die Malereien an den Brüstungen der Gallerien bilden mit dem lichten Bilde des Vorhangs ein entzückendes Ensemble, das auch den griesgrämigsten Hypochonder heiter stimmt, in welchem sich auch der empfindsamste Schönheitssinn heimelig finden muß. Der Vorhang von der Künstlerhand des Herrn Eduard Hauser[2] gemalt (Abb. 36), stellt eines der lieblichsten

1 Wahrscheinlich Simon Quaglio (1795 bis 1878), hervorragendes Mitglied der Theatermaler- und Theaterarchitektenfamilie aus Laino im Vall'Intelvi (zwischen Comer- und Luganersee), die seit 1778 in München ansässig geworden war. Seit 1828 war Simon Oberleiter des gesamten Dekorationswesens der Münchner Hoftheater. Nach Zürich und St.Gallen nahm auch das Berner Aktientheater die Dienste der Familie Quaglio in Anspruch.

2 Rudolf Eduard Hauser (1818 – 1891) von St.Gallen war Schüler von W. v. Kaulbach in München, mit dem er 1838/39 nach Rom ging; er bildete sich in Antwerpen und Paris weiter. Ein Nervenleiden veranlaßte ihn, die Malerei aufzugeben und in das väterliche Geschäft, eine Fellhandlung, einzutreten (nach Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, Leipzig 1923).

antiquen Sinnbilder dar: Phöbus Apollo steigt auf dem lichtstrahlenden Sonnenwagen aus dem geöffneten Tore des Tages über die noch im Schatten des grauenden Morgens liegende Erde empor, begleitet von den Horen, den Göttinnen der Zeit, ihm voran fliegt Aurora, auf dem Antlitz das jugendfrische Roth des Morgens[1].» Der Vorhang existiert heute noch. Er wurde bis zur letzten Vorstellung am 31. Januar 1968 immer als «Deckvorhang» benutzt. Aus «Phöbus Apollo, begleitet von den Horen» der «St.Galler Zeitung» ist 25 Jahre später bei Johannes Brassel und dann anläßlich des 50-Jahr-Jubiläums beim damaligen Präsidenten der Aktiengesellschaft, Gustav Hermann Scherrer-Gehrig (1853–1948) in den Gedenkschriften «Helios mit den Musen» geworden[2].

Dieses «antique Sinnbild» ist eine genaue Kopie des berühmten Gemäldes «Aurora» von Guido Reni (1575–1642) im Palazzo Respigliosi zu Rom. Hauser muß während seines Aufenthaltes in der Ewigen Stadt 1838/39 von diesem Bild besonders beeindruckt worden sein. Er umgab es mit einem gemalten Goldrahmen, der nach oben gebogen die Wölbung des Bühnenausschnittes wiederholte, sich also gut einpaßte. Zusammen mit den dekorativen Elementen an den Brüstungen der Ränge und am Plafond des Zuschauerraums muß es in seiner «klassizistisch-barocken» Manier und in seiner etwas öldruckhaften Farbgebung auf den damaligen Besucher überraschend festlich gewirkt haben, wie aus der obigen Besprechung und anderen Äußerungen der Presse hervorgeht. Diese stimmungsvolle Wirkung wurde durch die neuen Lichtquellen noch gesteigert, die jetzt Öl und Kerzen ablösten.

Zu einem besonderen Ereignis gestaltete sich nämlich die Installierung der Gasbeleuchtung: «Das Publikum konnte einen Laut der Überraschung nicht zurückhalten, als das Kerzenlicht der verschiedenen Leuchter sich plötzlich wie auf einen Zauberschlag in Tageslicht verwandelte. Die Beleuchtung mußte alle Erwartungen übertreffen...», stand in der «St.Galler Zeitung»[3]. Diese Gasbeleuchtung blieb in Betrieb bis zum Jahre 1900. In einer «Protokoll-Notiz» steht: «Donnerstag den 20. Sept. l. J. Abends 6 Uhr fand im Theater im Beisein der Comité-Mitglieder, sowie der Rechnungsrevisoren und

1 «St.Galler Zeitung», Nr. 265, 8. November 1857.

2 J. Brassel a.a.O., S. 12; G. H. Scherrer: «Gedenkblatt zum 50jährigen Jubiläum des Stadt- und Aktientheaters in St.Gallen», 1907, S. 4.

3 Nr. 265, 8. November 1857.

der Vertreter der Presse eine Probe der neuinstallierten elektr. Bühnenbeleuchtung statt, welche durch ihre gelungene Anlage und die hübschen, mit derselben zu erzielenden Lichteffekte allgemein befriedigte». In seiner Jubiläumsschrift schreibt G. Hermann Scherrer[1] allerdings, diese neue Beleuchtung sei schon im Oktober 1899 in Funktion getreten, und fügt hinzu: «Das gefahrvolle Anzünden der Kulissenlampen mit offener Spiritusflamme war damit aufgehoben».

Der Zuschauerraum ist wohl bis zur großen inneren Umgestaltung im Jahre 1938 nicht verändert worden, außer daß von der Gasbeleuchtung auf Elektrizität umgestellt wurde mit entsprechendem Auswechseln der Beleuchtungskörper. Auf einen Kronleuchter scheint man bis zur Renovation vom Jahre 1938 verzichtet zu haben.

Die Bühnenöffnung, oben leicht in die Höhe gewölbt, war gut 8 m breit, in der Mitte nicht ganz 8 m hoch, an den Seiten 7 m. Die Breite wurde bei der Renovation 1938 auf 7,70 m verringert, der obere Teil gerade abgeschlossen auf einer Höhe von 6 m. Die Bühnentiefe betrug total 9,5 m, die Breite 18 m, so daß innerhalb des Bühnenrahmens nur je 5 m als «Seitenbühnen» blieben bei einer Schnürbodenhöhe von 13,4 m. Die Seitenwände der Bühne wurden zum Aufbewahren der Kulissen mit Holzgalerien versehen und im Bühnenboden vorne zwei kleine seitliche und eine mittlere Versenkung eingebaut. Für die Maschinerien zog man eine Mannheimer Firma zu, für die Gasbeleuchtung eine von Augsburg.

Die Gesamtkosten ergaben am Schluß eine Summe von 215727 Franken und 84 Rappen; die Dekorationen, die Bestuhlung und die Maschinerie machten allein 30000 Franken aus. Die Politische Gemeinde war um einen Gesamtbeitrag von 10000 Franken gebeten worden, hatte aber nur 5000 Franken bewilligt.

Das Gebäude durfte sich im Hinblick auf die übrigen damaligen Theaterbauten in der Schweiz sehen lassen. Als das Theater am 5. November 1857 eröffnet worden war, konnte der Rezensent in den «St.Galler Blättern» des «Tagblatts»[2] mit Recht jubeln: «Das Gesamtresultat der Betrachtung führt uns zu dem Punkt, daß das St.Galler Theater in seiner Schönheit und Vollendung das *erste* Theater der Schweiz, und eines der schönsten Theater mit ist, die bestehen». Vorher schon stellt er enthusiastisch fest: «Die Namen: Bärlocher-

1 G. H. Scherrer a.a.O., S. 11.
2 « St.Galler Blätter», Nr. 46 des «Tagblatts», November 1857.

Jacob und Theodor Beck[1] hat St.Gallens Klio eingezeichnet in ihr Buch für alle Zeiten, auf daß die spätesten Nachkommen wissen und sich erfreuen an der Hochherzigkeit der Bemühungen dieser beiden Männer, die nicht Mühe und Kosten scheuten, der Mit- und Nachwelt einen Kunsttempel zu erstellen herrlicher, vollendeter Art, ein Asyl der Erholung für Seele und Geist, eine Schule der vortrefflichsten vielseitigen Bildung für Geist und Gemüth (wenn nach dieser Seite hin die Musageten selbst genug gebildet sind, in welchem Sinne wir es dann ein allgemeines Refugium nennen möchten), ein Denkmal eines strebenden Kunstsinns, eines humanen Fortschritts – der Stolz einer Stadt. Ihnen zur Seite stehen die Verkörperer dieser Idee, zunächst der Architekt Herr Kunkler. Er gab der Idee die Gestalt...».

Die Eröffnungsvorstellungen mit Mozarts Oper «Don Juan» (Abb. 37) und tags darauf mit Flotows «Martha» müssen künstlerische Mißerfolge, das heißt, die Wahl des ersten Direktors und seiner Truppe scheint keine glückliche gewesen zu sein. Im Protokoll der Theaterkommission vom 17. November ist zu lesen: «Da die Opernvorstellungen des G. Heller – Don Juan und Martha – theilweise total mißlungen, so wird an G. Heller das bestimmte Verlangen gestellt, sein Opernpersonal mit tüchtigen Kräften zu besetzen». Und in den «St.Galler Blättern» des «Tagblatts» schrieb der gleiche Rezensent, der das Haus so hoch lobte, über die Don-Juan-Premiere: «Daß die Vorstellung mit Haut und Haaren durchgefallen, ist in St.Gallen kein Geheimnis», vor allem, weil die Sänger nicht genügt hätten. Wenn man auch keine so hohen Ansprüche wie «an größere Theater mit Subvention» stellen dürfe, so sollten die Leistungen doch «erträglich» sein, meinte er. Sarkastisch fügte er in einer Fußnote hinzu: «Es brauchen nicht Rubini's und Catalani's zu sein, doch auch nicht Embryonen und Ausschüsse aus etwa einem Hoftheater-Chore oder einer größeren Stadtbühne, die man hier als ‚erste Partien' bringt».

Diese strenge öffentliche Kritik der ersten Aufführungen blieb nicht unwidersprochen. In der «St.Galler Zeitung» vom 20. November 1857 wurde entgegnet, die Leistung des Orchesters sei doch recht gut gewesen: «Nachsicht und Ermuthigung im Anfang und hauptsächlich aber *Unterstützung* bahnen den Weg..., eine reelle und kräftige Unterstützung, die die Direktion in den Stand setzt, den Anforderungen eines sehr kritischen Publikums entsprechen zu können.

1 Der damalige Quästor der AG.

Und ist diese Aussicht da? Wissen wir etwa nicht, unter welchen Schmerzen das Theater St.Gallen das Licht der Welt erblickt hat, und welche Dividende man sich aus den Theateraktien verspricht? Eine kunst- und sachgerechte Kritik hilft dem Theaterpersonal, wie dem Publikum auf...». Es scheint, als ob beide Rezensenten noch unter dem Eindruck des Ausspruchs von Richard Wagner standen: «Lieber kein Theater als ein schlechtes». Es war ja kaum ein Jahr vergangen, seit er in St.Gallen weilte.

Die «St.Galler Zeitung» stellte nach der Eröffnung am 8. November über den neuen Bau stolz fest: «St.Gallen ist dieser Tage um ein großstädtisches Institut reicher geworden. In der That darf sich wohl das neue Theater, wenn auch nicht in der Größe, doch in seiner Ausstattung und Einrichtung neben diejenigen großer Städte stellen». Nach dem Lob der Ausmalung des Zuschauerraumes heißt es weiter: «Die Beleuchtung mußte alle Erwartungen übertreffen, und wir wünschen der Aktiengesellschaft nur, daß sie nicht das Schicksal Phaetons erlebe, dem bekanntlich vor lauter Eifer, so gut wie der Sonnengott zu kutschieren, die Achse brach».

Von Anfang an lag ein Mißgeschick über der ersten Direktion: Die Eröffnung war nämlich auf Dienstag, den 3. November, festgesetzt, mußte aber auf Freitag, den 5., verschoben werden. Wahrscheinlich hatte der Direktor noch zu wenig Proben abhalten können. Auf jeden Fall wurde ihm der Pachtvertrag schon auf den 10. Februar 1858 gekündigt.

Das erste halbe Jahrhundert im eigenen Haus brachte der Theater-AG neben mancher Freude viele Sorgen. Im Jahr 1862 war es so weit, daß «dem Phaeton die Achse brechen» wollte. Die Gesellschaft beschloß zu liquidieren, da ihr die Finanzlast zu groß geworden war. Sie bot der Stadt das Theater für 70 000 Franken zum Kauf an. Jetzt erst sahen die Behörden ein, daß sie dem Theaterbetrieb unbedingt beistehen mußten. Die Politische Gemeinde gewährte von nun an jährlich 2000 Franken Subvention, das Kaufmännische Directorium auch jährlich 1000 Franken und die Bürgergemeinde 600 Franken, allerdings unter der Bedingung, daß die Aktionäre selber ebenfalls 1500 Franken beitrugen. Joseph Morel war zu dieser Zeit der nicht beneidenswerte, doch tatkräftige Präsident. Als von der Politischen Gemeinde subventionierte Institution konnte sich das Theater nicht mehr nur Aktientheater nennen, sondern jetzt «*Stadt*- und Aktien-Theater».

Nach der Jahrhundertwende zeigte es sich immer mehr, daß die Nebenräumlichkeiten für die Direktion und auch die Garderoben für das künstlerische Personal viel zu klein geworden waren und unbedingt Anbauten notwendig wurden. Wie schon das Karlstortheater diente das jetzige Haus oft für gesellige und gesellschaftliche Anlässe, seit man zu Beginn des Jahres 1874 eine neue Einrichtung angeschafft hatte: ein Holzpodium, das über die Sitze des Parterres und das Orchester gelegt werden konnte und den Zuschauerraum mit der Bühne zu einem verhältnismäßig großen Ball- und Bankettsaal vereinigte.

Da der Orchesterraum keine dreißig Musiker faßte, hatte man für besondere Opernaufführungen mit größerem Orchester jetzt auch die Einrichtung getroffen, daß die beiden ersten Sitzreihen im Parterre zur Vergrößerung herausgenommen werden konnten.

Nachdem «die blühenden Industrie-Jahre 1876/79 eine Glanzperiode im Theaterleben der Stadt St.Gallen» gebildet hatten durch beträchtliche Zuwendungen von privater Seite, sah sich die Aktiengesellschaft in der Saison 1888/89 genötigt, den seit 1860 geäufneten Fundus «der gesamten Theatergarderobe (Kostüme, Waffen, Requisiten) und der gesamten Bibliothek incl. Opernliteratur an Direktor de Leuw für die Summe von Fr. 3.500 zu verkaufen. Der einzige Trost bei diesem herben Verlust lag darin, daß der resultierende Verkaufsbetrag zur Renovation der Dekorationen durch Maestro Quaglio in München verwendet wurde. Von 1889 ab muß jede Direktion Fundus und Bibliothek selber stellen[1]». Damit war aber die wieder eingetretene Finanznot nicht behoben. Sie dauerte ein Jahrzehnt weiter. Erst dank den energischen Bemühungen des Präsidenten Dr. A. Janggen und der Drohung, das Theater zu schließen, konnte eine Erhöhung der Subvention für die Saison 1901/02 auf 16500 Franken erreicht werden. Unter dem nachfolgenden Präsidium von Gustav Hermann Scherrer-Gehrig wurde dann mit großem Optimismus beschlossen, den notwendigen Umbau an die Hand zu nehmen: «Schon im Februar 1904 meldeten sich die ersten Vorboten des Theaterumbaus und der Aktienmehrung, genährt durch ein in jeder Richtung musterhaftes Umbauprojekt von Herrn Stadtbaumeister Pfeiffer, das Herrn Architekt Heene zur Kostenberechnung und Ausarbeitung unterbreitet wurde»[2].

Wie schon angeführt, nahm man am Zuschauerraum und an der

1 Scherrer, Gedenkblatt, a.a.O., S. 8 ff.
2 Scherrer a.a.O., S. 6.

Bühne keine Änderungen vor. Nur ein eiserner Vorhang wurde aus Sicherheitsgründen eingebaut.

Die seitlichen Rasenplätze an der Katharinengasse und gegen das Hotel Hecht zu boten die Möglichkeit zur Erweiterung, zumal sie auch Anlaß zur Beanstandung gegeben hatten. So ist zum Beispiel einem Theaterprotokoll vom Jahre 1861 «als freundliches Idyll» zu entnehmen: «Herr Zehnder zum ‚Hecht' hat einen Hühnerstall auf dem freien Platz neben dem Theater plaziert; er soll angewiesen werden, diesen zu beseitigen». In seinem «Rückblick 1912–1951» bemerkt ferner Dr. Ulrich Diem hinsichtlich der neuen Anbauten: «An ihrer Stelle dehnten sich ‚grüne', von Hunden bevorzugte und beständig schäbig gemachte Rasenflächen, auf denen ein paar magere Bäumchen ein kümmerliches Dasein fristeten.»

Indem an der äußersten Grenze des eigenen Bodens längs dem Zuschauerraumtrakt Mauern bis zu dessen Dachhöhe geführt und die beiden jetzt entstandenen Zwickel zwischen dem Haupteingang- und Foyerteil auch überbaut wurden, gewann man eine bedeutende Anzahl neuer Räumlichkeiten, vor allem für Garderoben des künstlerischen Personals, für die Kostümschneiderei und die Direktion. Auch die Kleiderablagen für das Publikum im Parterre konnten erweitert und endlich für den seit 1897 tätigen verdienten Theaterkassier Joseph Bochsler eine geräumigere Billetkasse eingerichtet werden. Dem Mittelrisalit der Hauptfront wurde ein Giebel aufgesetzt, vor der Fensterreihe des Foyers im ersten Stock ein etwas protziger steinerner Balkon angebracht und die Längsseiten gegen die Katharinengasse und das Hotel Hecht mit ebenfalls risalitartigen, giebelgeschmückten Zwischenteilen über den portikusartigen Seiteneingängen versehen (Abb. 38 und 40). Die schönen, ausgewogenen Proportionen des Kunklerschen Baues mußten zerstört werden. Aber man gab sich Mühe, den klassizistischen Stil womöglich zu wahren.

Nach Schluß der Saison 1905/06 wurde mit den Arbeiten sofort begonnen. Sie sollten bis zum Beginn der neuen Spielzeit fertiggestellt sein: «Ein musikalisches Ereignis war die Aufführung des ‚Ring des Nibelungen' im April 1906 unter der Direktion Gottscheid, musikalisch und szenisch wohl zum Besten zählend, was je auf unserer Bühne zur Aufführung kam. Kaum waren die Schlußakkorde verklungen, kündeten Hammerschläge den Beginn der Theaterumbauten...», schrieb G. Hermann Scherrer. Allerdings: anläßlich der Jubiläumsfeier zum 50jährigen Bestehen des Aktientheaters zu Be-

ginn der Spielzeit 1907/08 im umgebauten Hause mußte er feststellen[1]: «Mit Werner Stauffacher kann das Komitee[2] ausrufen: ‚Wohl steht der Bau gezimmert und gefügt, doch wankt der Grund, auf dem wir bauten'. Beruhigenderweise ist es nicht der Erde Grund, aber bedauerlicherweise der Finanzgrund, der unseren Erwartungen nicht Stand hielt. Rund Fr. 190.000 sind verbaut, weitere Fr. 50.000 sind zur gründlichen Vollendung nötig und an diese Fr. 240.000.– sind bis anhin nur Fr. 160.000.– zusammengetragen. Wenn irgend ein Moment, ist gewiß der heutige dazu angetan, an die Herzen aller Kunstsinnigen St.Galler und speziell der vom Glück besonders Begünstigten das Gesuch zu richten, in dankbarem Andenken an die opferfreudigen Männer die vor 50 Jahren diese edle Stätte der Kunst uns auferbauten, die noch fehlenden Fr. 80.000 zu stiften, um das schöne Werk, das schon in seinem jetzigen Bestande alle Herzen erfreut, würdig zu Ende führen zu können, zur Ehre der Stadt St.Gallen, zur Freude derer, die nach uns kommen werden».

Die 80000 Franken kamen nicht zusammen, aber es konnte eine Hypothek von 50000 Franken aufgenommen werden.

Interessant ist die Eintragung im Protokoll des Komitees vom 19. September 1906, noch vor der Beendigung des Umbaus: «Herr Direktor Gottscheid findet die Bureau-Lokalitäten zu klein, gibt sich aber am Schluß damit zufrieden, nachdem auch bemerkt worden, daß jetzt wo der Bau so ziemlich fertig ist, keine wesentlichen Abänderungen mehr getroffen werden können». Reklamationen blieben also auch damals nicht aus. Mit den gleichen kleinen Büros mußten sich alle weiteren Direktionen noch bis 1968 begnügen.

Unter der Leitung des Kölners Paul von Bongardt hatte das Theater einen großen künstlerischen Aufschwung genommen. Direktion und Komitee konnten aber trotz erhöhter Subvention nie aus den finanziellen Schwierigkeiten herauskommen, nicht durch eigene Schuld, sondern weil die Ausgaben für ein nunmehr 69 Personen umfassendes Personal (ohne Orchester) und für große repräsentative Opernaufführungen wie zum Beispiel den «Rosenkavalier» von Richard Strauss durch die Einnahmen niemals zu decken waren. 1914 mußte nach dem Kriegsausbruch das Theater geschlossen werden. Paul von Bongardt hatte als letzter Pächter in St.Gallen große persönliche finanzielle Opfer gebracht.

1 Scherrer a.a.O., S. 13.
2 Im Jahre 1865 wurde die Theaterkommission in Theaterkomitee umbenannt.

Das Theaterkomitee, an seiner Spitze Dr. Diem, führte nun während der Kriegsjahre in eigener Regie einen Gastspielbetrieb durch mit in- und ausländischen Ensembles. Viele Opern- und Schauspielvorstellungen, auch Tanzabende wurden gegeben. Ulrich Diem, Präsident des St.Galler Kunstvereins und Leiter des Kunstmuseums, hatte sich immer intensiv mit den Theaterproblemen beschäftigt. Wie vorne bereits erwähnt, machten ihm die Reformbestrebungen des «Münchner Künstler-Theaters» bei seinem Besuch der Kunstausstellungen in Bayerns Hauptstadt einen solchen Eindruck, daß er es durchsetzte und die finanziellen Mittel erhielt, die Reform- und Stilbühne auch in St.Gallen einzuführen. Paul von Bongardt unterstützte ihn dabei. So war es möglich, für Stücke mit vielen Verwandlungen die bis dahin hauptsächlich verwendeten Hängedekorationen zu vermeiden und auch im barocken «Guckkasten» neue künstlerische Wirkungen zu erzielen. «Unsere sorgfältig ausgedachte, nach meinem maßstäblich genauen Bühnenmodell geschaffene Stilbühne mit dem neuen, seitlich sich öffnenden Sammetvorhang – neben der Zürcher Reformbühne Dr. Reuckers im Pfauen-Schauspielhaus damals wohl die modernste schweizerische Bühneneinrichtung, die in ihrer strengen Einfachheit groß wirkend und stimmungsstark, praktisch und mannigfaltig kombinierbar war, daher erheblich Zeit und Materialausgaben ersparte und im Laufe der nächstfolgenden Jahrzehnte namentlich für Klassiker-Inszenierungen sich vielfach bewährt hat – ist am 19.Oktober 1909 anläßlich der Uraufführung des Verslustspiels ‚Kydippe' von Viktor Hardung erfolgreich eingeweiht worden[1]».

Nach dem ersten Weltkrieg konnte dank besonderer Planung und Umsicht Dr. Diems in der Spielzeit 1919/20 der «Regie-Betrieb» aufgenommen werden. Das Theater wurde nun nicht mehr verpachtet, sondern vom Komitee selber als in allen Teilen verantwortliche Körperschaft geführt. Ihm lag es nun ob, den Direktor nicht mehr nur zu wählen, sondern auch zu besolden, mit ihm das ganze künstlerische und technische Personal, und um die nötigen Subventionen von der Stadt und dann auch vom Kanton besorgt zu sein.

Wurde erst nur das Schauspiel gepflegt, so entwickelte sich im Lauf der Jahrzehnte ein ausgesprochener Viergattungsbetrieb. Zum reinen Sprechtheater kamen noch Oper, Operette und Ballett hinzu. Mit dieser Entwicklung hatten auch die Bühneneinrichtungen Schritt zu

1 Diem: «Rückblick 1912 bis 1951», S. 4, Theaterarchiv.

halten. Die Werkstätten für die nun eigenen Bühnen- und Kostümbildner mußten zum Teil schon bald nach auswärts verlegt werden. Die Ausgaben wuchsen konstant, vor allem auch auf Grund der vielen notwendigen Sozialleistungen. Nach der Gründung des Schweizerischen Bühnenkünstlerverbandes im Jahre 1920 wurden die Theater zum Beispiel verpflichtet, alle nicht modernen Bühnenkostüme den Künstlern jetzt zur Verfügung zu stellen. Dies bedeutete Äufnung des Fundus. Seit 1926 war es dank der Initiative und Vorsorge Dr. Diems möglich, in Baden regelmäßig eine Sommerspielzeit durchzuführen und so dem künstlerischen Personal ganzjährige Verträge anzubieten. 1929 gelang es, das Haus Katharinengasse 11 zu erwerben und für die Damenschneiderei, einen Teil des Kostümfundus und auch für Proben Räume zur Verfügung zu stellen. Seit 1939 konnte ferner die alte Böschenmühle bei der Gasfabrik gemietet werden für die Magazinierung der Dekorationen, für die Schreinerei und den Malersaal. Bald war es auch nötig, außerhalb des Theaters einen Ballettsaal zu suchen.

Während Dr. Diems Präsidium wurden bis 1951 u.a. folgende wesentlichen Verbesserungen und Neuerungen an den Bühnenanlagen angebracht: 1923/24 Anschaffung eines elektrisch funktionierenden Rundhorizontes mit neuer Bühnenbeleuchtung; 1926/27 Einrichtung einer handgetriebenen Drehbühne, die man auf den bestehenden Bühnenboden aufsetzen konnte; 1929 Renovation der Außenfassade (Abb. 39); 1931 Einbau einer beweglichen Beleuchterbrücke; 1938 anläßlich der Innenrenovierung des Zuschauerraums eine völlige Neuanlage der Unterbühne mit Einbau von zwei großen, elektrisch zu betätigenden Bühnenbodenversenkungen in einer Breite von je 12 m, einer Tiefe und einer Höhe von je 2 m. Diese beiden Versenkungen konnten auch auf 2 m Höhe hochgefahren werden, so daß der Regie viele Möglichkeiten gegeben waren, abgesehen von dem praktischen und leichten Transport der Möbel und Requisiten in das Magazin unter dem Zuschauerraum (Abb. 41). 1949 wurden sämtliche 30 Gegengewichtszüge revidiert und der Bühnenraum bedeutend verbreitert durch Verschmälerung der Seitenbrücken, die bisher mit Dekorationen vollgestopft waren.

1938 war es an der Zeit, nebst der Umgestaltung der Bühne auch das Theatergebäude innen einer gründlichen Renovation zu unterziehen. In Verbindung mit Architekt Ernst Kuhn und einer siebenköpfigen Baukommission wurde der Zuschauerraum modernisiert

(Abb. 42/43). Die Malereien Quaglios mußten einem einheitlichen silbergrauen Unifarbanstrich weichen, das Parterre und der erste Rang erhielten eine neue Bestuhlung, rotgepolsterte Sessel; die Mittellogen wurden aufgegeben. Nur der zweite Rang hatte mit den alten Sitzen des ersten Ranges vorliebzunehmen. Ein einfacher, gediegener Kronleuchter hing nun von der Decke in den Zuschauerraum. Der nach beiden Seiten zu öffnende Hauptvorhang wurde in goldbraunen Farbtönen gehalten, kurz: St.Gallen erhielt einen «neuen», reizvollen, intimen Theaterraum mit 558 Sitzplätzen; bei der nun möglichen Orchesterüberbauung für Schauspielaufführungen waren es 618. Dazu kamen 90 Stehplätze im Parterre und 120 im zweiten Rang.

Von der äußeren Fassade wurde unnötiger Zierat entfernt. Der plumpe Balkon vor dem Foyer des ersten Stockes war bereits 1929 durch einen zierlicheren mit einfachem Eisengeländer ersetzt worden.

Alle diese Innen- und Außenarbeiten beanspruchten einen Totalaufwand von fast 250000 Franken, bei einer Mehrausgabe von ungefähr 25000 Franken gegenüber dem Kostenvoranschlag, bedingt durch unvorhergesehene Arbeiten wegen des schlechten Baugrunds und des mangelnden Gebäudezustands. Mit dieser Renovation konnte auch eine finanzielle Sanierung der Stadttheater-AG verbunden werden durch großzügigen Zuschuß der Politischen Gemeinde und einer 80prozentigen Herabsetzung des alten Aktienkapitals.

Unter dem Präsidium von Dr. Diems Nachfolger, Dr. Jos. Fenkart-Rietmann, wurde das Theatergebäude 1954 erneut einer Renovation unterzogen. Der seit langem dringend notwendig gewordene Umbau der Heizungs- und Lüftungsanlage kam zur Ausführung. Hierbei stellte es sich heraus, daß für den zweiten Rang umfassende Konstruktionsverstärkungen nötig waren. Im Bühnenhaus konnte nochmals eine wesentliche Verbesserung der Raumverhältnisse vorgenommen werden, abgesehen von verschiedenen nicht mehr zu umgehenden Reparaturen am Theatergebäude. Außerdem wurde für die Beleuchtung ein neues Stellwerk installiert. Die Gesamtkosten betrugen 335600 Franken, wovon die Politische Gemeinde 270000 und der Kanton 50000 Franken übernahm.

Die Enge hinter der Bühne und in den Künstlergarderoben konnte mit allen Verbesserungen nicht behoben werden. Es bestand absolut keine Möglichkeit, das Bühnenhaus zu erweitern. Zudem wurde das nun über hundert Jahre alte Gebäude immer reparaturbedürftiger.

Es war im August 1959, als der St.Galler Architekt Rudolf Gujer an Dr. Fenkart herantrat. Er hatte von der Firma Maus Frères in Genf den Auftrag für ein neues Warenhaus in St.Gallen und kam auf folgende Idee, wie er in einem Exposé darlegte: «Nachdem mir die Situation des Stadttheaters, und zwar die finanzielle und bauliche, bekannt war, hoffte ich, die Lösung darin zu finden, daß einerseits Maus Frères das alte Theater kaufe, anderseits aber das Theater die Möglichkeit erhalte, mit dem Verkaufspreis an anderer Stelle ein neues, modernes Theater bauen zu können, ohne die Stadt und die Bevölkerung um einen finanziellen Beitrag angehen zu müssen. Die Bedingung war allerdings die, daß für den neuen Platz ein unentgeltliches Baurecht eingeräumt werden kann»[1]. Dr. Fenkart nahm sich der Sache sogleich mit größter Tatkraft an. «Nach längeren zähen Verhandlungen mit den Kaufinteressenten in Genf, die in allen wesentlichen Phasen im engen Einvernehmen mit den zuständigen Instanzen der Politischen Gemeinde St.Gallen geführt wurden, ist es schließlich gelungen, einen Verkaufsvertrag zu vereinbaren, in welchem sich die Firma Maus Frères bereit erklärte – den zur Ermöglichung eines Neubaues erforderlichen Kaufpreis von 7 Millionen Franken zu bewilligen unter der Bedingung, daß ihr ermöglicht werde, auf diesen Grundstücken ein Warenhaus zu errichten...[2]».

Dr. Fenkart bemühte sich nun, einen entsprechenden Bauplatz im Baurecht zu finden. Die Politische Gemeinde und der Kanton traten der Stadttheater-AG das nötige Land für unbestimmte Zeit im Großmannpark ab. Nachdem die Baubewilligung für das Warenhaus gegeben war, konnte ein definitiver Kaufvertrag abgeschlossen werden. Der Stadttheater-AG wurde für die Erstellung des Neubaus eine beschränkte Frist bis zum 1. Oktober 1963 eingeräumt. Dann sollte das alte Theater der Firma Maus Frères zum Abbruch freigegeben werden.

Ende 1960 wurde der «Wettbewerb für die Erstellung eines neuen Theatergebäudes im Großmannpark» ausgeschrieben mit der Einreichungsfrist bis zum 31. Mai 1961. Dr. Fenkart trat Anfang 1961 von seinem Amt als Präsident der Stadttheater-AG zurück. An seine Stelle wurde Dr. Felix Walz gewählt. Die vom verstorbenen Stadt-

1 Aus einem Exposé Rudolf Gujers an den Präsidenten des Verwaltungsrates der Theater-AG St.Gallen vom 31. Oktober 1960.

2 Jahresbericht 1959/60 der Stadttheater-AG, erstattet von Dr. Jos. Fenkart-Rietmann, S. 4.

ammann Dr. Emil Anderegg präsidierte Jury empfahl das erstprämiierte Projekt des Architekturbüros Cramer, Jaray, Paillard und Leemann in Zürich zur Ausführung. Es wurde auf 10,6 Millionen Franken veranschlagt. Am 8. Dezember 1963 bewilligte die Bürgerschaft der Stadt St.Gallen einen Baubeitrag von 2,5 Millionen Franken an den Stadttheaterneubau. Ferner beschloß sie, es sei dem Gemeinderat die Kompetenz zu erteilen, einen weiteren Beitrag im Ausmaß einer allfälligen Bauteuerung bis zu 10 Prozent der veranschlagten Anlagekosten zu gewähren. Weitere Beiträge kamen vom Kanton und von privater Seite. Von der Firma Maus Frères wurde die Frist zur Räumung des alten Stadttheaters bis zur Eröffnung des neuen Hauses im März 1968 verlängert.

Am 31. Januar schloß das alte Stadttheater am Bohl die Tore für das Publikum mit der Aufführung von Millöckers «Bettelstudent», und am 15. März konnte das neue Haus termingerecht eröffnet werden, nachmittags mit einem Festakt, an dem Rolf Liebermann die mit außerordentlichem Beifall aufgenommene Hauptansprache hielt, umrahmt von Werken Händels, Mozarts und Schoecks, dargeboten unter Mitwirkung des St.Galler Kammerchors vom Städtischen Orchester unter der Leitung von Werner Heim und Max Lang. Abends folgte eine Festaufführung von Beethovens «Fidelio».

Die Baukommission, der die Herren Dr. Felix Walz, Dr. Karl Eberle, Stadtrat Robert Pugneth, Stadtbaumeister Paul Biegger und der Baufachmann Max Pfister angehörten, brachten es bei gutem Zusammenwirken mit dem ausführenden Architekten Claude Paillard und Direktor Christoph Groszer in großer, verdienstvoller Arbeit zustande, das Haus trotz manchen unvorhergesehenen Hindernissen am geplanten Eröffnungstag spielfertig der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Der vor Vergebung des Bauauftrags zugezogene deutsche Theaterbaufachmann Dipl.-Ing. Adolf Zotzmann von Recklinghausen[1] weist in seinem abschließenden Bericht vom 15. März 1968[2] daraufhin, daß das Haus «zwar bühnentechnisch noch nicht voll ausgerüstet ist, denn einige Einbauten umfassen nur den ersten Bauabschnitt». Es fehlen u.a. noch Versenkungen und eine Drehbühne. «Spielfähig jedoch ist es mit seinen jetzigen Möglichkeiten auf jeden Fall. Das Haus ist maß-

1 Näheres vorne in der Einführung «Vom alten zum neuen Haus» von Dr. F. Walz.

2 In der vom Stadttheater herausgegebenen hektographierten Schrift «Eröffnung des neuerbauten Stadttheaters, Freitag, 15. März 1968», S. 5.

voll und für die künstlerischen Erfordernisse ausreichend. Alle später noch einzufügenden Teile der technischen Einrichtungen können ohne Beeinträchtigung des Theaterbetriebs jederzeit montiert werden. Der gesamte Betrieb ist geplant mit einfachsten Mitteln, aber auch nach modernsten Gesichtspunkten». Der Sachbericht des Architekten in Teil IV dieser Schrift gibt hierüber nähere Auskunft.

Die alte Stadttheater-AG, die auf die Initiative von Müller-Friedberg im Jahre 1805 zurückgeht, zog am 15. März 1968 noch in das neue Theatergebäude ein. Aber sie übergab es mitsamt der Verantwortung für den künstlerischen und finanziellen Betrieb Mitte Juni 1968 der «Genossenschaft Stadttheater St.Gallen», die am 7. Oktober 1967 gegründet wurde und unter ihrem Präsidenten, Nationalrat Dr. Paul Bürgi, sämtliche Aktiven und Passiven zu übernehmen bereit war.

Die 110 Jahre Theaterarbeit am Bohl brachten viel Schönes, viel Großes, aber auch viele Plagen und Sorgen. In finanzieller Hinsicht waren es fast immer Krisenzeiten. Doch völlig im Stich gelassen wurde das Theater nie. Gewährten in einer Abstimmung die Stimmbürger die verlangte, dringend nötige Subvention nicht – die Frauen hatten dazu bis jetzt ja nichts zu sagen –, so fanden sich immer Helfer, die den Theaterbetrieb stützten, ganz abgesehen von den vielen privaten Spenden in Geld- und Sachwerten für einzelne Aufführungen. Die Gründung des St.Galler Theatervereins im Mai 1960 ist auf eine solche Hilfsaktion zurückzuführen. Damals setzte sich besonders die Jugend ein.

Fünfunddreißig Pächter waren am Bohl von 1857 bis 1914 tätig; von 1919 bis 1968 acht von der AG besoldete Direktoren. Die Statistik über sämtliche Präsidenten seit 1805 und sämtliche Mitglieder des Verwaltungsrates der AG seit 1919, sämtliche Direktoren seit 1803, ferner über die künstlerischen und technischen Vorstände, sämtliche Darsteller und aufgeführten Bühnenwerke folgen hier anschließend im Teil II.

Wie eingangs schon erwähnt, soll die Bewertung des Künstlerischen, die Behandlung der Höhepunkte und Krisenzeiten des Stadttheaters am Bohl einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben. Die folgenden Seiten geben immerhin einen Einblick in die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Lebens im alten Hause; dies bei all den vielen finanziellen Schwierigkeiten, die ständige Begleiter waren.

Es ist zu hoffen, daß die Krisenzeit fürs erste in St.Gallen vorbei ist, zumal die ersten Monate im neuen Hause seit Mitte März 1968

in jeder Weise erfolgreich waren, sowohl hinsichtlich der Aufführungen als auch des unerwartet großen Publikumsandrangs, der den Sinn und die Notwendigkeit des neuen Theatergebäudes beweist, wie auch die in St.Gallen bisher nie erreichte große Bestellung von Abonnementsplätzen für die erste Saison im neuen Hause.

Hierzu kommt folgendes: Wurde in der Volksabstimmung vom 10. Dezember 1967 die verlangte neue Subvention von fast zwei Millionen Franken für das Stadttheater und den Konzertverein von den St.Galler Männern knapp verworfen, so nahmen sie am 8. September 1968 eine modifizierte Vorlage, die dank der größeren Hilfe des Kantons, der umliegenden Gemeinden und privater Spender niedriger gehalten werden konnte, mit erfreulichem Mehr an. Der vor der Eröffnung umstrittene Bau hatte sich unterdessen bewährt und im In- und Ausland die gebührende Anerkennung gefunden.

So ist wohl die finanzielle Krisenzeit wieder einmal für die nächste Zeit behoben. Doch gehört die «Krise», wie die Geschichte zeigt, nicht zur ständigen Begleiterin eines jeden Theaterbetriebs, in künstlerischer und sozialer Hinsicht? Die Krise, die nicht ruhen läßt, die immer Anspannung aller Kräfte fordert? Die antreibt, ohne je zum Ziele kommen zu lassen? Friede, Ruhe, Stille, Geborgenheit wären das Ende des Theaters. Wohl kann und soll es dies alles auch vermitteln, aber es selber muß hindurchgehn durch Mißgunst, durch Zorn, durch Niederlagen, es muß kämpfen: nur so werden Freude, Liebe, Höhen richtig erlebbar. Das Theater soll den Menschen in seiner Häßlichkeit und seiner Schönheit zeigen, in allen seinen Gefühlen, in all seinem Wollen und Denken; das Theater muß wachhalten, muß den Zuschauer anregen, aufregen, zum Lachen und zum Weinen bringen, es muß ihn zur Selbstbesinnung reizen.

Literatur (Auswahl und in der Reihenfolge, wie im Text zitiert):

Ulrich Diem: «Aus der St.Gallischen Theatergeschichte», Bde. 1 bis 3, St.Gallen 1927, 1936 und 1955.

Jakob Bächtold: «Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz», Frauenfeld 1892.

Joh. Aug. Bischof: «Theatergeschichte des Klosters St.Gallen und der St.Gallischen Landschaften», St.Gallen 1934.

Oskar Eberle: «Theatergeschichte der Inneren Schweiz», Königsberg 1929.

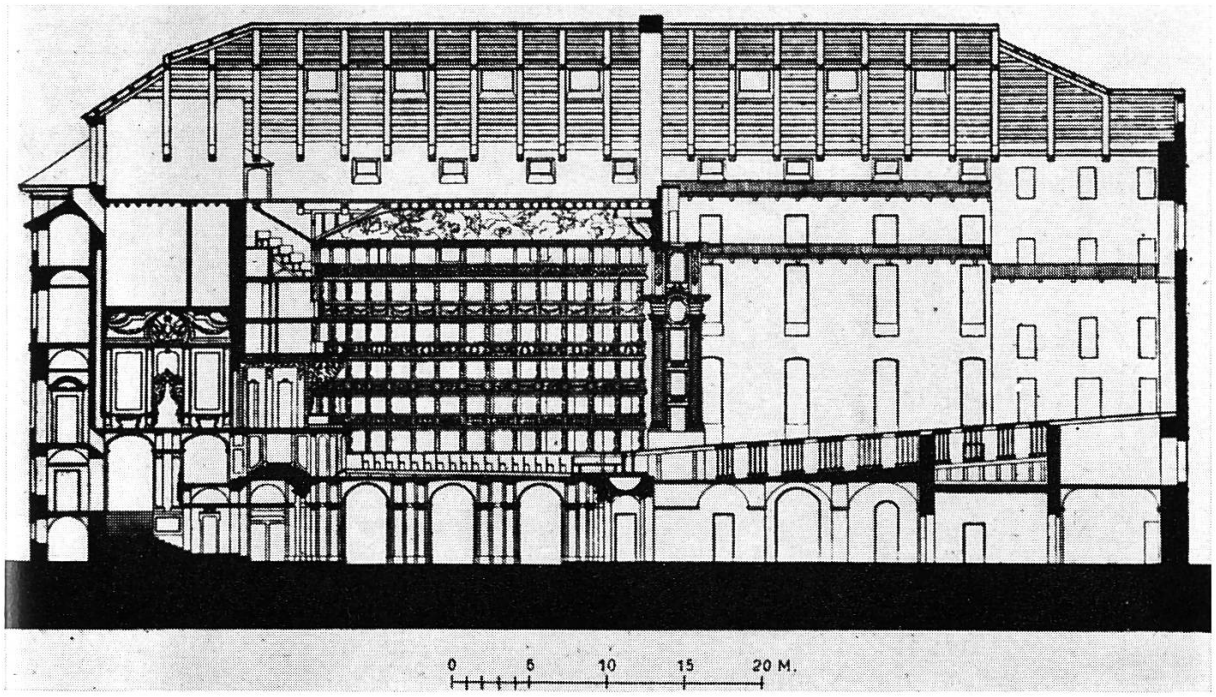
M. Hammitzsch: «Der moderne Theaterbau», Berlin 1906.

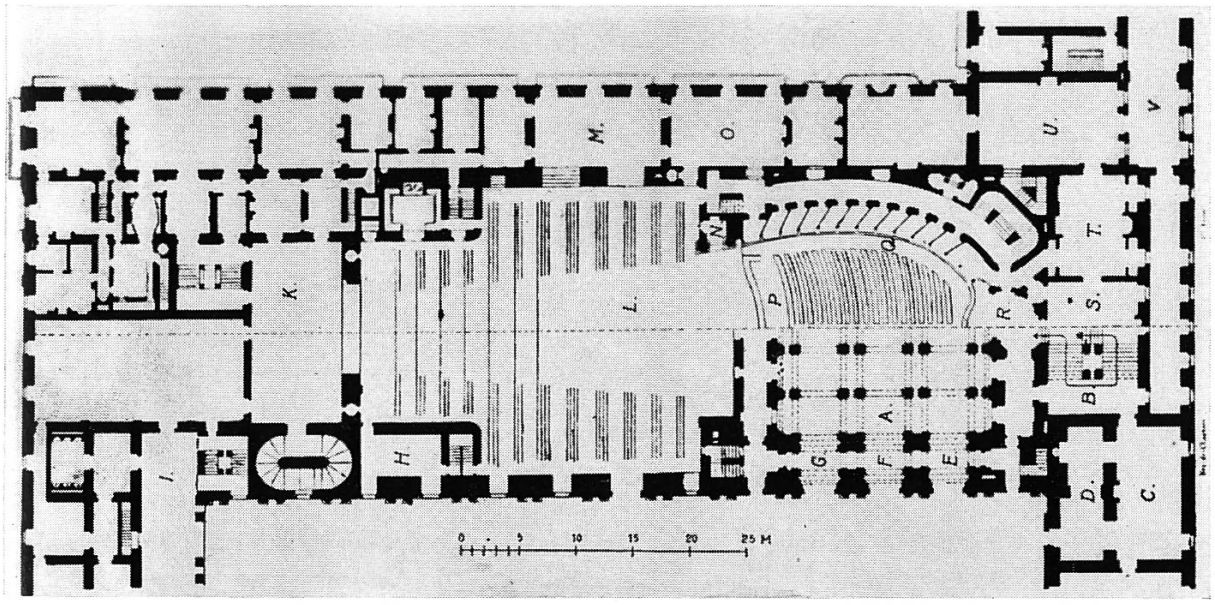
F.B. Biermann: «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper», Berlin 1928.

K.G. Kachler: «Volk und Theater», Führer durch die Schweizer Theaterausstellung «Volk und Theater», Basel, Zürich 1942; Luzern, Bern, St.Gallen 1943.

Darmstädter Gespräch, «Theater», Darmstadt 1955.
Ernst F. Burckhardt: «Theaterbau gestern und heute», XVII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Elgg 1948.
Eugen Müller: «Schweizer Theatergeschichte», Zürich 1944.
Richard Wagner: «Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth», Leipzig 1873. «Gesammelte Schriften», Leipzig 1887.
Max Littmann: «Das Charlottenburger Schillertheater» und «Das Münchner Künstlertheater», München 1906 und 1908.
Adolphe Appia, «La Musique et la mise en scène», hg. von Edmund Stadler XXVIII/XXIX. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bern 1964.
Jean Nicollier: «René Morax, poète de la scène», Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur Nr. 10, 1958.

PS: Der Verfasser möchte nicht unterlassen, allen zu danken, die ihm beim «Aktenstöbern» behilflich waren, vor allem der langjährigen Kassierin des Stadttheaters, Fräulein Ida Bochsler, Herrn Dr. H. Fehrlin (†) von der Vadiana, dem Stadtarchivar Herrn P. Schawalder, dem früheren langjährigen Stadttheaterbibliothekar Karl Lichten, ferner Fräulein Ria Malms und Herrn Dr. E. Stadler von der Schweizerischen Theatersammlung in Bern.





Erdgeschoß
A Großes Vestibül.
B Haupttreppe.
C Königl. Druckerei.
D Archiv.
E Reserv. Passage für Fußgänger.
F Passage für ankommende Wagen.
G Passage für abgehende Wagen.
H Magazin.
I Gallerie nach d. Kgl. Akademie.
I. Etage
K Verlängerung der Bühne.
L Szene.
M Dekorations-Werkstätte.
N Logen der Vorbühne.
O Übungssaal.
P Orchester.
Q Parterre.
R Königsloge.
S Salon du roi.
T Salle des pages.
U Salle des gardes.
V Verbindungspalais f. d. König.

Abb. 1. Hoftheater in Turin von Alfieri (1740)

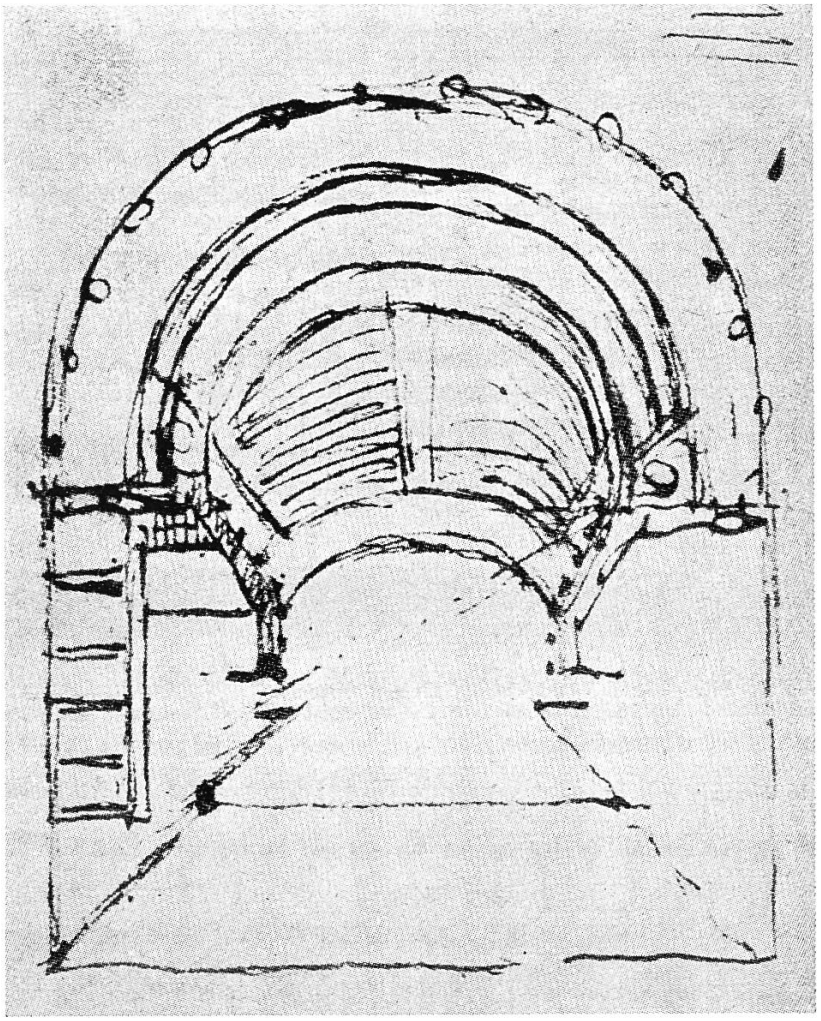


Abb. 2. Schinkel, Ideenskizze zu einem Theatergebäude

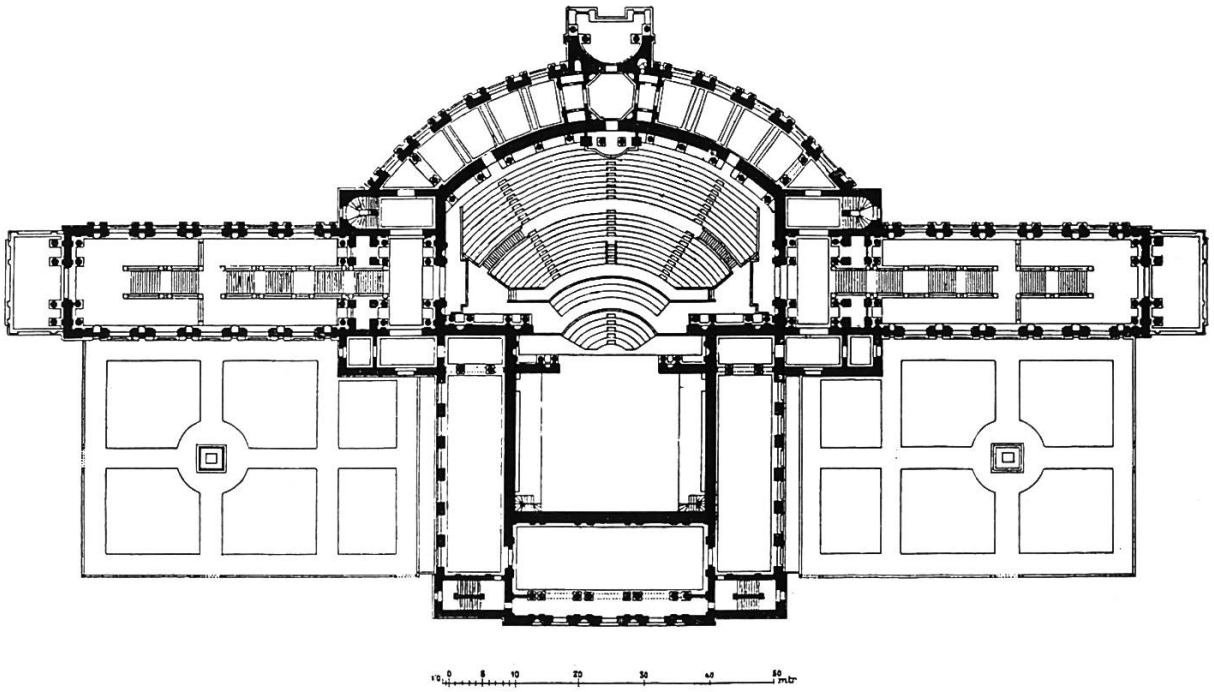


Abb. 3. Semper, Entwurf zu einem monumentalen Festtheater (1865)

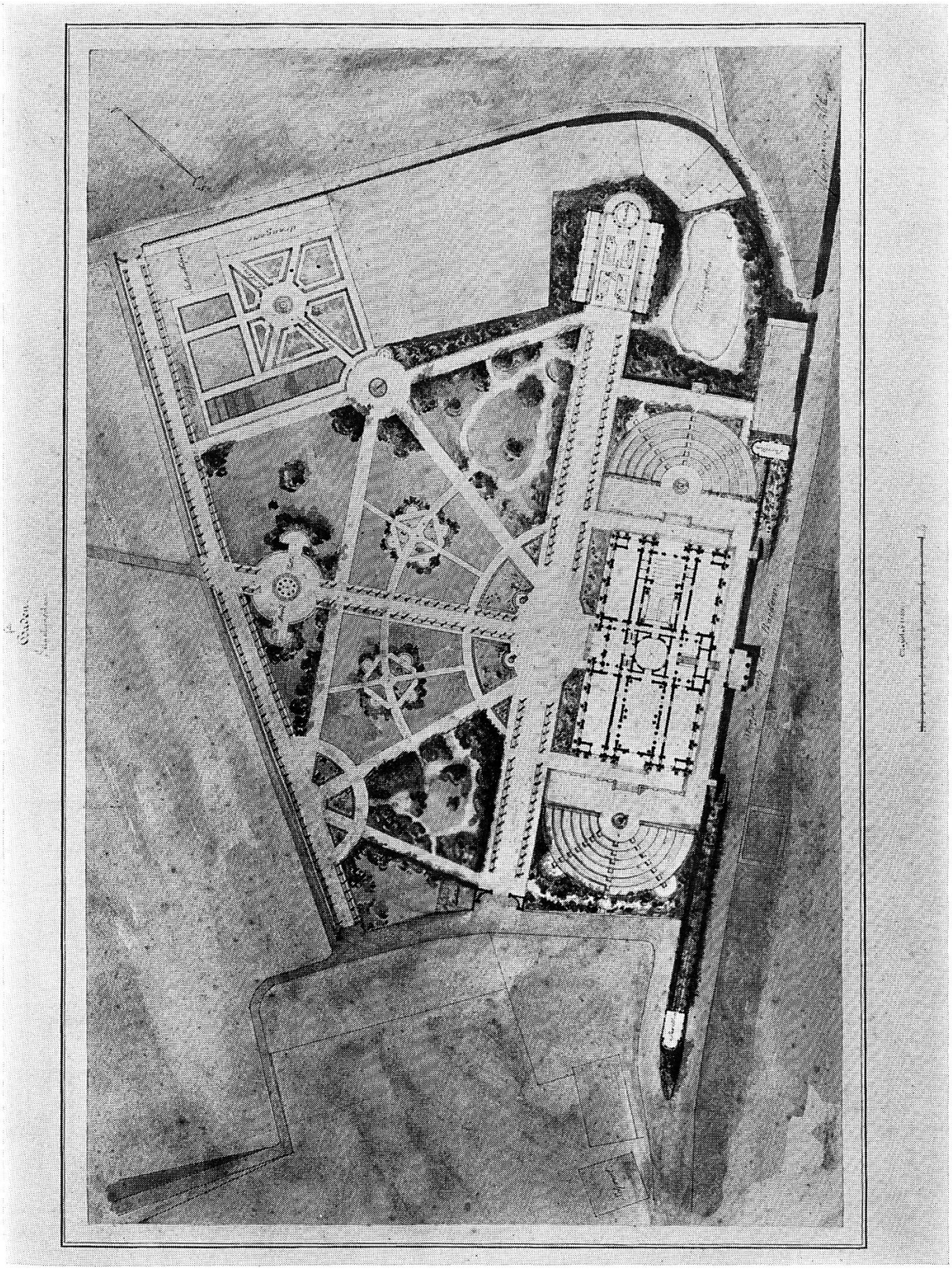
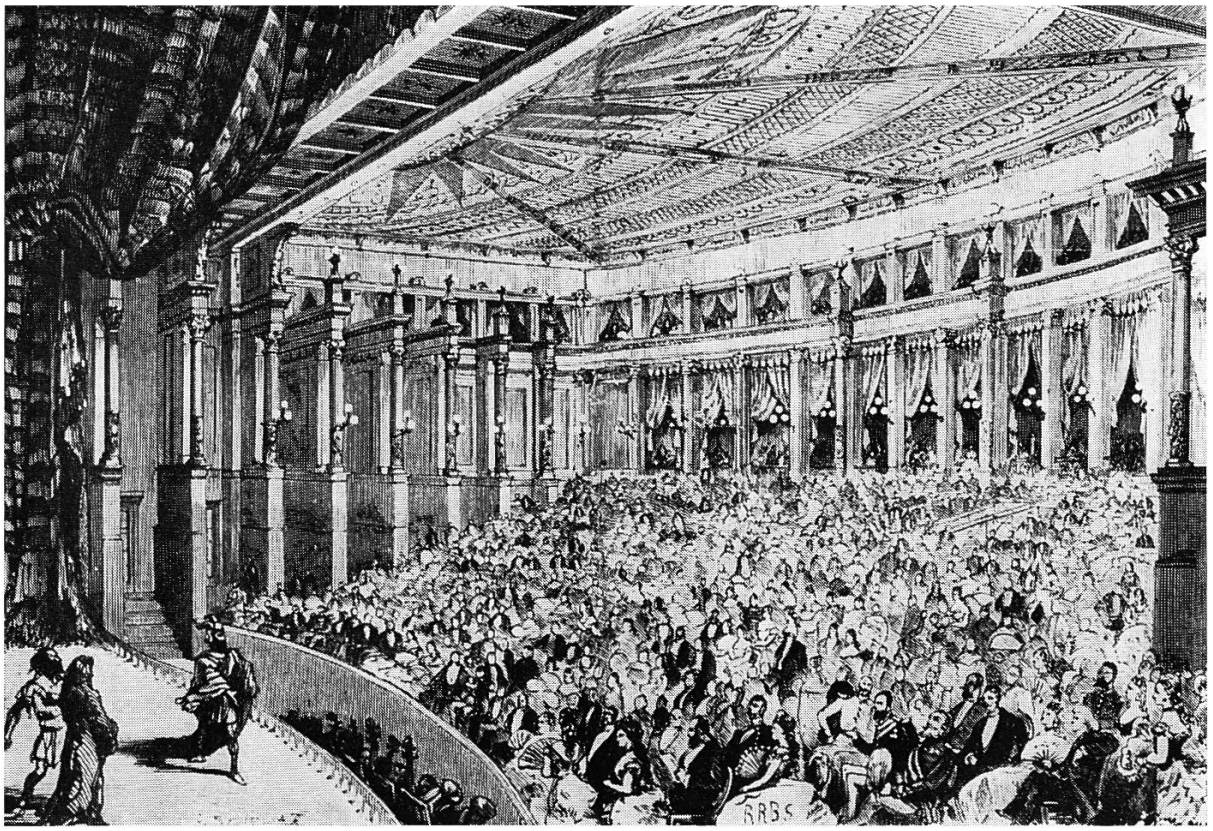


Abb. 4. Semper, Entwurf zu einem Kurhaus in Baden (1866)



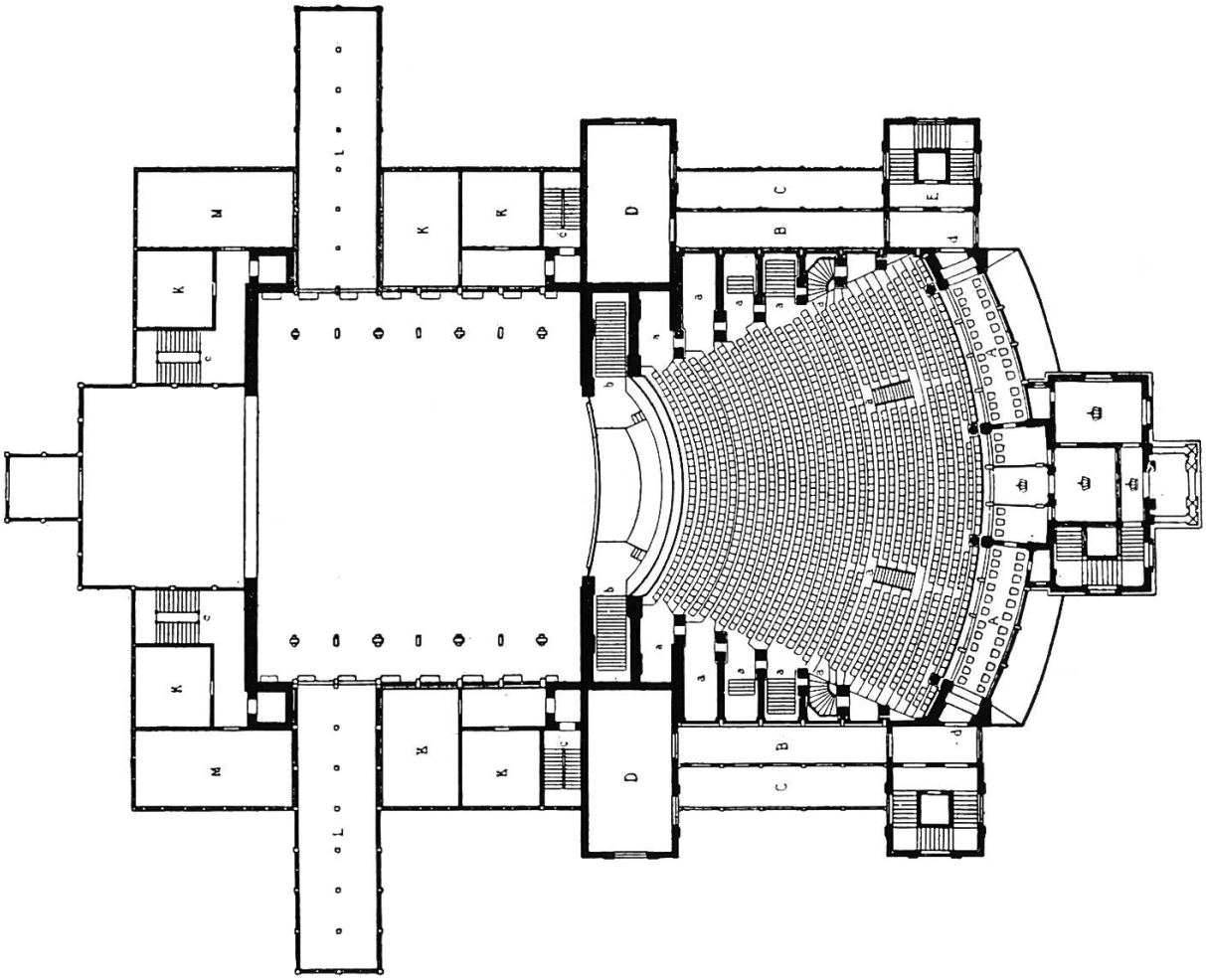
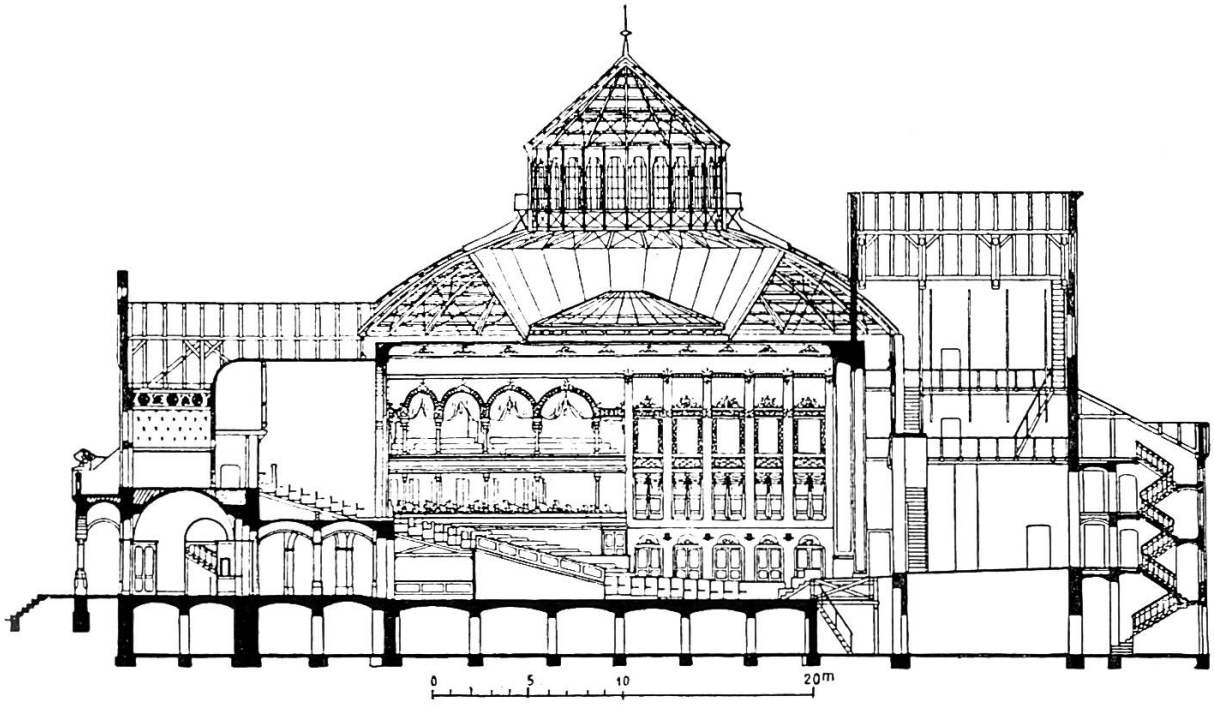


Abb. 5. Wagners Festspielhaus in Bayreuth (1876)



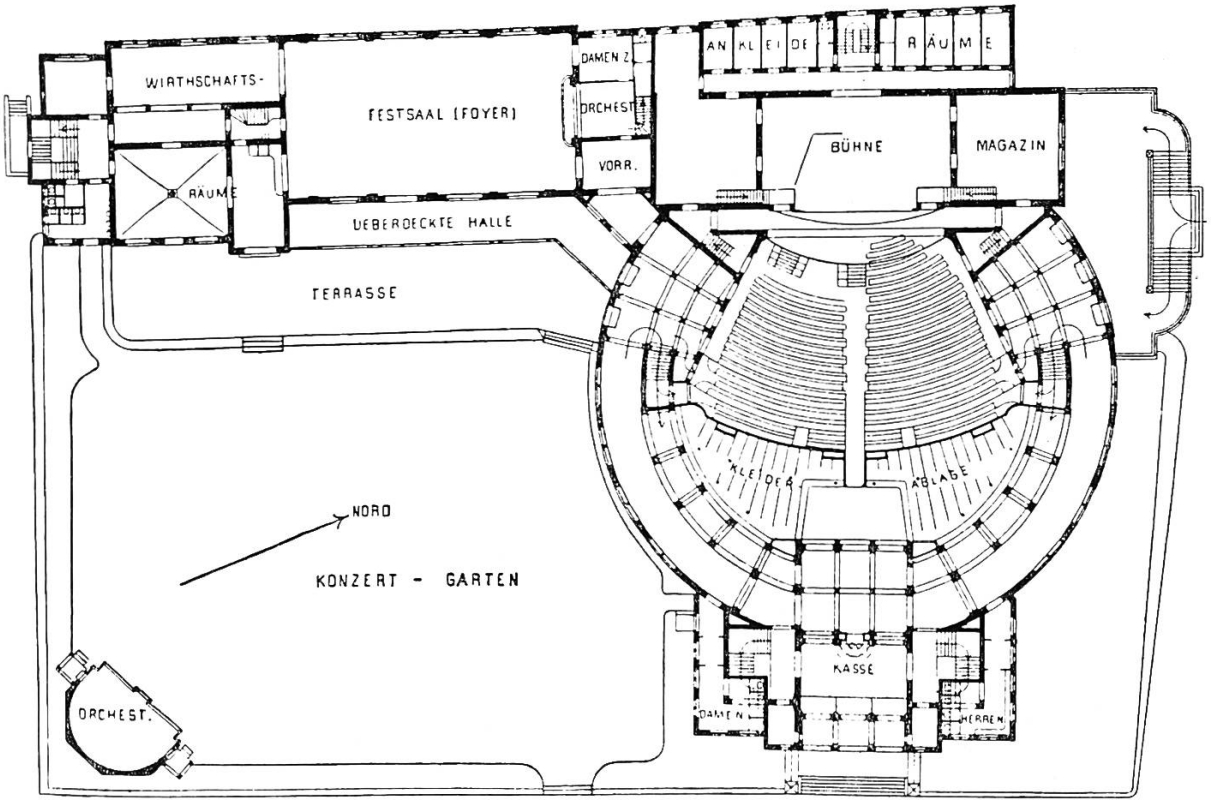


Abb. 6. O. March, Volkstheater in Worms (1887/88)

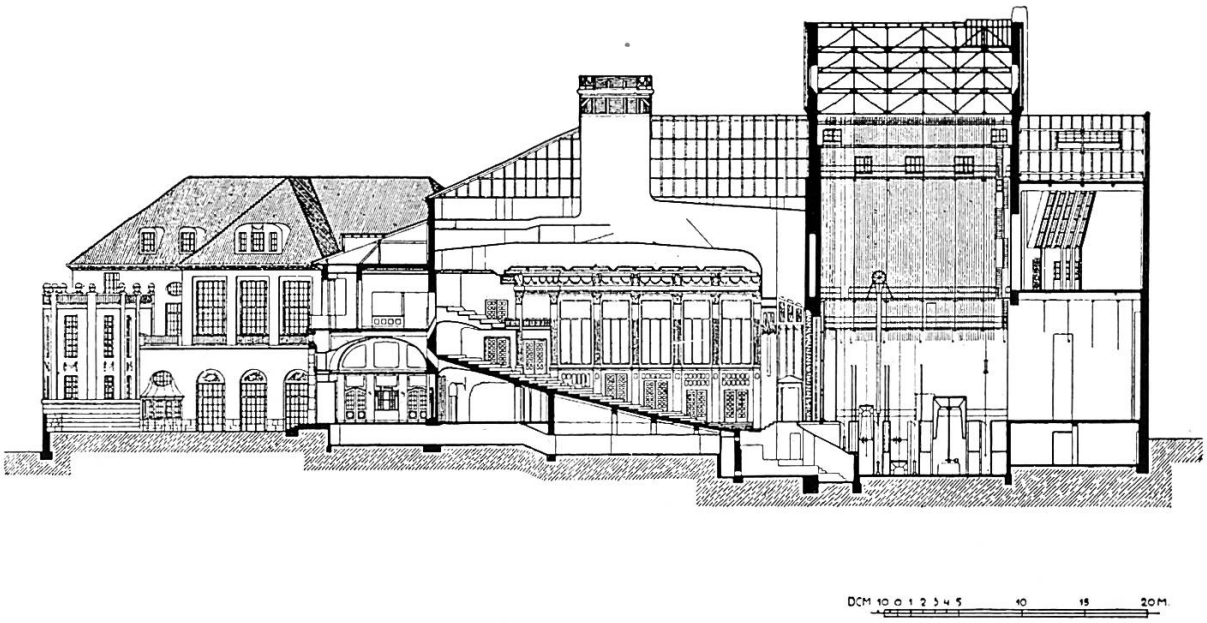
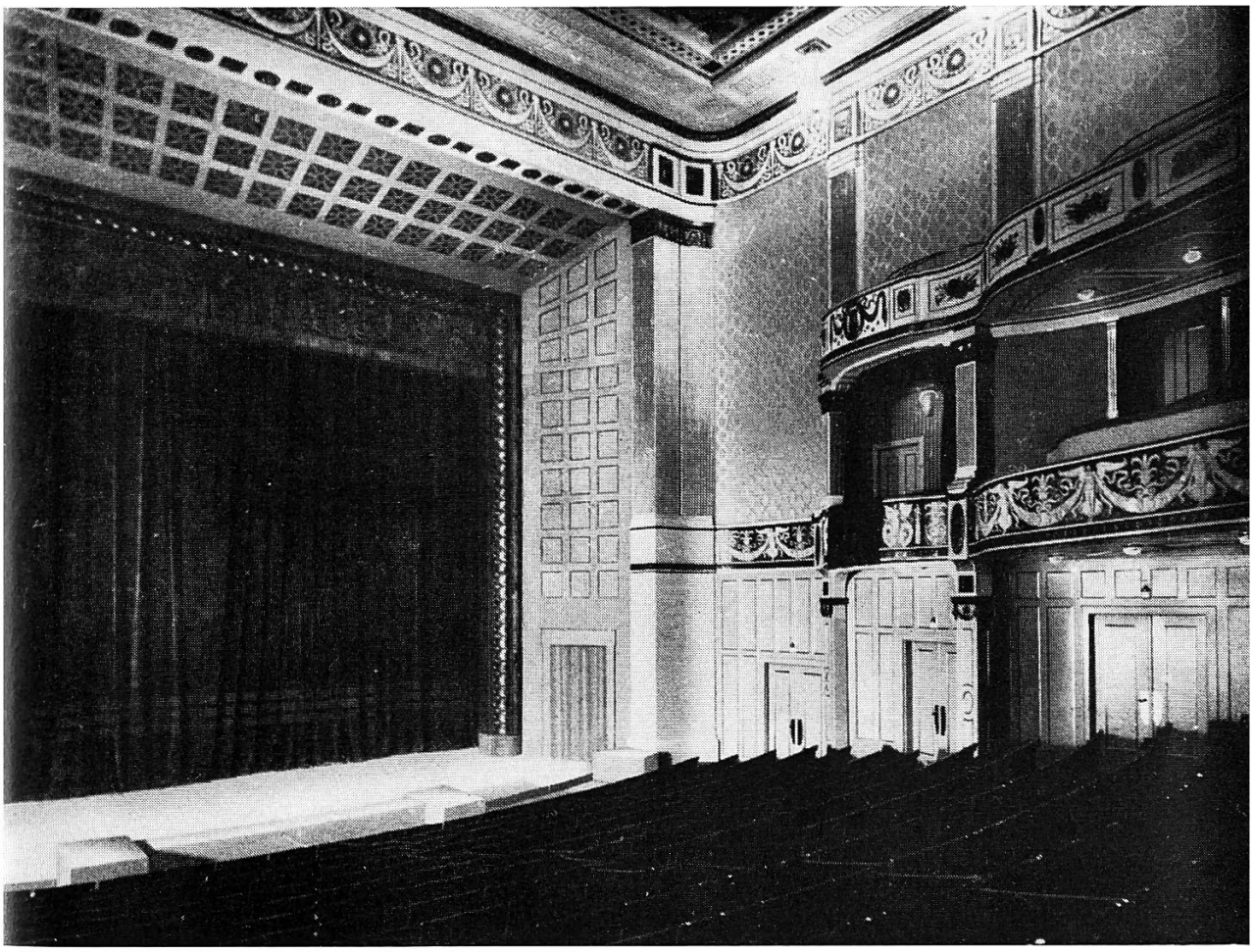


Abb. 7. Heilmann und Littmann: Schillertheater in Berlin-Charlottenburg (1905/06)



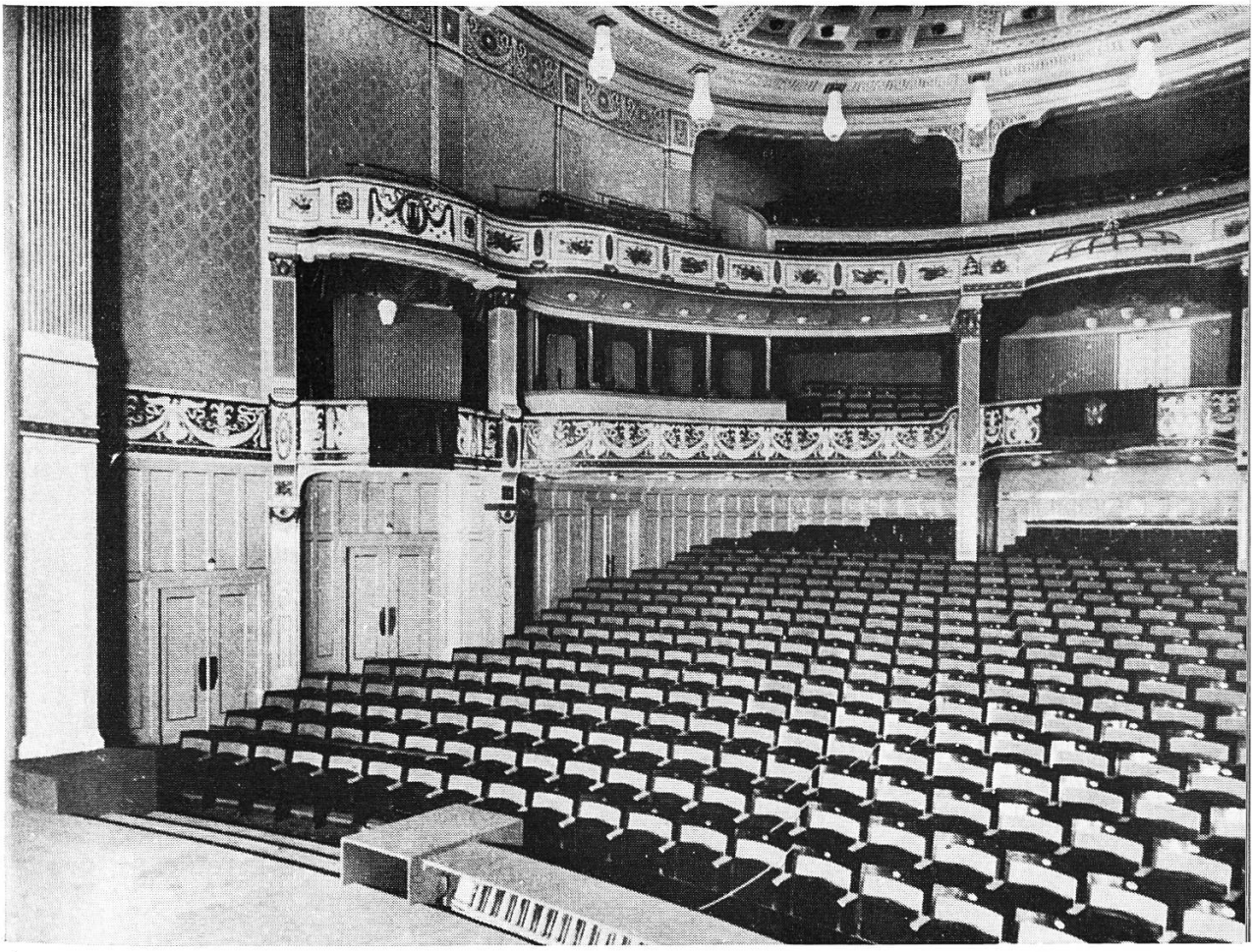
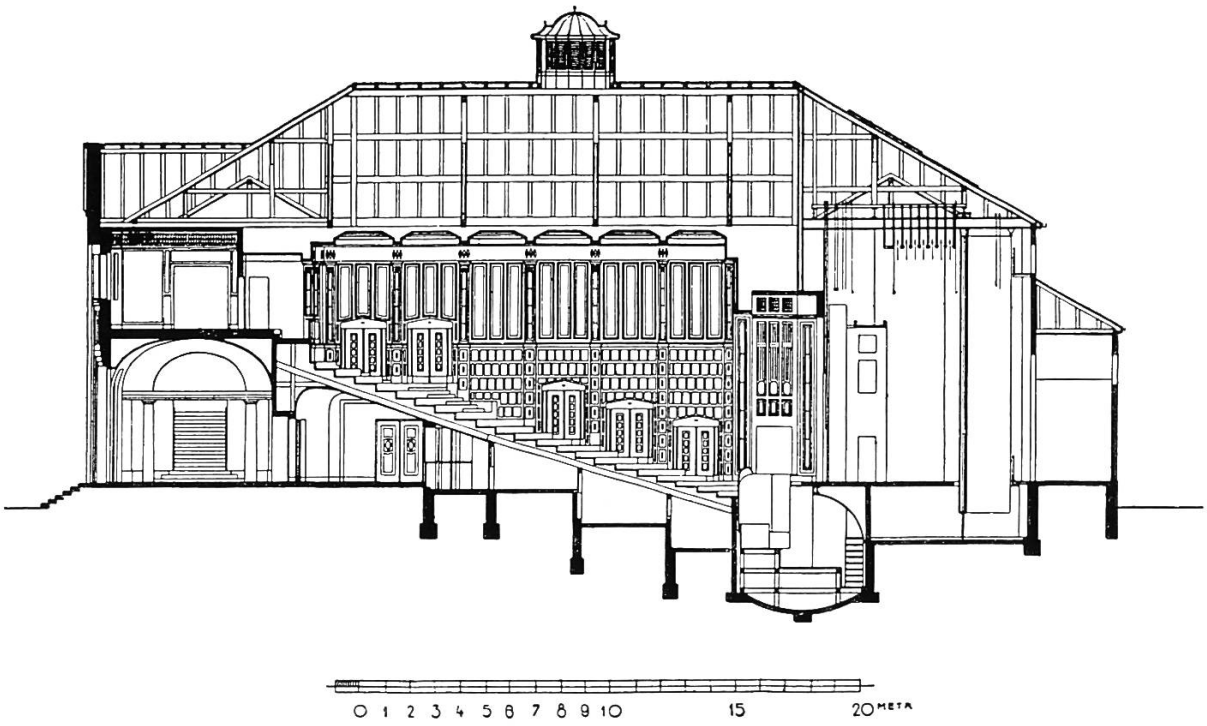


Abb. 8. M. Littmann: Großherzogliches Hoftheater in Weimar (1905/06)



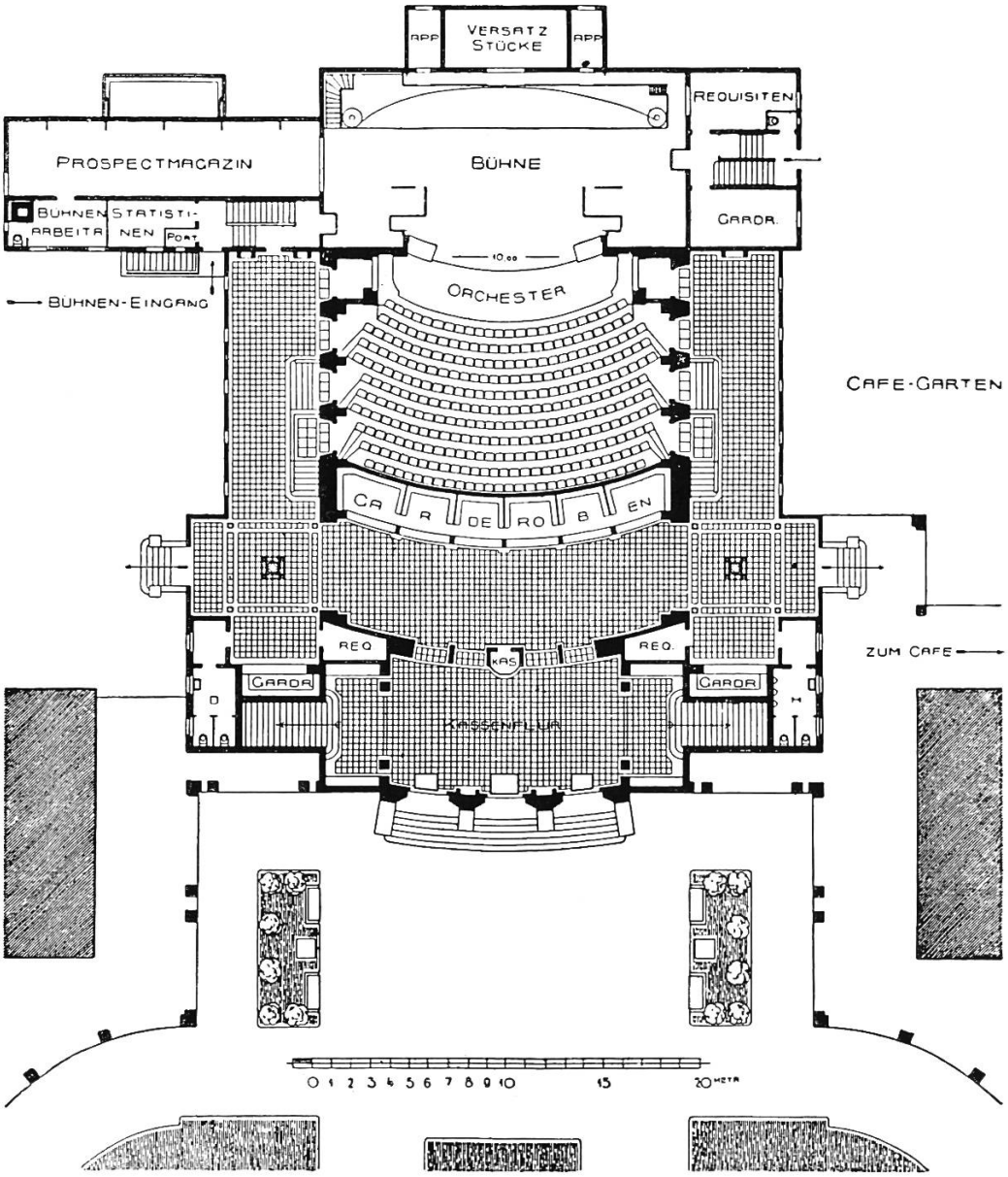


Abb. 9. Heilmann und Littmann: Münchner Künstlertheater (1908)

Abb. 10. Fellner und Helmer: Opernhaus (Stadttheater) Zürich (1890/91)

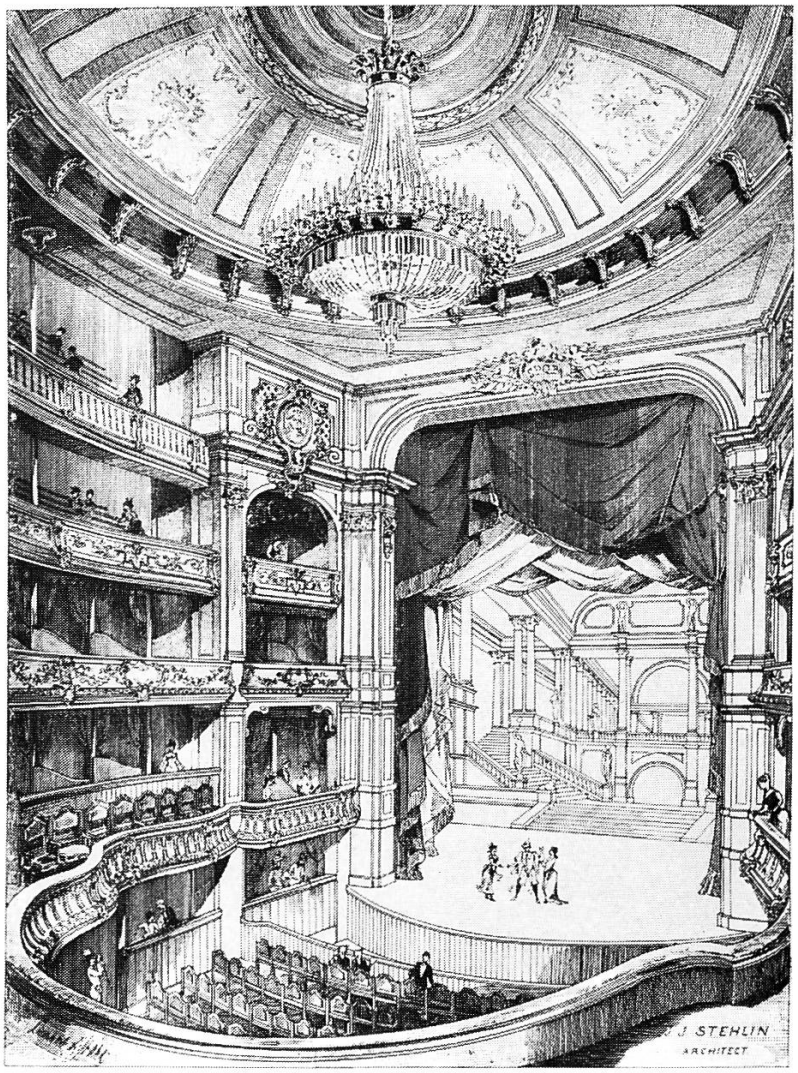


Abb. 11. J. J. Stehlin: Stadttheater Basel (1873)

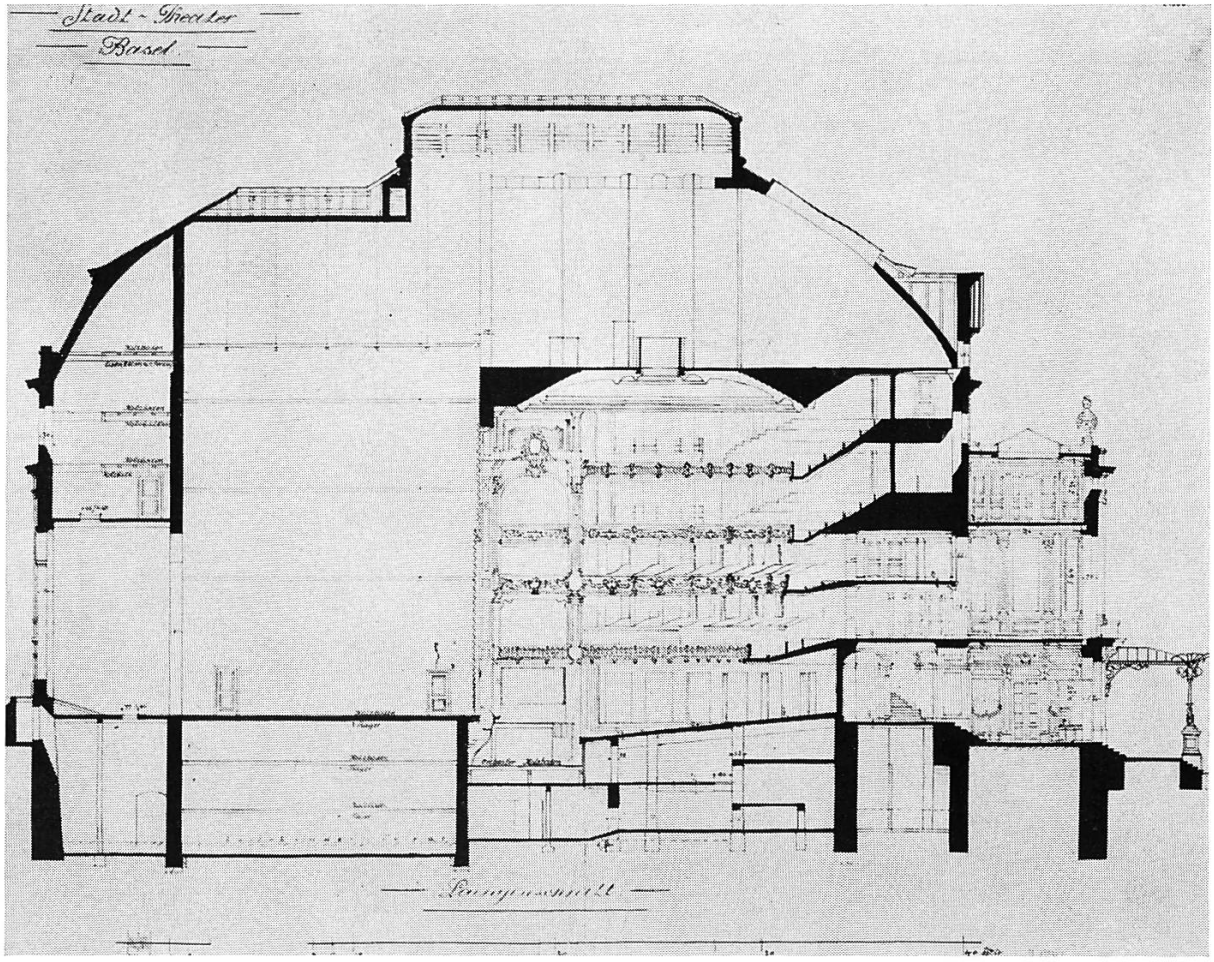


Abb. 12. F. Stehlin, Stadttheater Basel (1909)

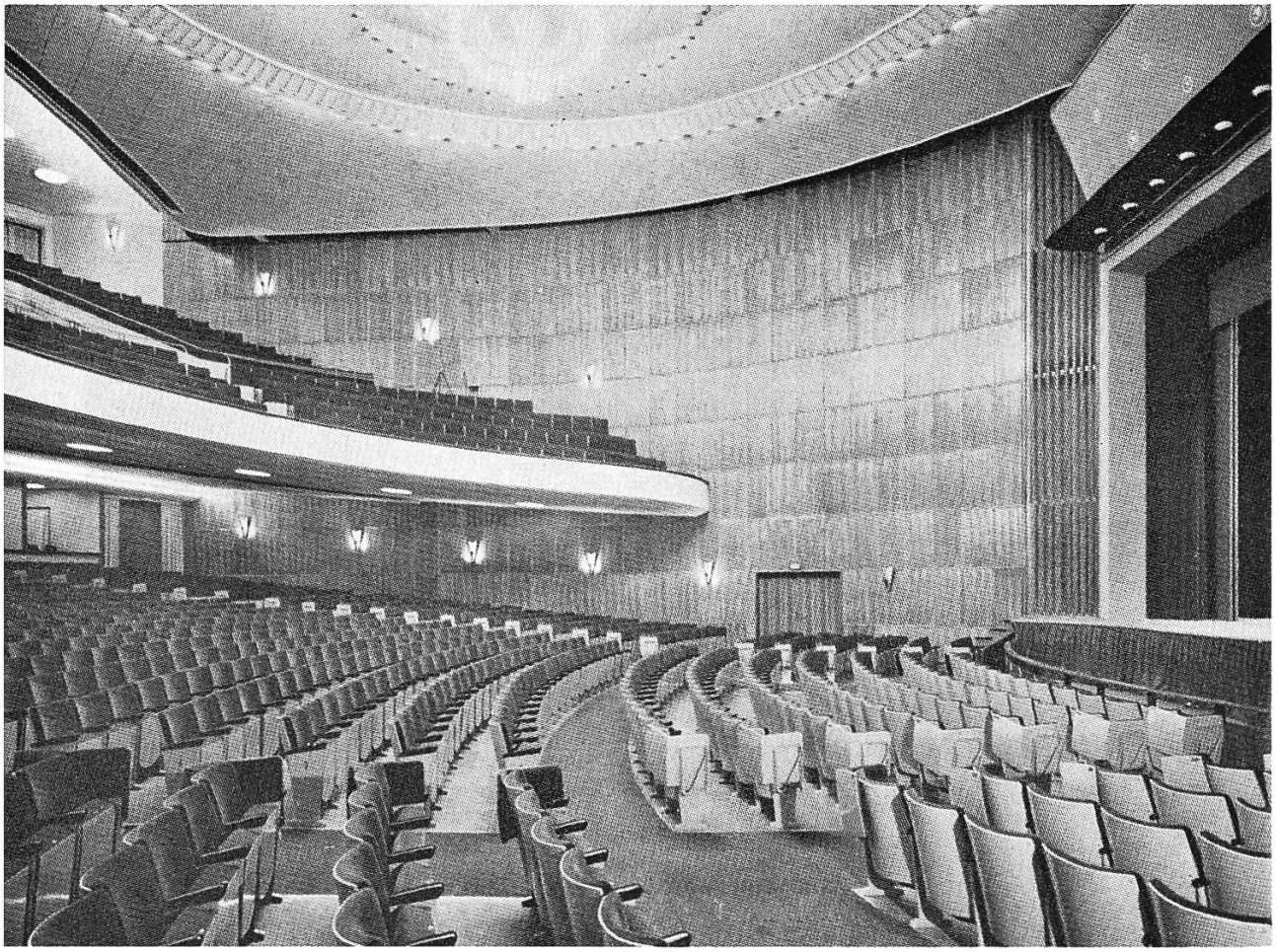
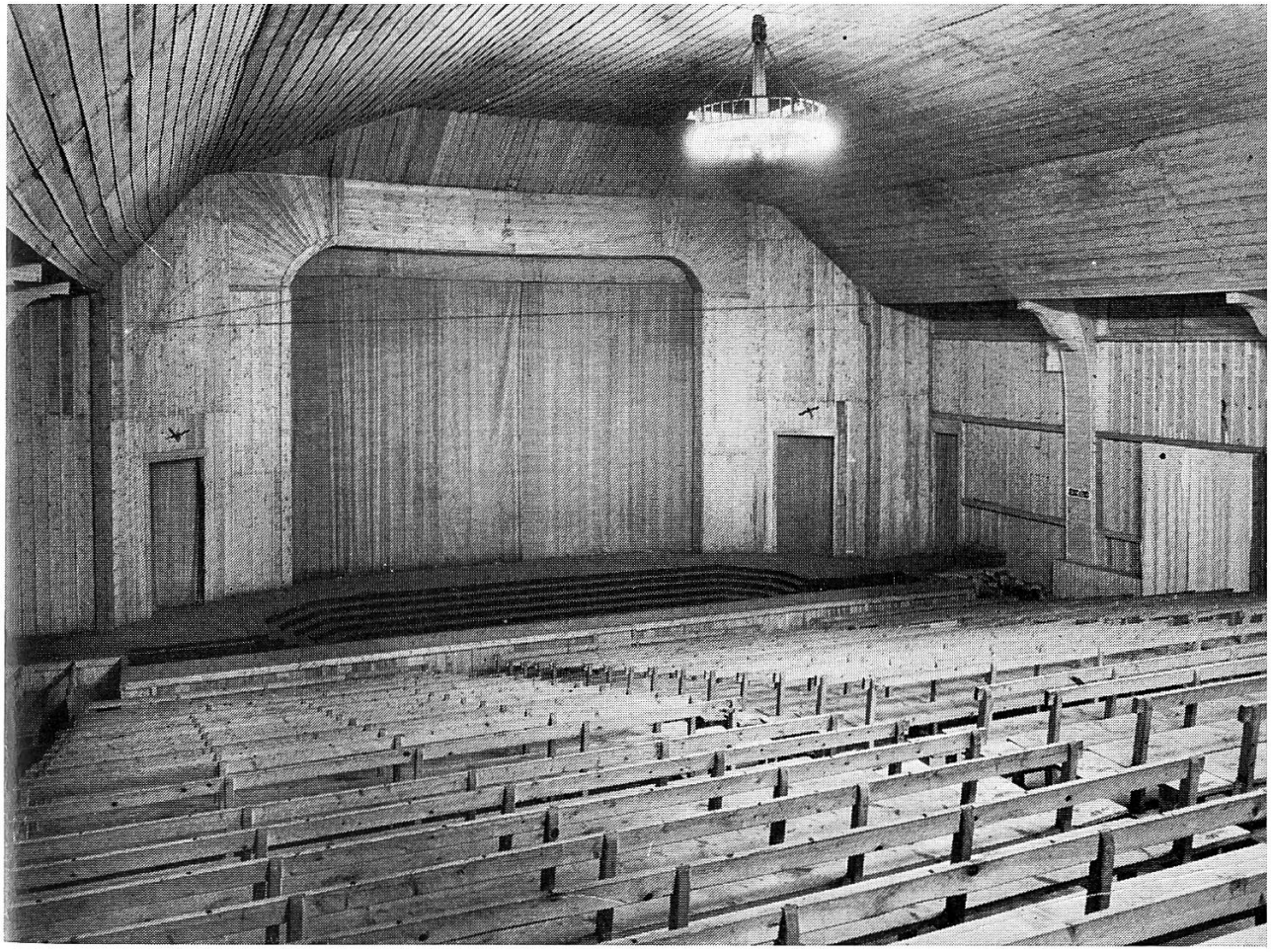


Abb. 12a. M. Maillard, Théâtre de Beaulieu, Lausanne (1954)



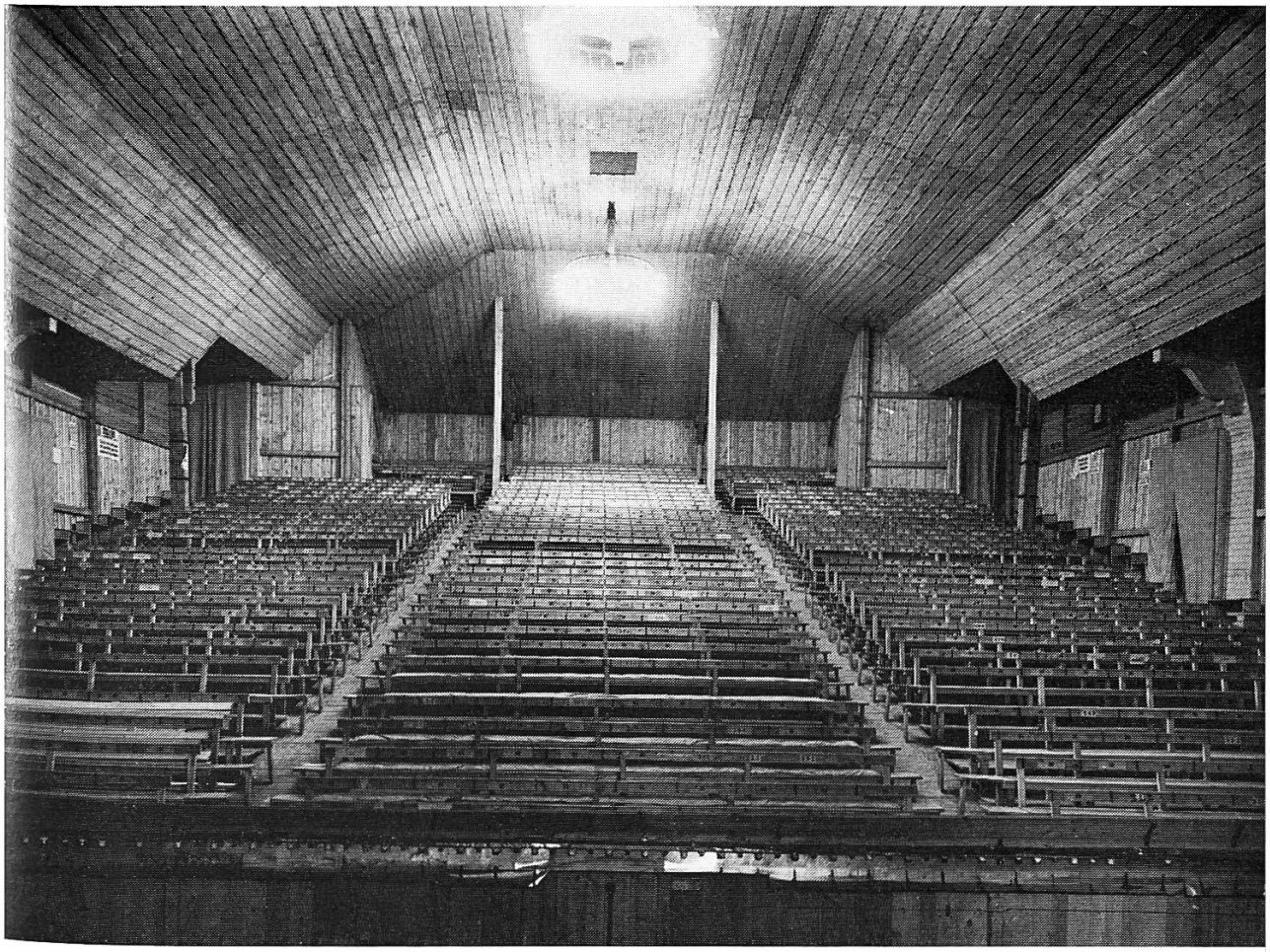


Abb. 13/14. René Morax, Théâtre du Jorat, Mézières (1908)

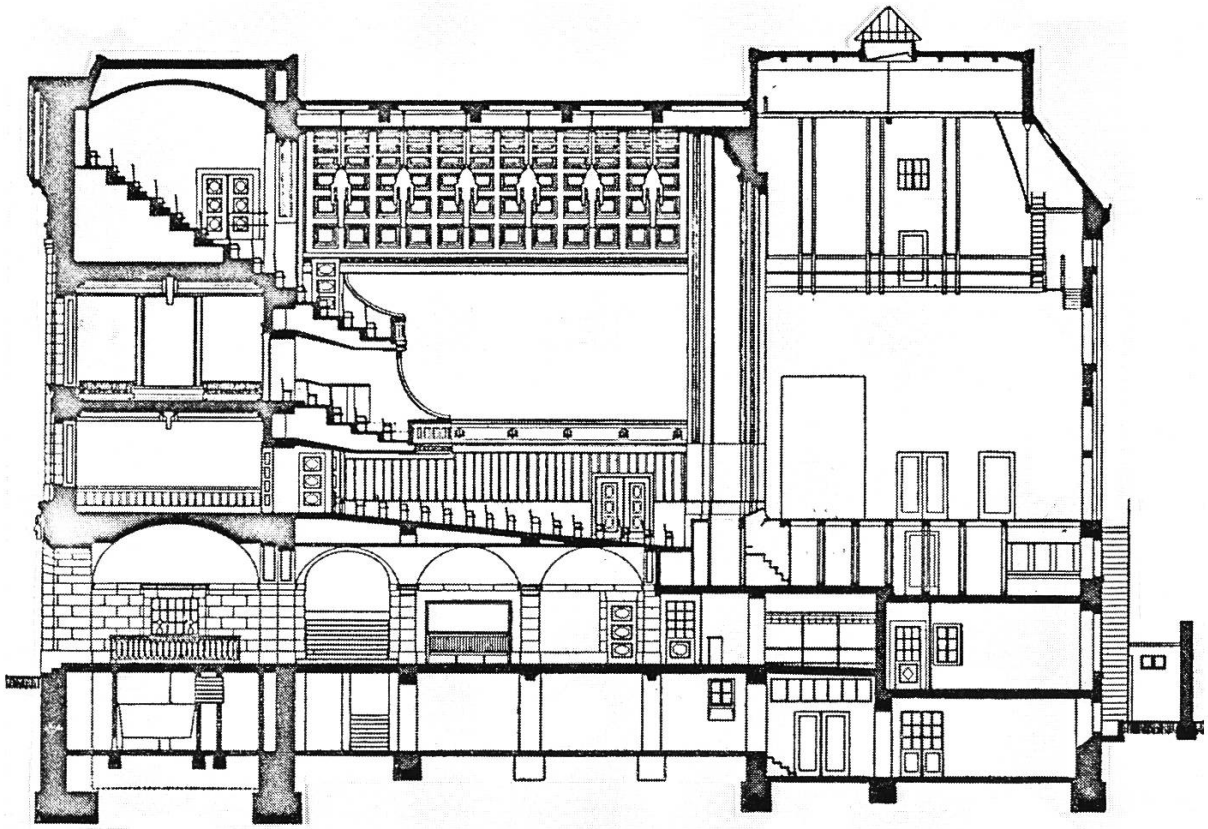


Abb. 15. H. Baudin, La Comédie in Genf (1913)

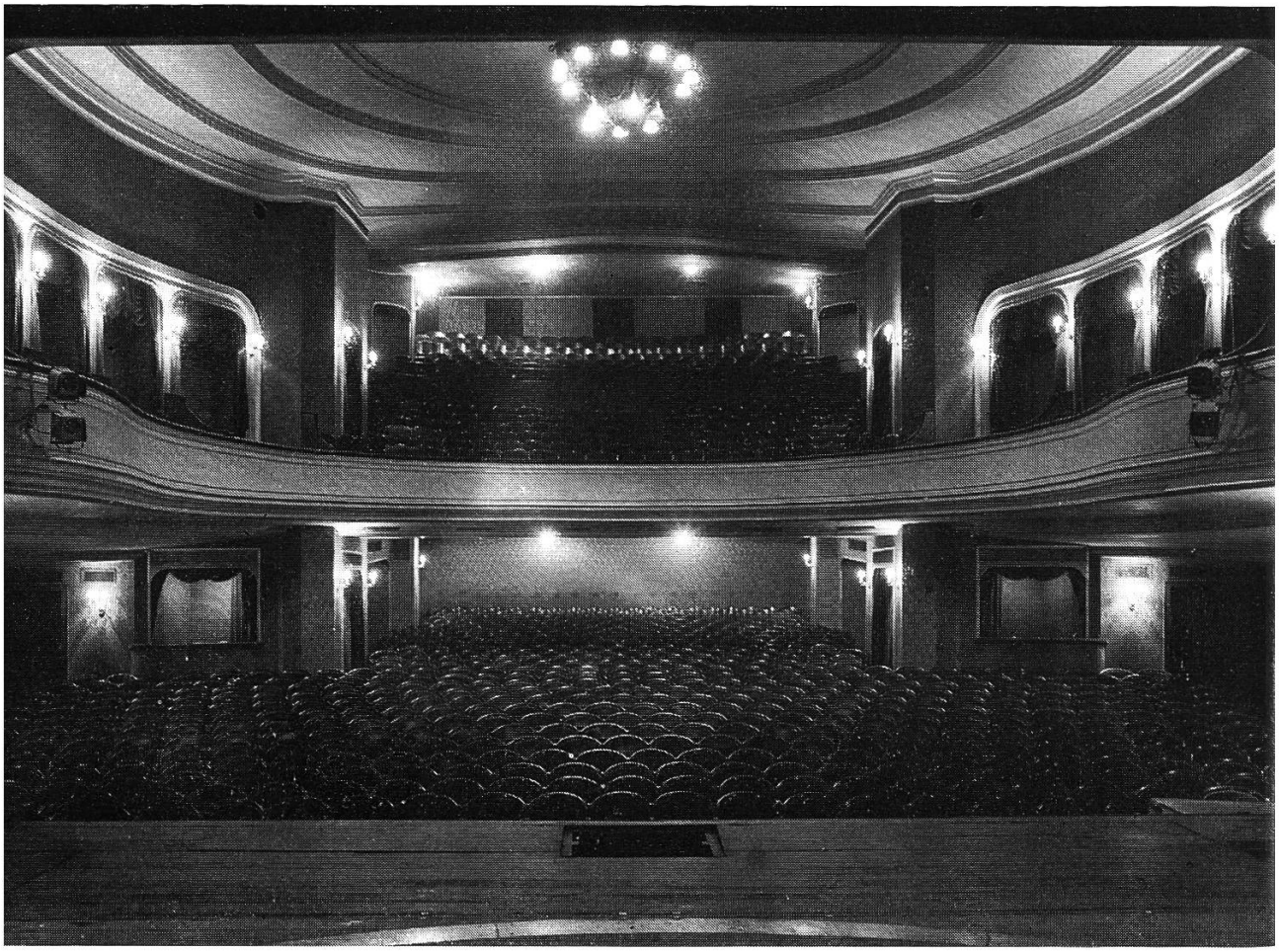


Abb. 16. O. Pfleghard, Schauspielhaus Zürich (1926)

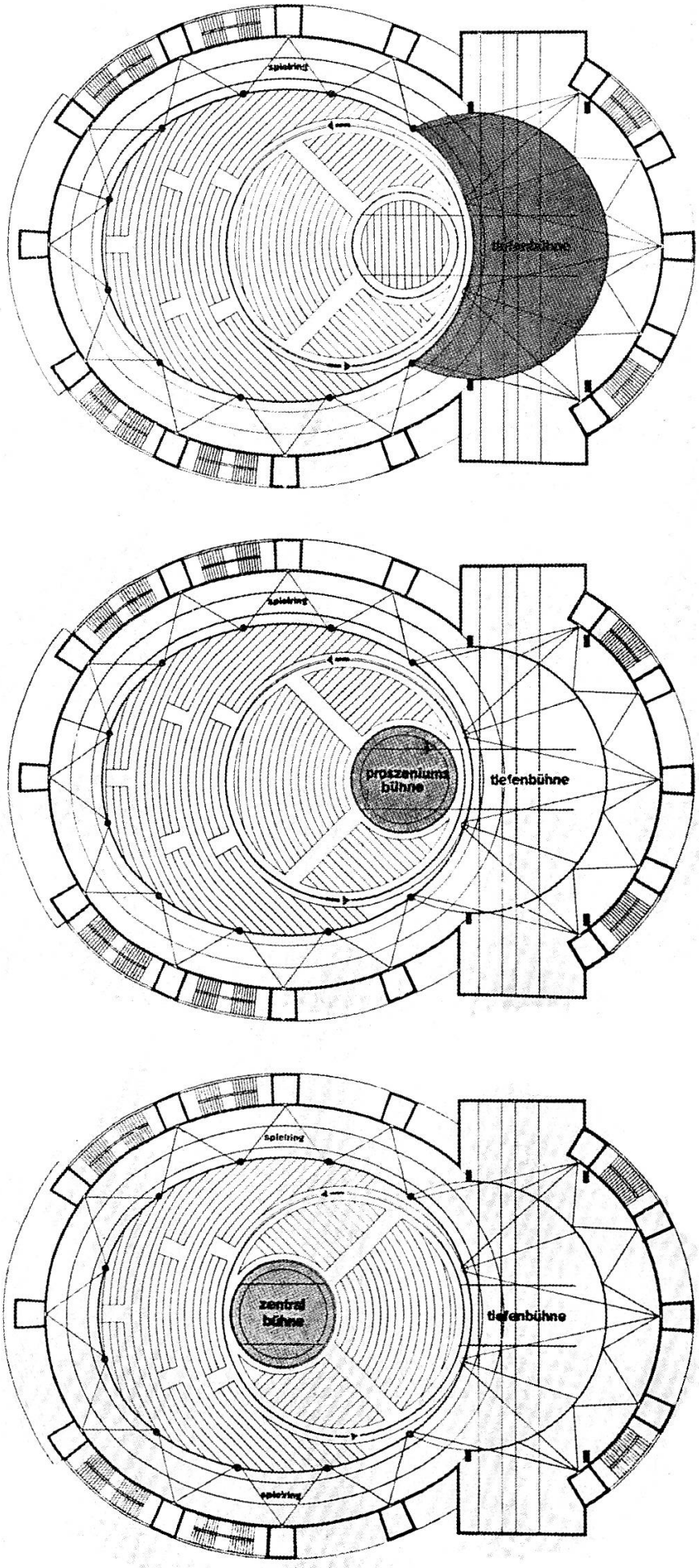
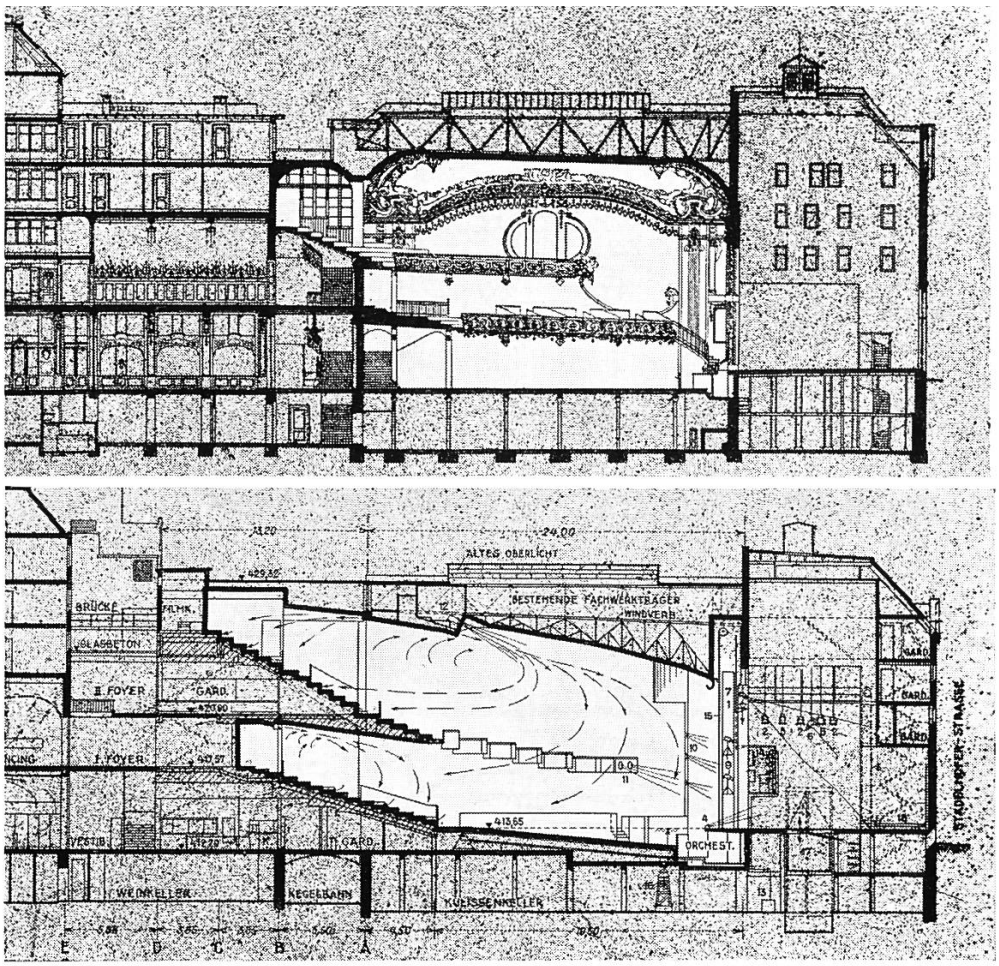


Abb. 17.
Walter Gropius,
Grundrisse zum
Totaltheater (1927)



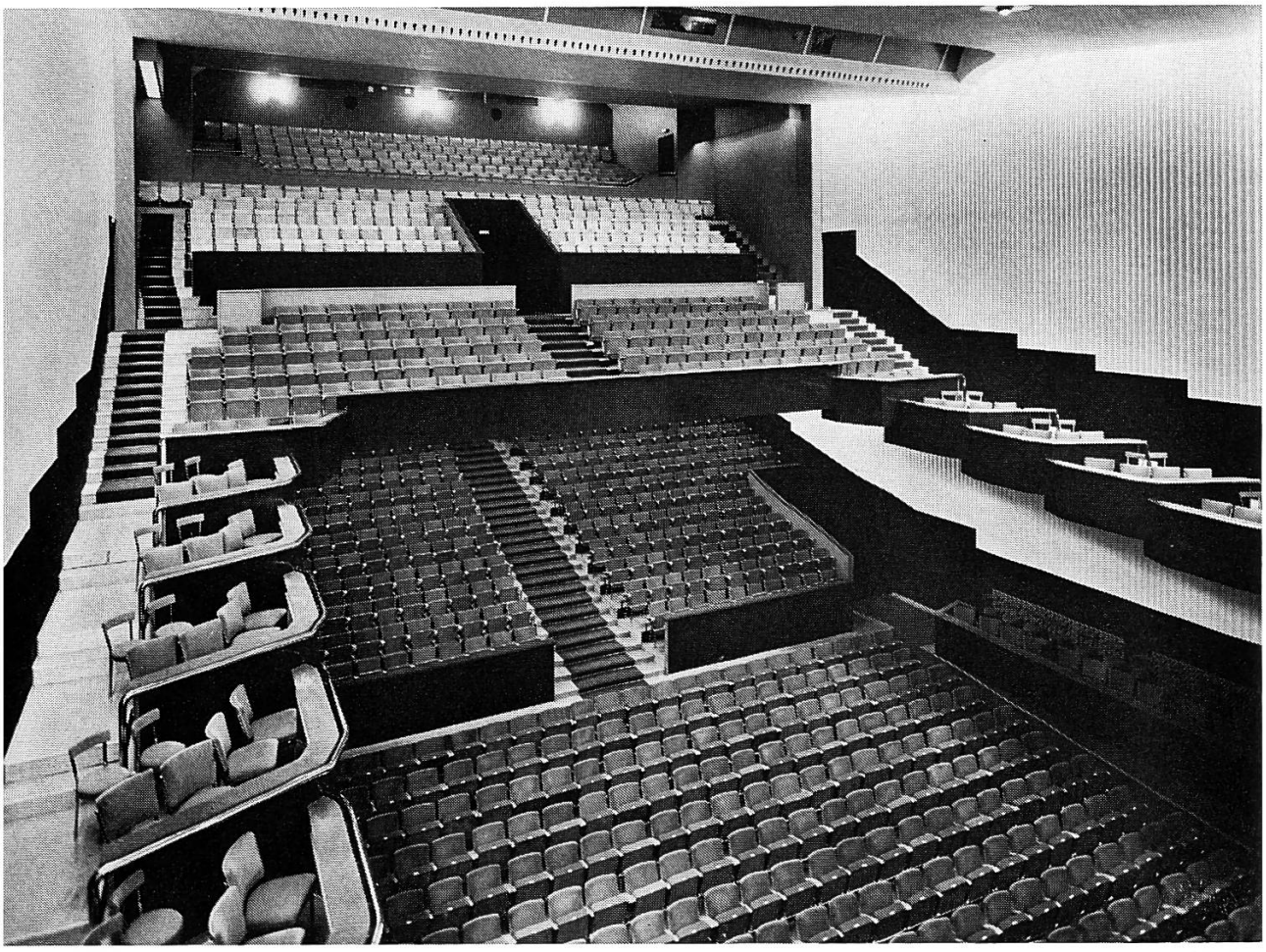
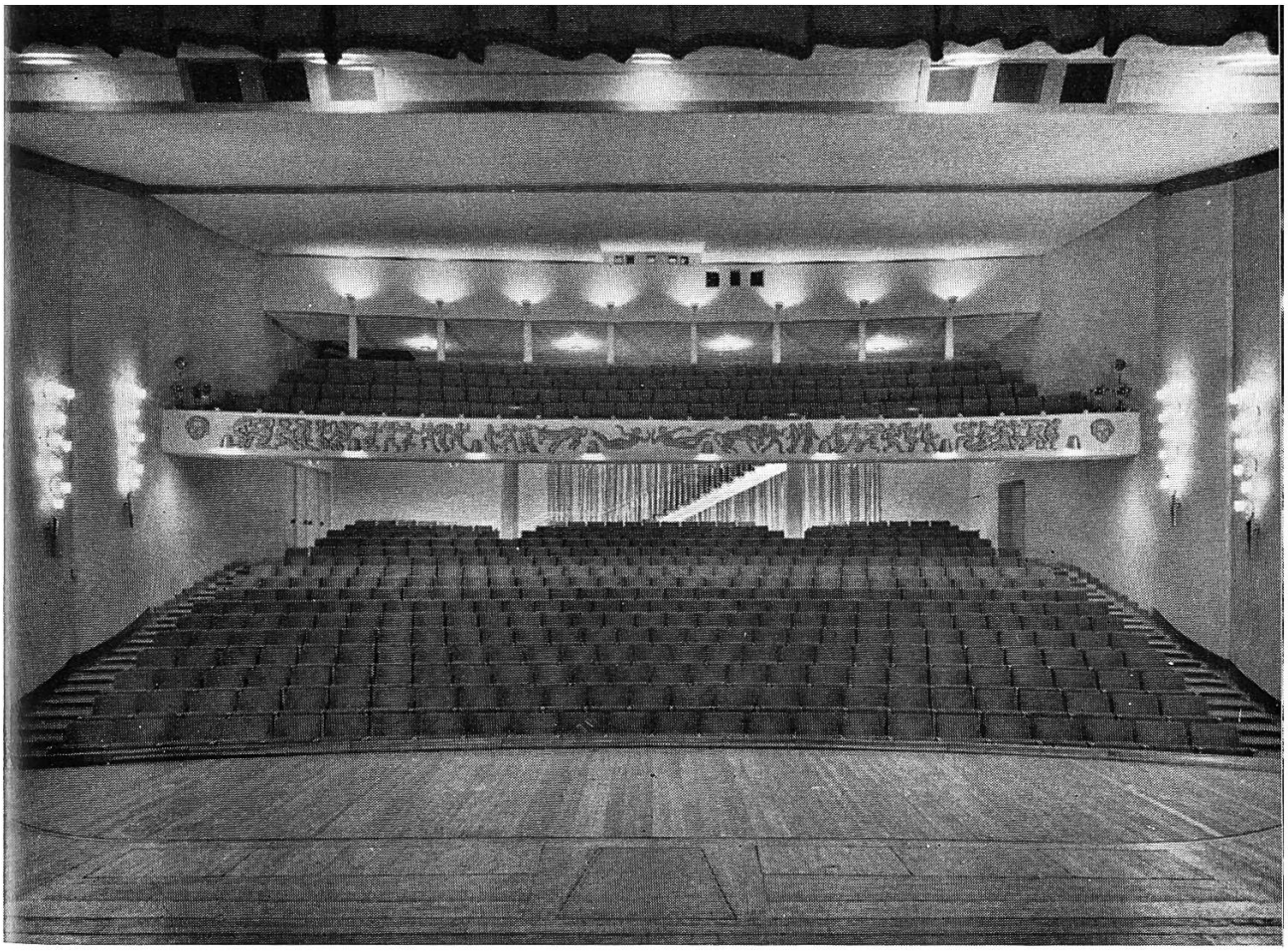


Abb. 18/19. E. F. Burckhardt, Corso-Theater, Zürich (1934). Oben: vor und nach dem Umbau; unten: heutiger Zustand



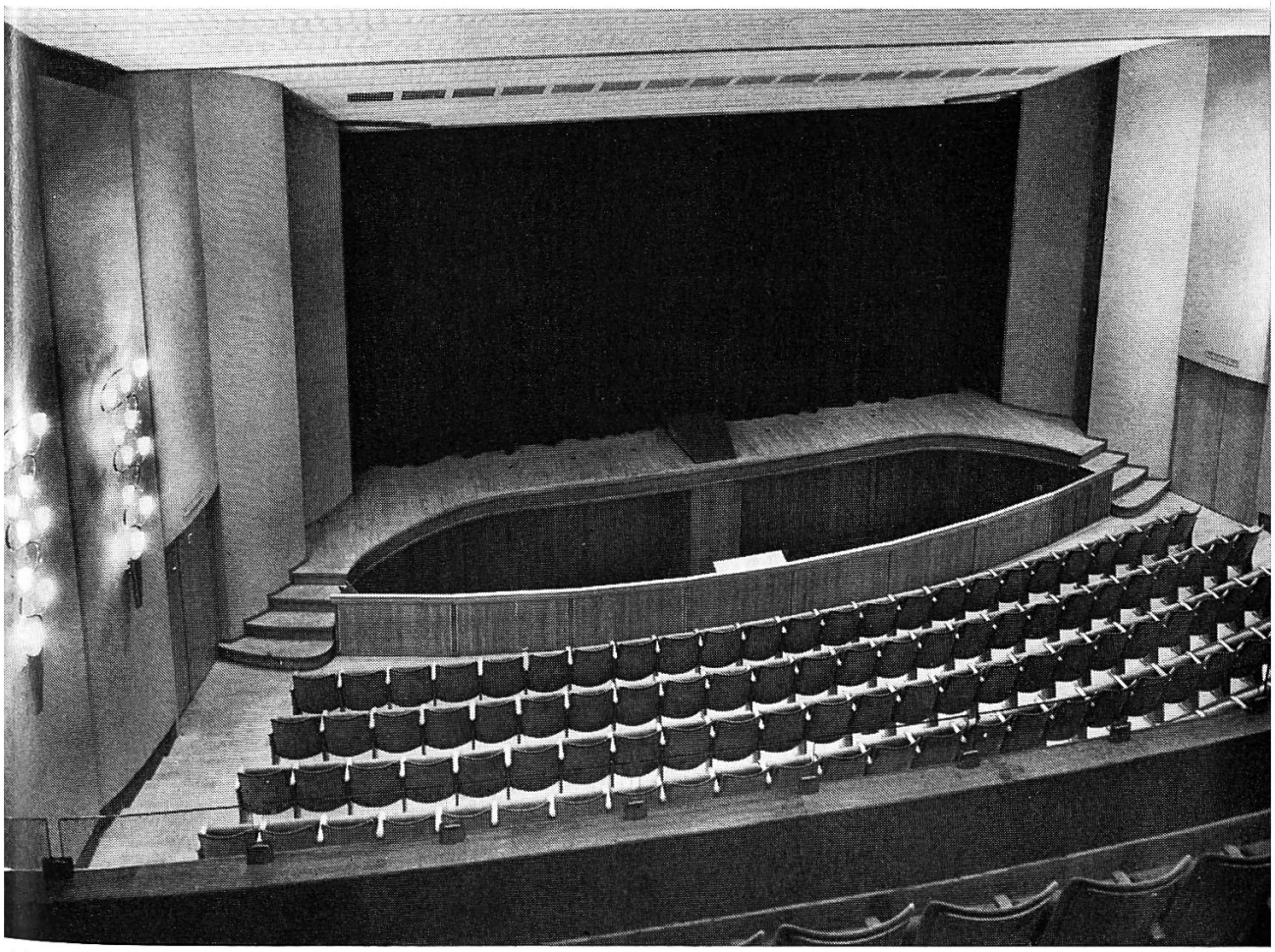
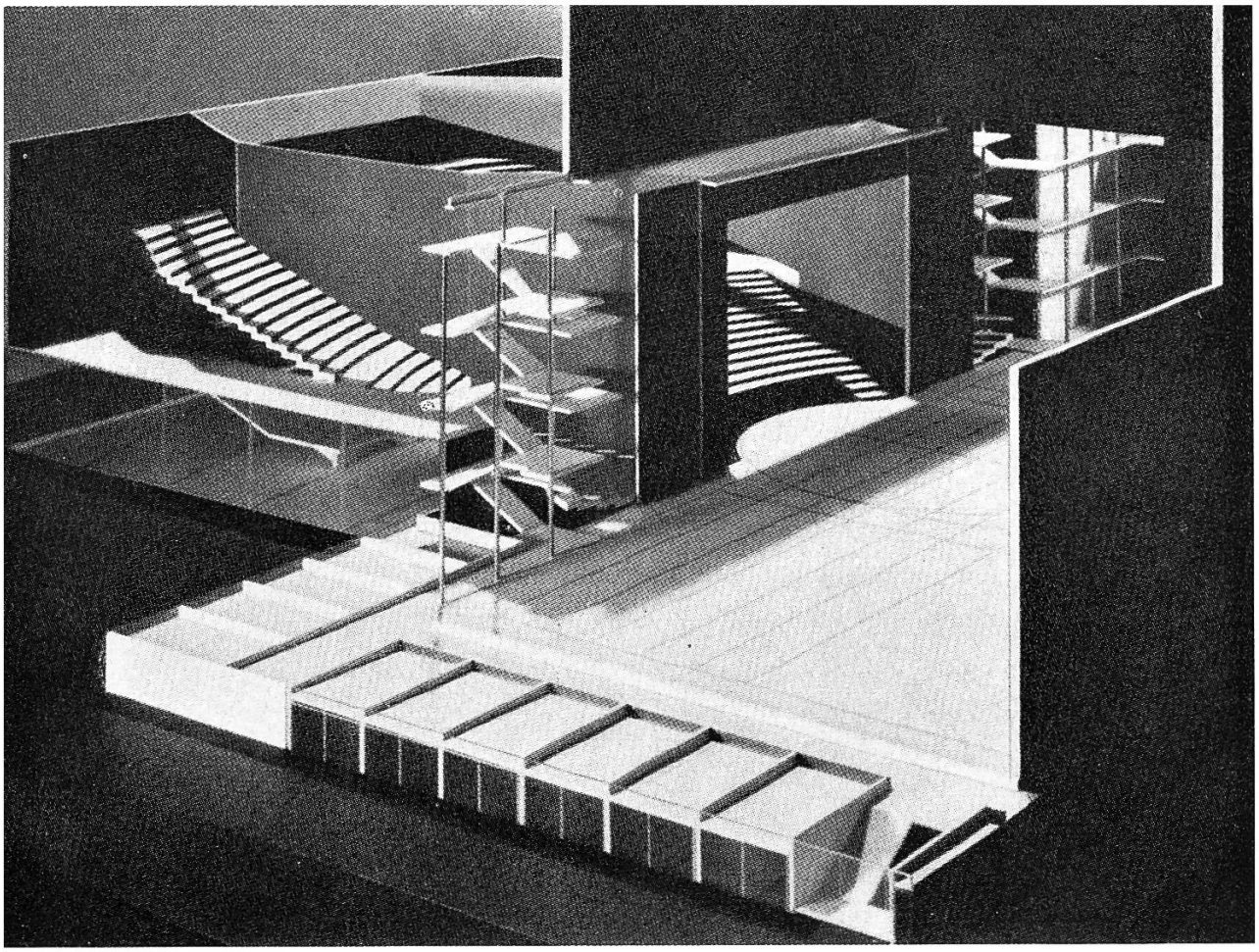


Abb. 20/21. L. Sachs und O. Dorer, Kurtheater Baden (1952)



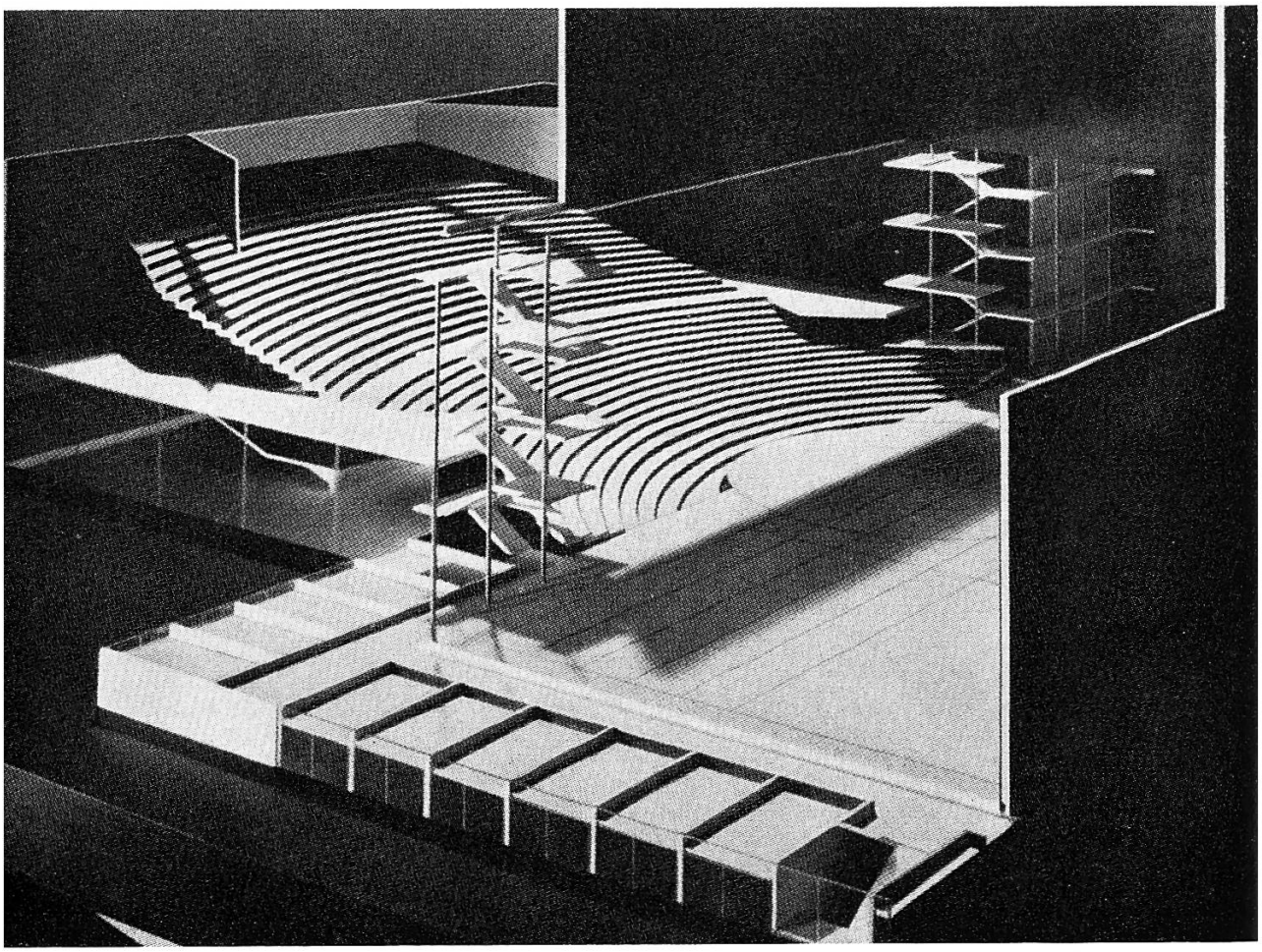
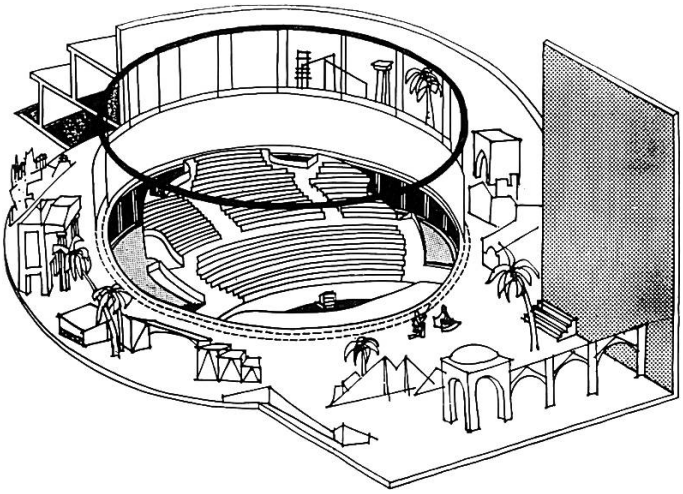
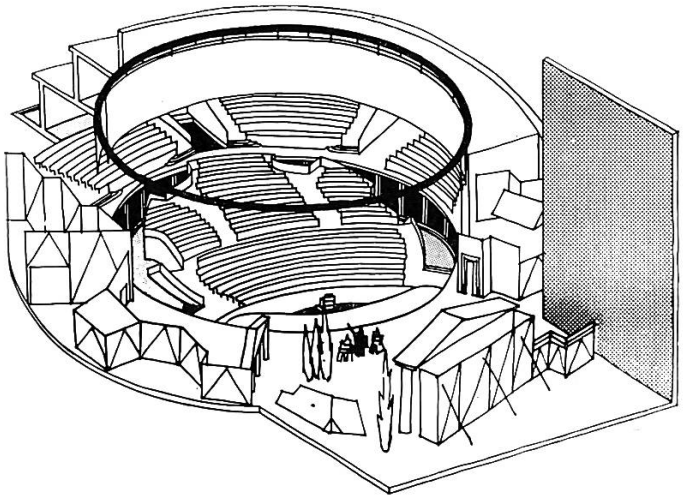


Abb. 22/23. R. Clemens, Theaterprojekt B, oben: Guckkastenbühne; unten: verwandelt in Raumtheater

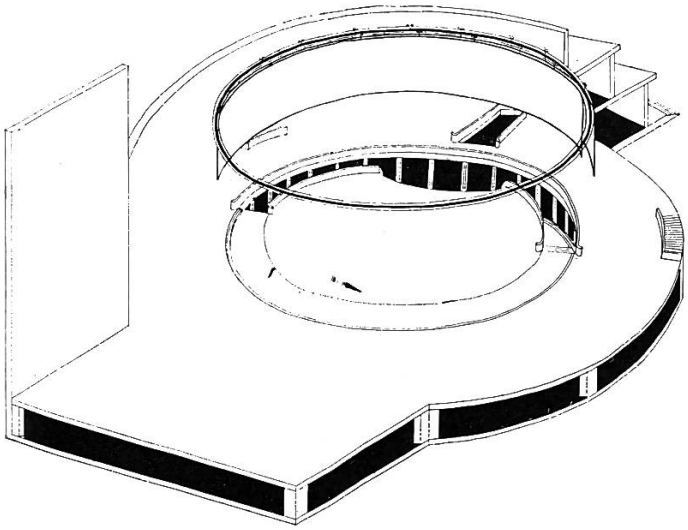
Abb. 24. System Perrottet-Stoecklin, Rundtheater in acht Verwandlungsformen:



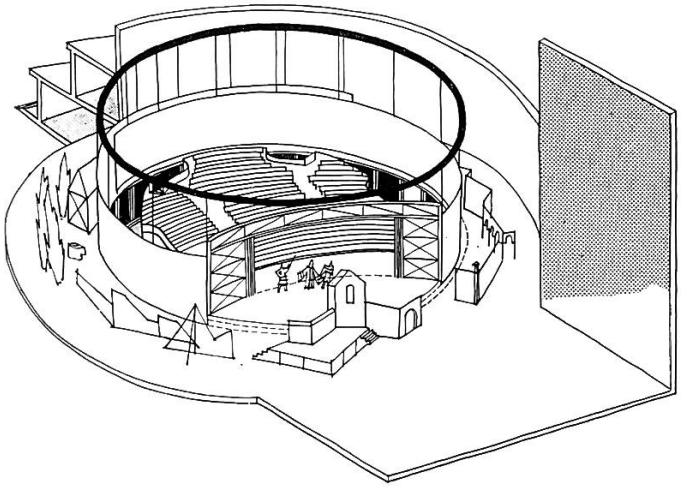
Rundtheater



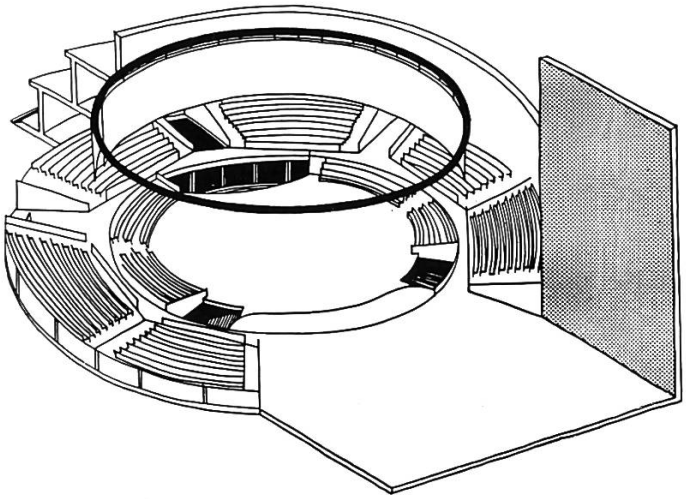
Großraumbühne



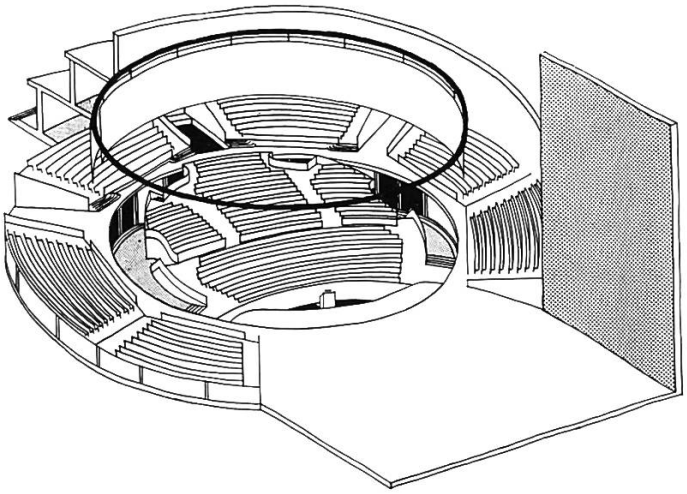
Ausstellungsraum



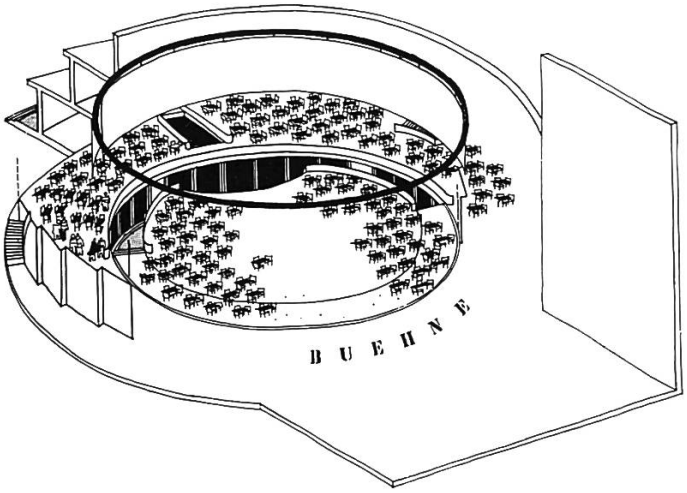
Kammertheater



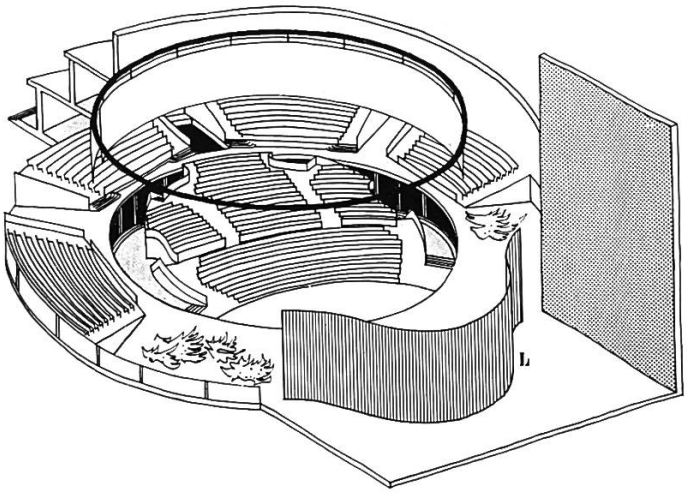
Arenatheater



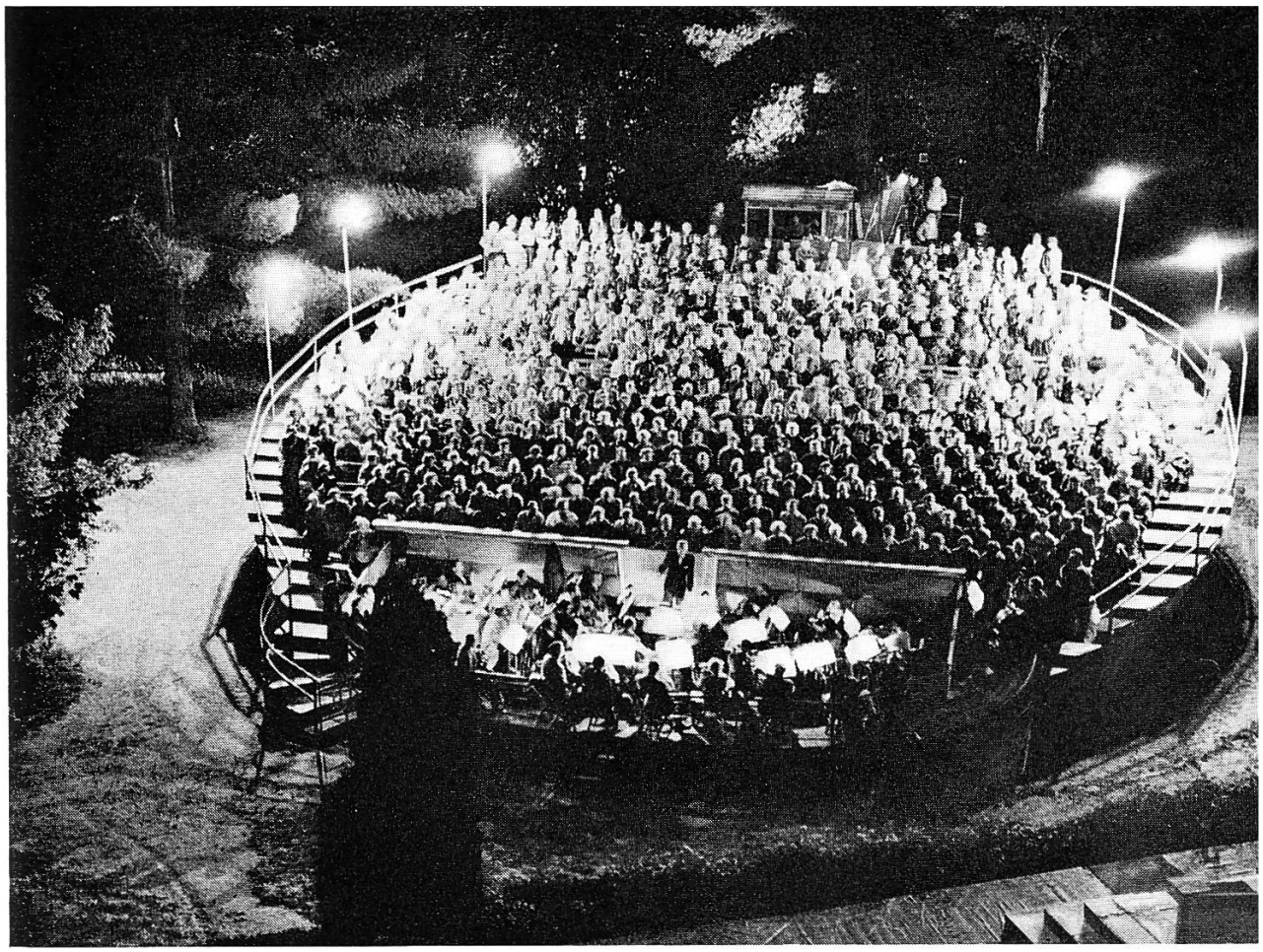
Kongreß- und Konzertsaal



Variététheater



Cineramatheater



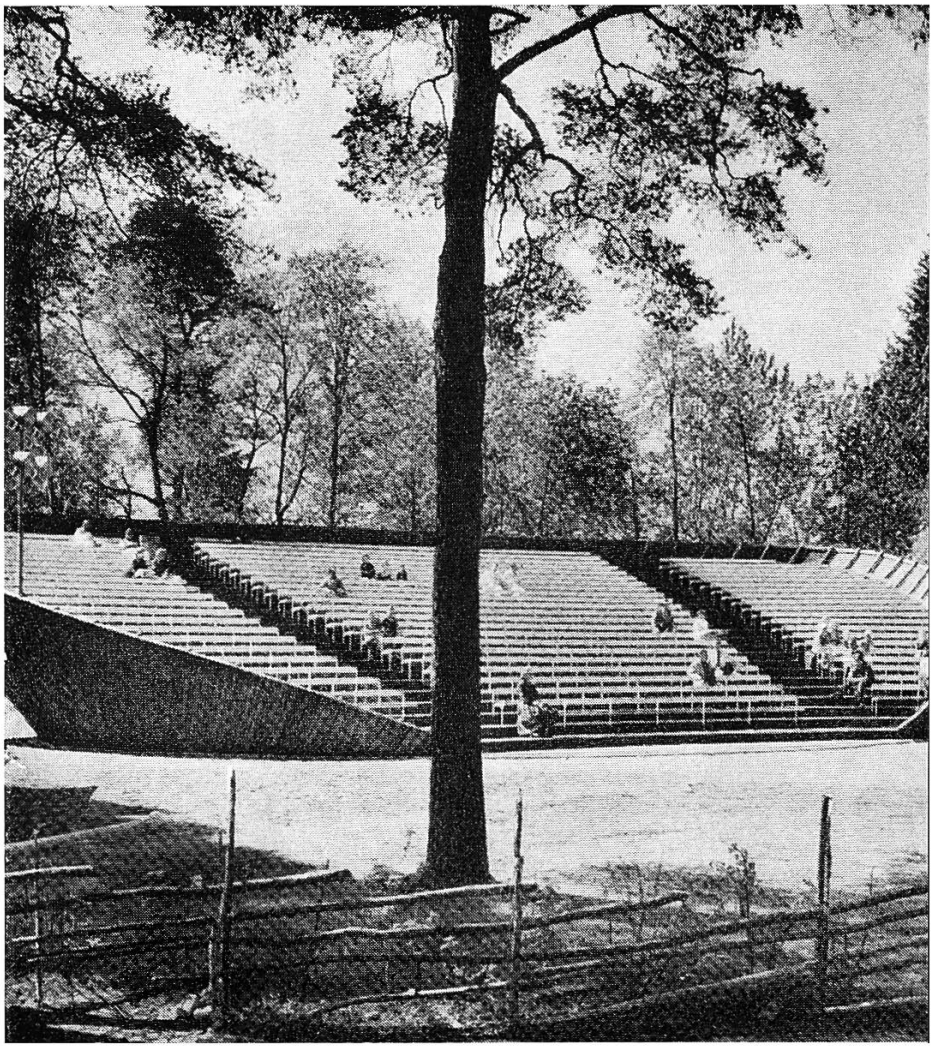
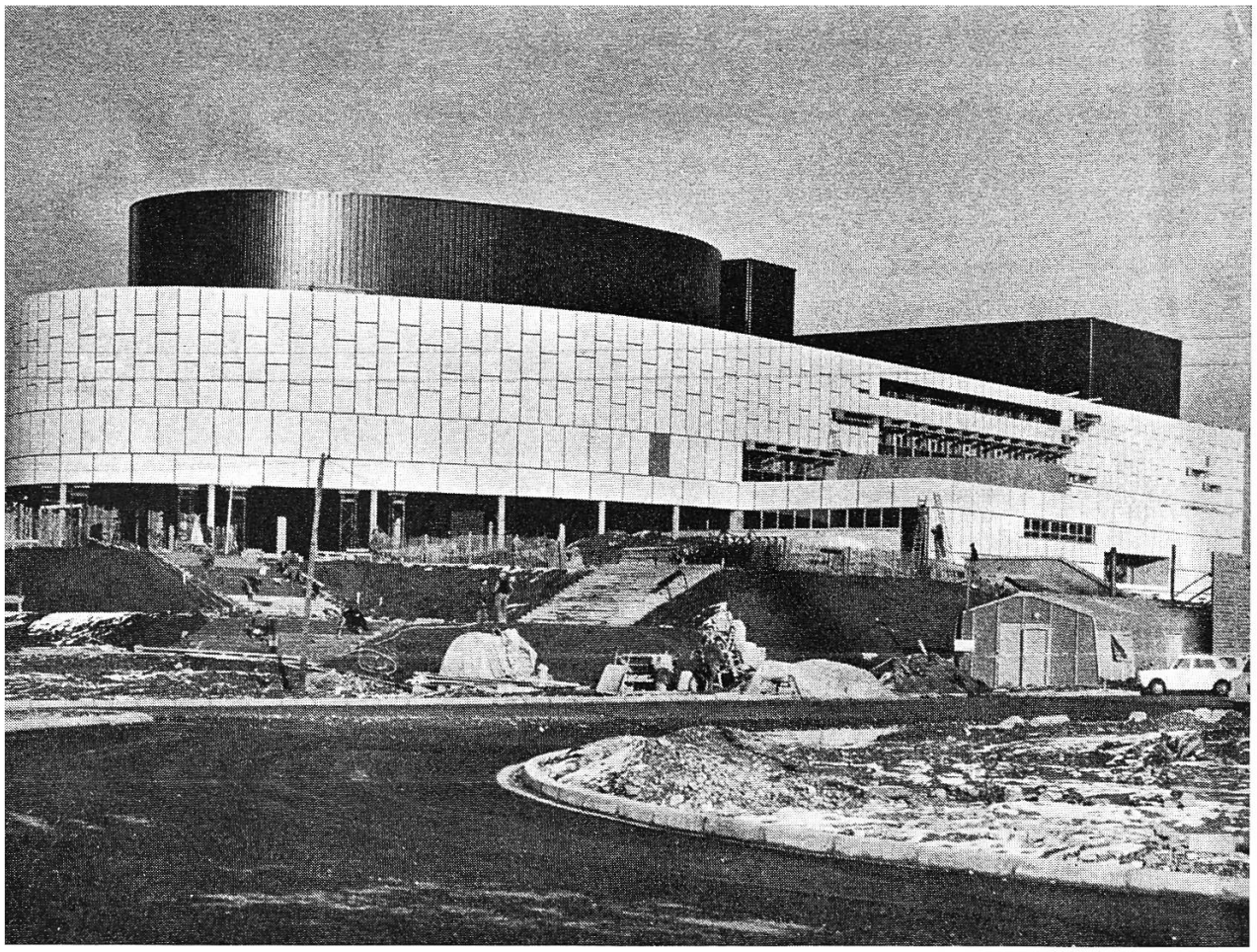


Abb. 25. Um eine Achse drehbare Zuschauerräume, oben in Krumau (Tschechoslowakei); unten in Tampere (Finnland)



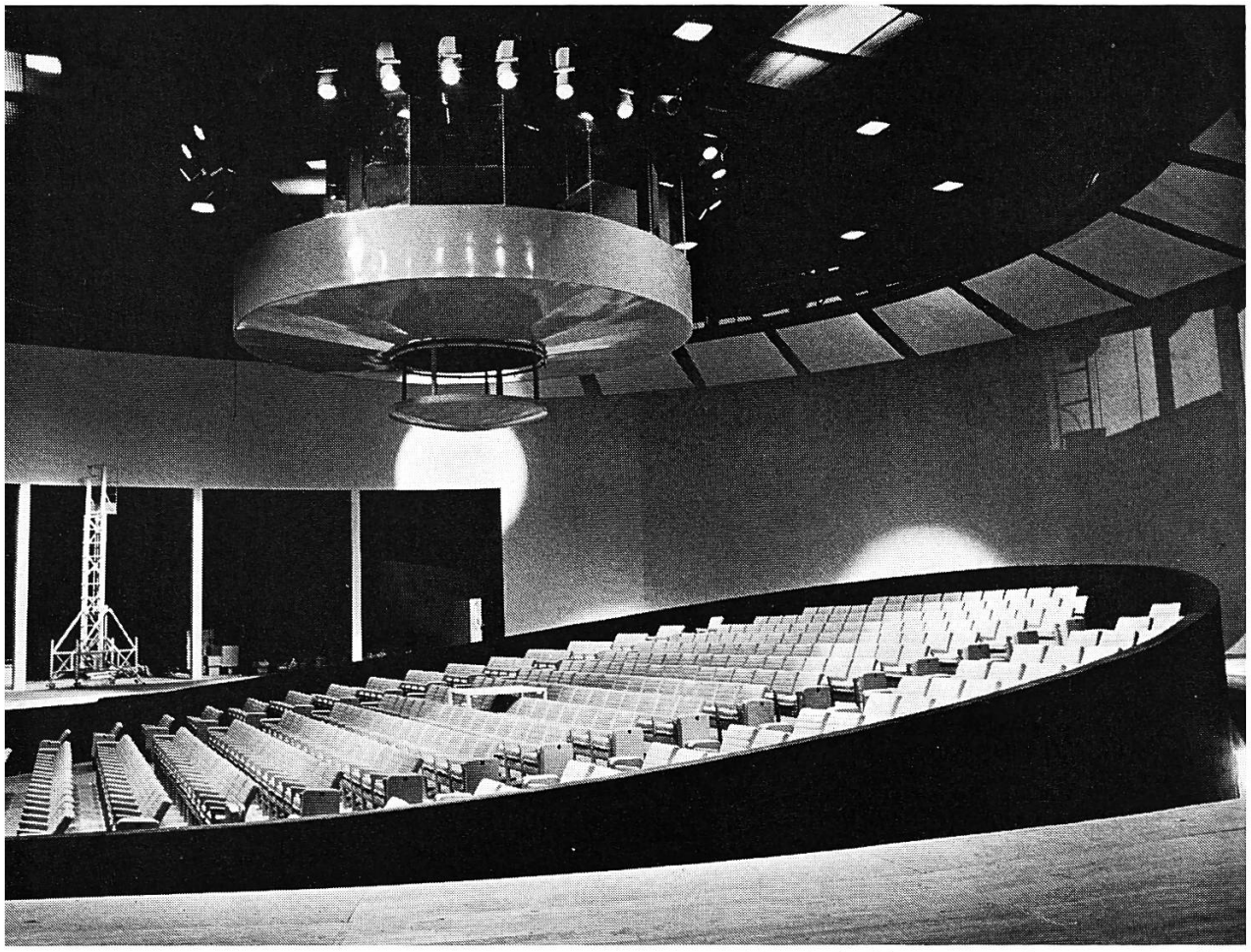
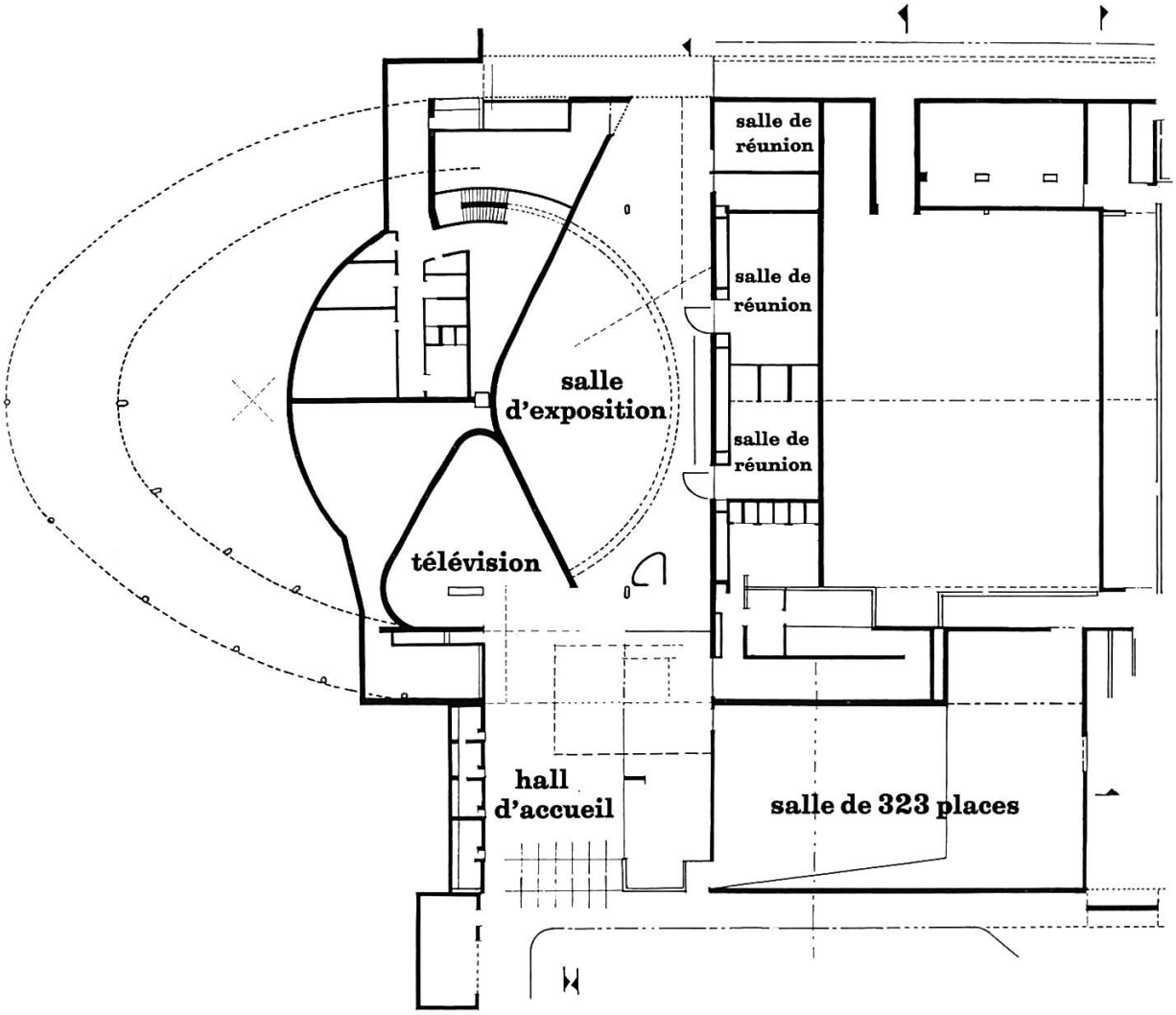


Abb. 26. Theater in der «Maison de la Culture» zu Grenoble mit drehbarem Zuschauerraum und drehbarer Szene von Architekt André Wogenscky (1968)



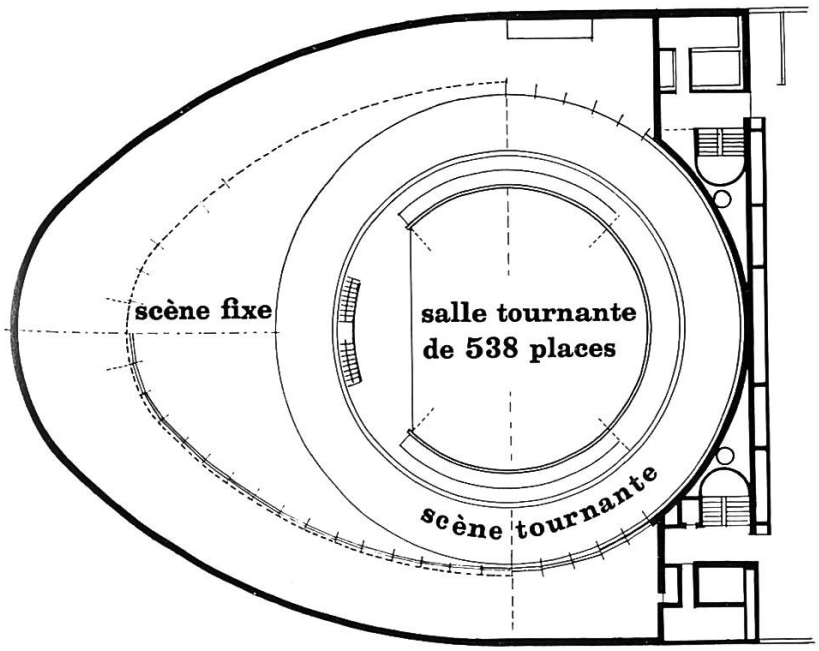


Abb. 27. Grundrisse des Theaters in der «Maison de la Culture», Grenoble 1968

Zweyte Vorstellung im ersten Abonnement.

Mit Bewilligung der Munizipalität in St. Fiden

wird heute den 1ten Herbstmonat von der Löhlein'schen Schauspieler-Gesellschaft aufgeführt werden

Die edle Lüge.

(Fortsezung von Menschen-Haß und Reue.)

Ein Schauspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue.

Personen:

Baron Meinau, unter dem Namen Meyfeld	Herr Helfert.
Eulalia	Mad. Stuna.
Wilhelm und } ihre Kinder von 6 bis 7 Jahren	Helfert, jüng.
Malchen }	Karoline Löhlein.
Baron von der Horst, Major in französischen Diensten	Herr Röder.
Franz, Meinau's Diener	Herr Mayer.
Röschen, Stubenmädchen	Mad. Wagner.
Konrad, Jägerbursche	Herr Wagner.

Die Scene ist auf der kleinen Insel Meinau, im Konstanzer See.

Dann folgt:

Die zwey kleinen Savoyarden.

Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Aus dem Franz. von Schmieden.

Die Musik von D'Allayrac.

Personen.

Bardn, verabschiedeter Obrist, ein Savoyard von Geburt.	Herr Röder.
Der Amtmann	Herr Helfert.
Pietro } Savoyarden-Jungen,	Mad. Wagner.
Joseph }	Helfert, jüng.
Clermont, Kammerdiener des Obristen,	Herr Wagner.
Friedl, Zukerbeker,	Herr Löhlein.
Ein Dorf-Komediant,	Her. Mayer.
Ein junges Mädchen,	Mad. Löhlein.

Krämer und Krämerinnen. Bauern und Bäuerinnen. Bediente. Dorfwächter.

Der Anfang ist 5 Uhr.

Abb. 28. Theaterzettel der «Löhlein'schen Schauspieler-Gesellschaft» vom September 1801 in St.Fiden

Abonnement-Suspendu.

St. Gallen, Donnerstags den 2. Februar 1804.

Mit hoher Bewilligung

wird heute von der anwesenden Weißischen deutschen Schauspieler-Gesellschaft

zum Vortheil der Schauspielerin Regina Muk

aufgeführt werden:

Orgetorix,

Ein tragisches Gemählde, aus der ältesten Geschichte Helvetiens in 5 Aufzügen, von

Carl Müller von Friedberg.

Personen:

Orgetorix, oder Hordrich der reichste Helvetier — —	Herr Carli.
Claudia, seine Tochter — — — —	Regina Muk.
Cajus Alpinus, } Häupter Helvetier,	Herr Flick.
Rumejus, } Häupter Helvetier,	Herr Hesse.
Julius Alpinus, Sohn des Cajus — — —	Herr Kalmes.
Lucius, Hordrichs Vertrauter — — —	Herr Müller.
Diviko, einer der vördersten Kriegsbedienten — —	Herr Richetti.
Ein Helvetier — — — — —	Herr Klostermayer.
Ein Bürger, — — — — —	Herr Freywald.
Häupter der Helvetier.	
Helvetische Krieger.	

Zu bekannt ist der Schöpfer dieses Stükes unter seinen Mitbürgern, als Mann von Kopf und Herz, als daß es einer weiteren Empfehlung bedürfte. Richtige Darstellung der Charaktere, und die Verfertigung einer neuen Rolle, (nemlich die der Claudia, Hordrichs Tocher) welche dem Ganzen noch mehr Interesse giebt, lassen mich die kühne Hofnung fassen, daß Sie, wertheste Gönner, bey Ihrem gütigen Besuche, das Schauspielhaus nicht unbefriedigt verlassen werden.

ergebenste Regina Muk,
Schauspielerin.

Preise der Plätze:

Abonnements-Platz	48 kr.
Erster Platz	36 kr.
Zweyter Platz	18 kr.
Dritter Platz	10 kr.

Der Schauplatz ist bekannt.

Der Anfang ist mit dem Schlag halb 6 Uhr.

Abb. 29. Theaterzettel vom Theater am Karlstor (1804). Siehe auch Abb. 79/80.

Abb. 30/31. Oben: das Aktien-Theater am Karlstor (1805 bis 1855); unten: die heutige Kantonspolizei im ehemaligen Theater

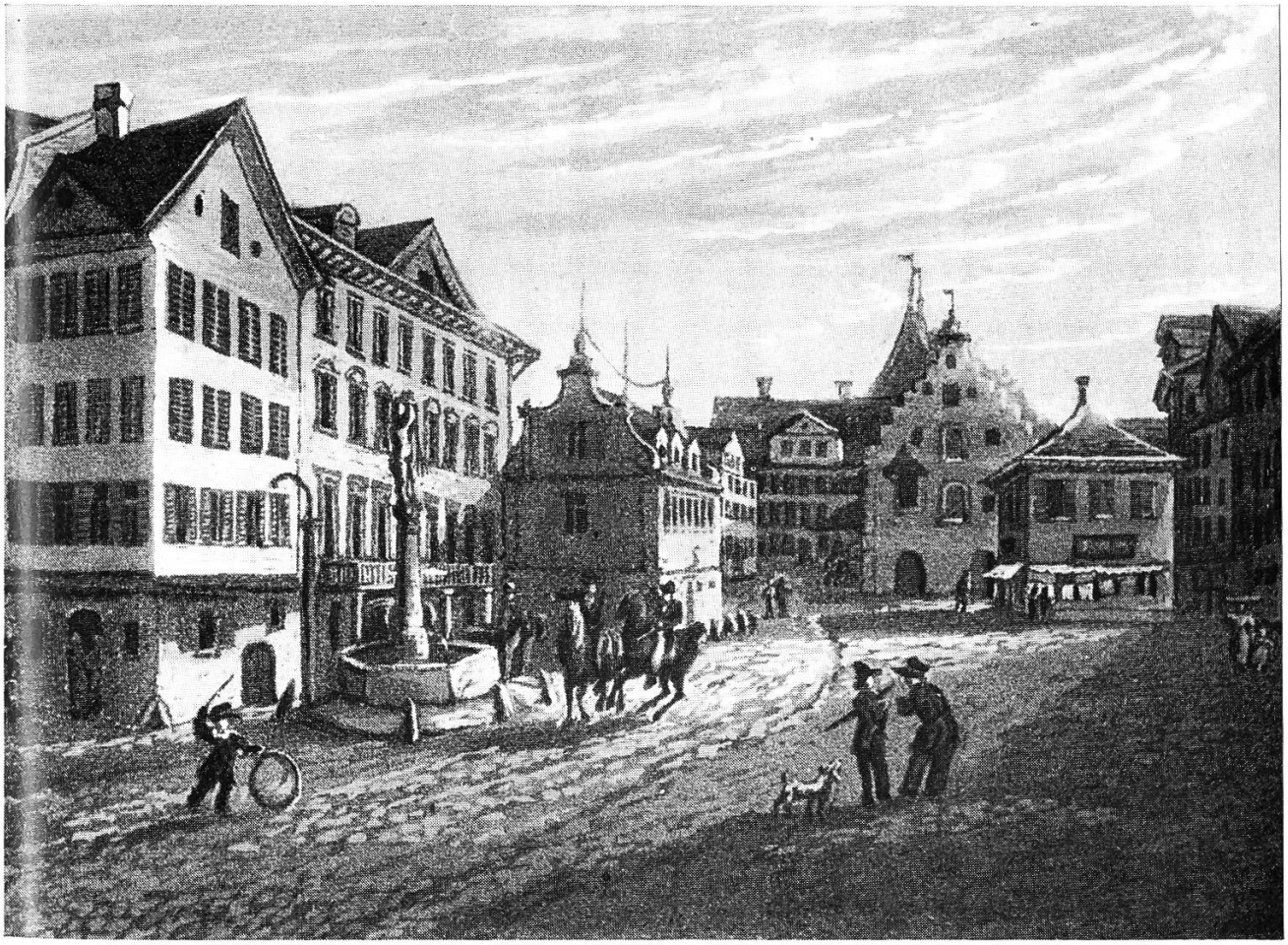
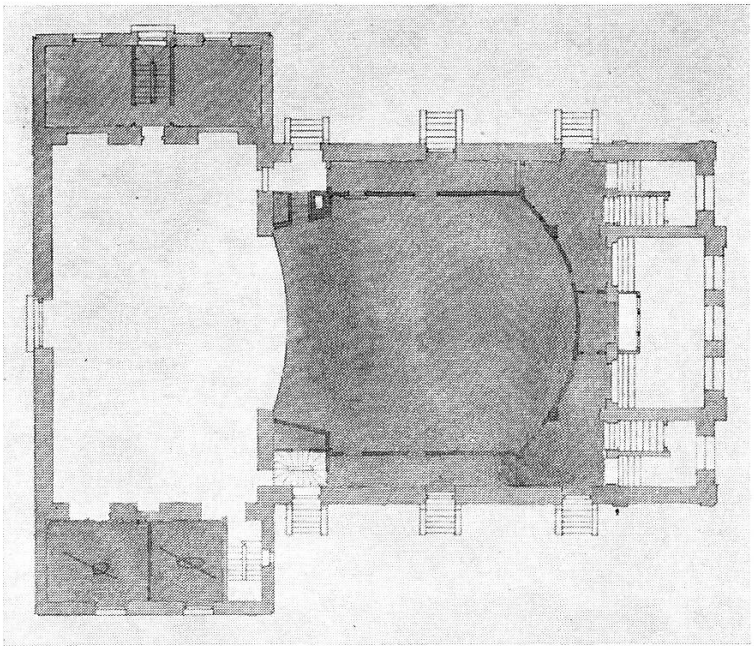
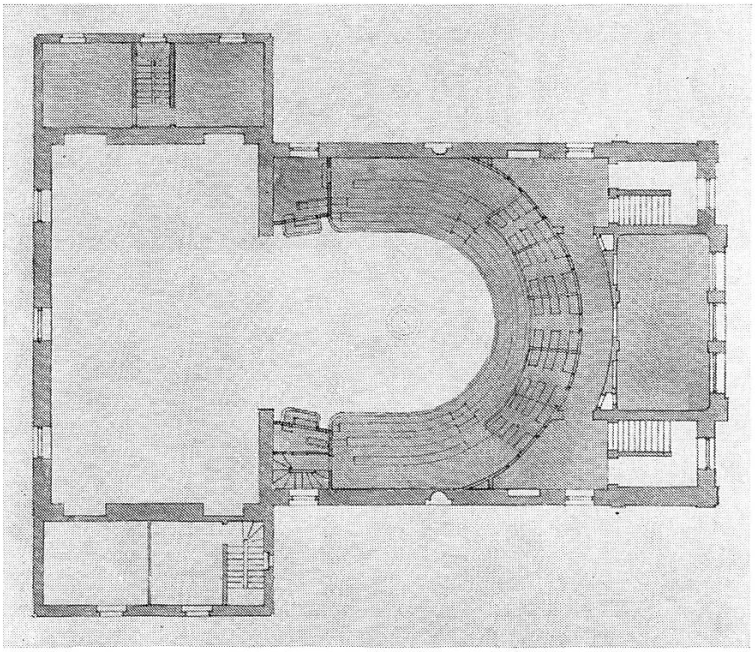


Abb. 32. Der Bohl in St. Gallen, erste Hälfte 19. Jahrhundert





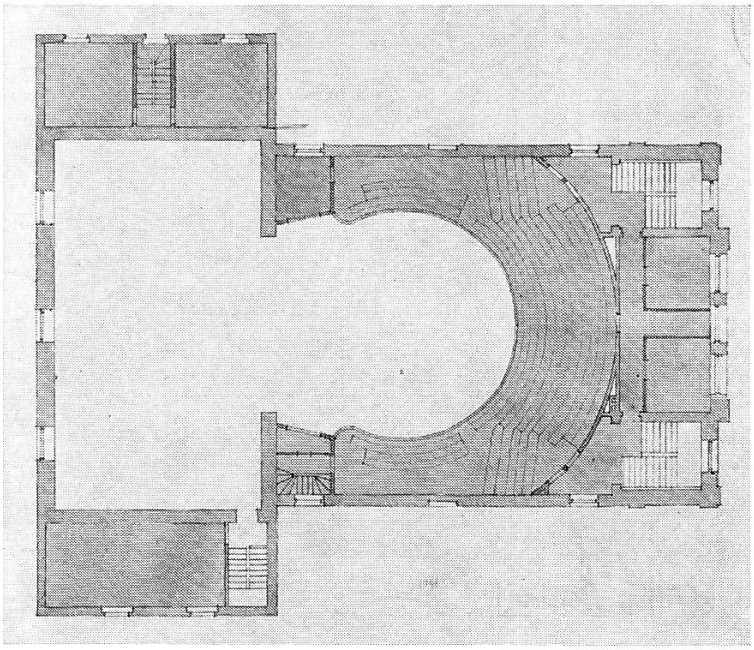


Abb. 33. Das neue Aktientheater 1856/57;
oben: Grundriß Parterre,
Mitte: Grundriß 1. Rang,
unten: Grundriß 2. Rang

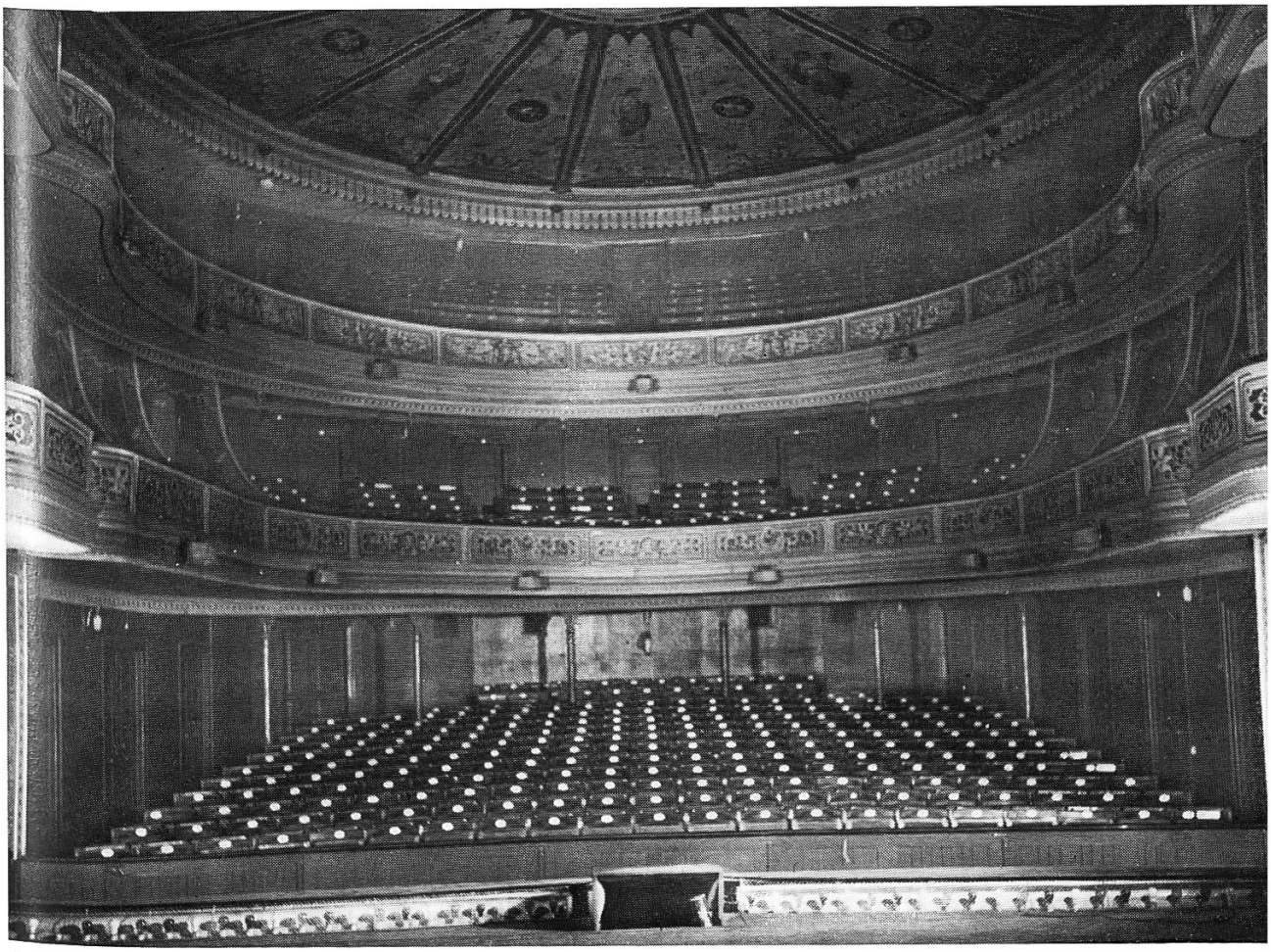


Abb. 34/35. J. C. Kunkler, Aktientheater 1857, oben: der erste Zustand des Theaters; unten: Zuschauerraum

S 114/24

Aktien-Theater in St. Gallen.

Donnerstag, den 5. November 1857.

Zur Eröffnung der Bühne, bei festlich erleuchtetem Hause:

Prolog,

gesprochen von Fräulein **Fanny Heller.**

Hierauf:

Don Juan,

oder:

Der steinerne Gast.

Große Oper in 3 Akten von Mozart.

Don Juan	Hr. Curd.
Der Gouverneur	Hr. Homann.
Donna Anna, dessen Tochter	Frl. v. Westphalen.
Don Octavio, ihr Verlobter .	Hr. Kauffmann.
Donna Elvira, Don Juan's verlassene Geliebte . . .	Frl. Trier.
Leporello, Don Juan's Diener	Hr. Breitsprecher.
Masseto, ein Bauer . . .	Hr. Grünewald.
Zerline, seine Braut . . .	Frl. Miller.
Bauern	Hr. Bergmann. Hr. Hasper. Hr. Noack. Hr. Siebert. Hr. Trautmann. Hr. Münch. Hr. Petrowsky.
Bäuerinnen	Frl. Ost. Frl. Gernsheimer. Frl. Marx. Frl. Kapeller. Frl. Rüthling. Frl. Raphaël. Fr. Hansen.

Anfang Abends **6** Uhr.

Abb. 36. Theaterzettel der Eröffnungsvorstellung des Aktientheaters am 5. November 1857

Abb. 37. Vorhang von 1857

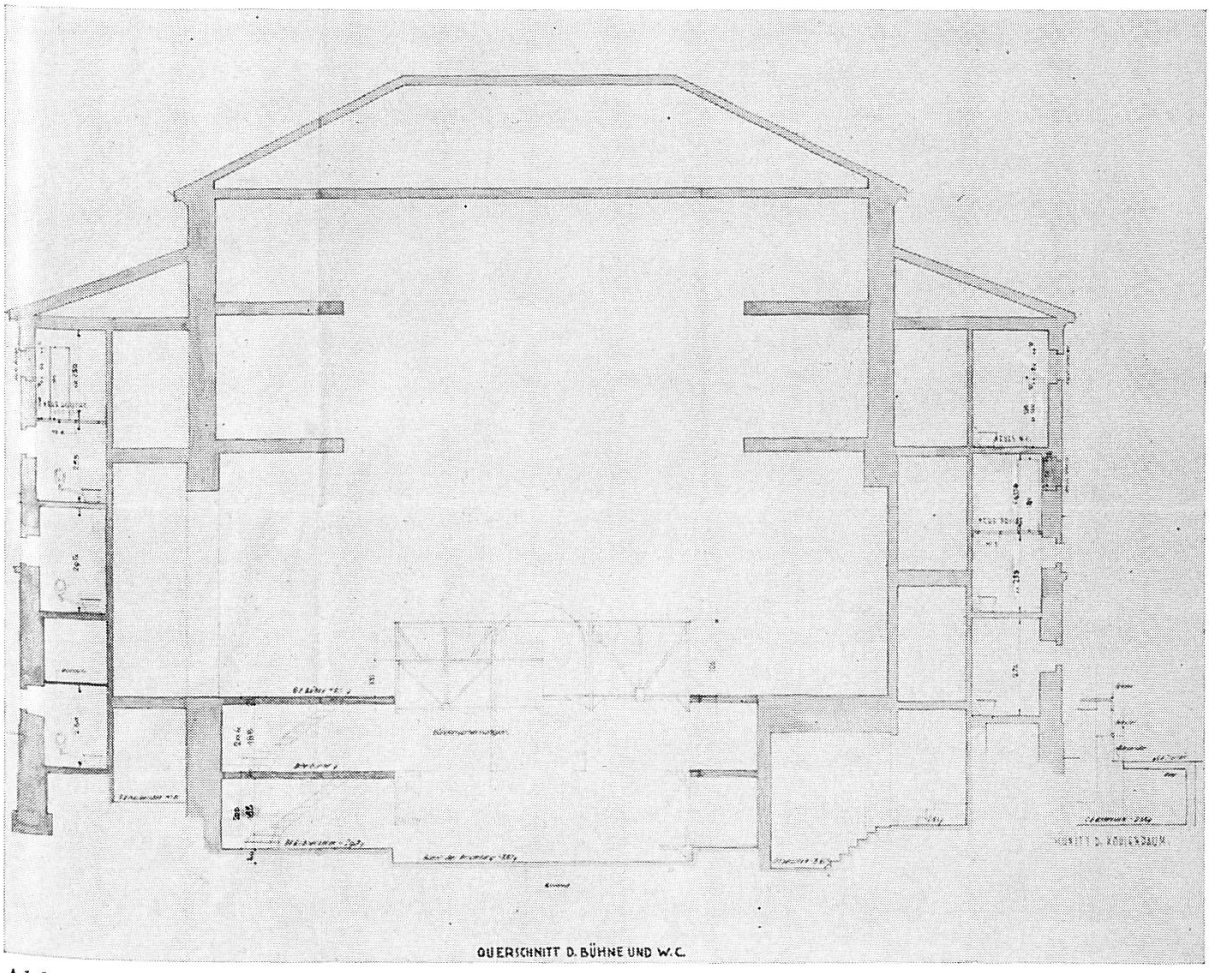
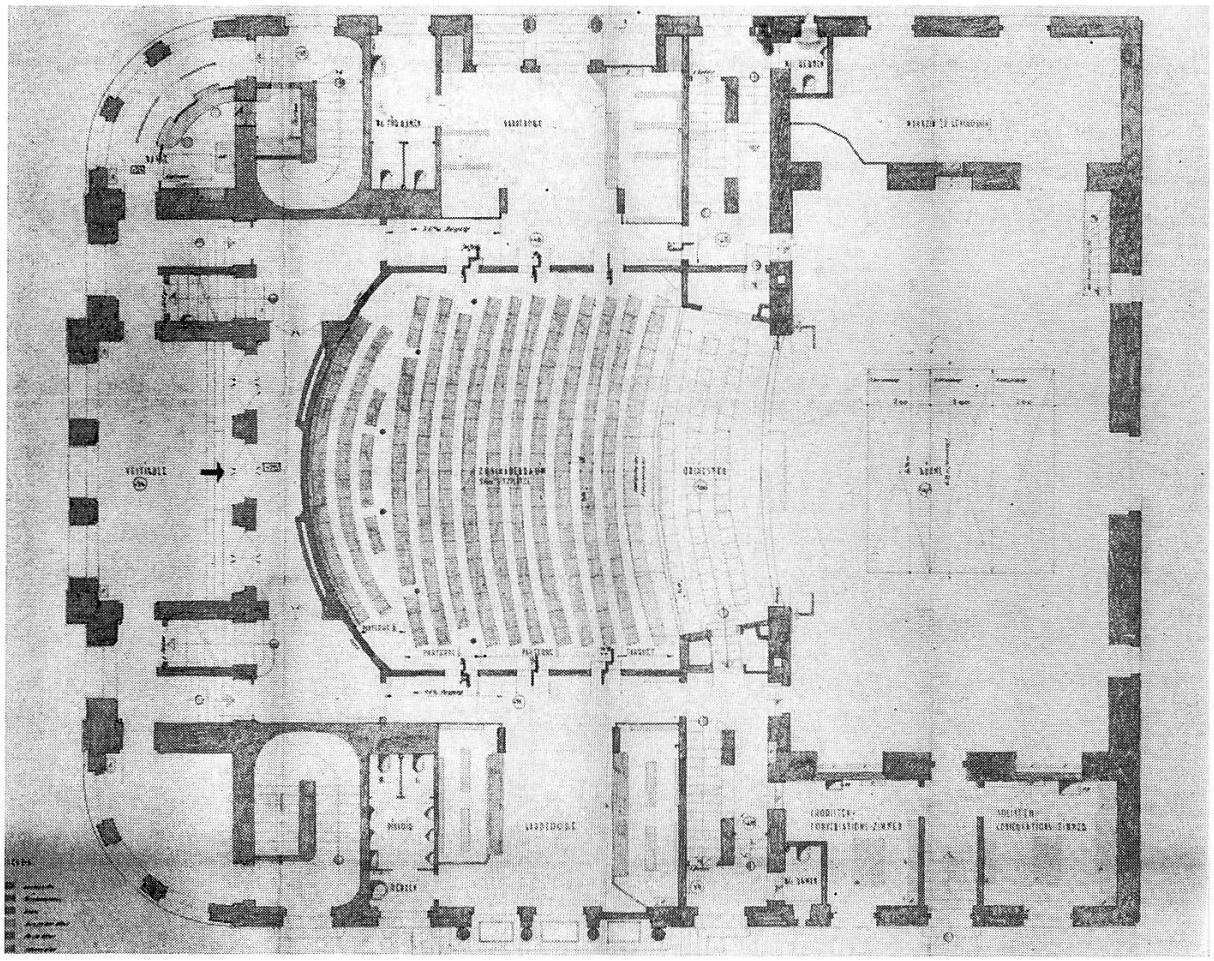


Abb. 38. Stadttheater, Querschnitt durch das Bühnenhaus nach dem Umbau von 1938



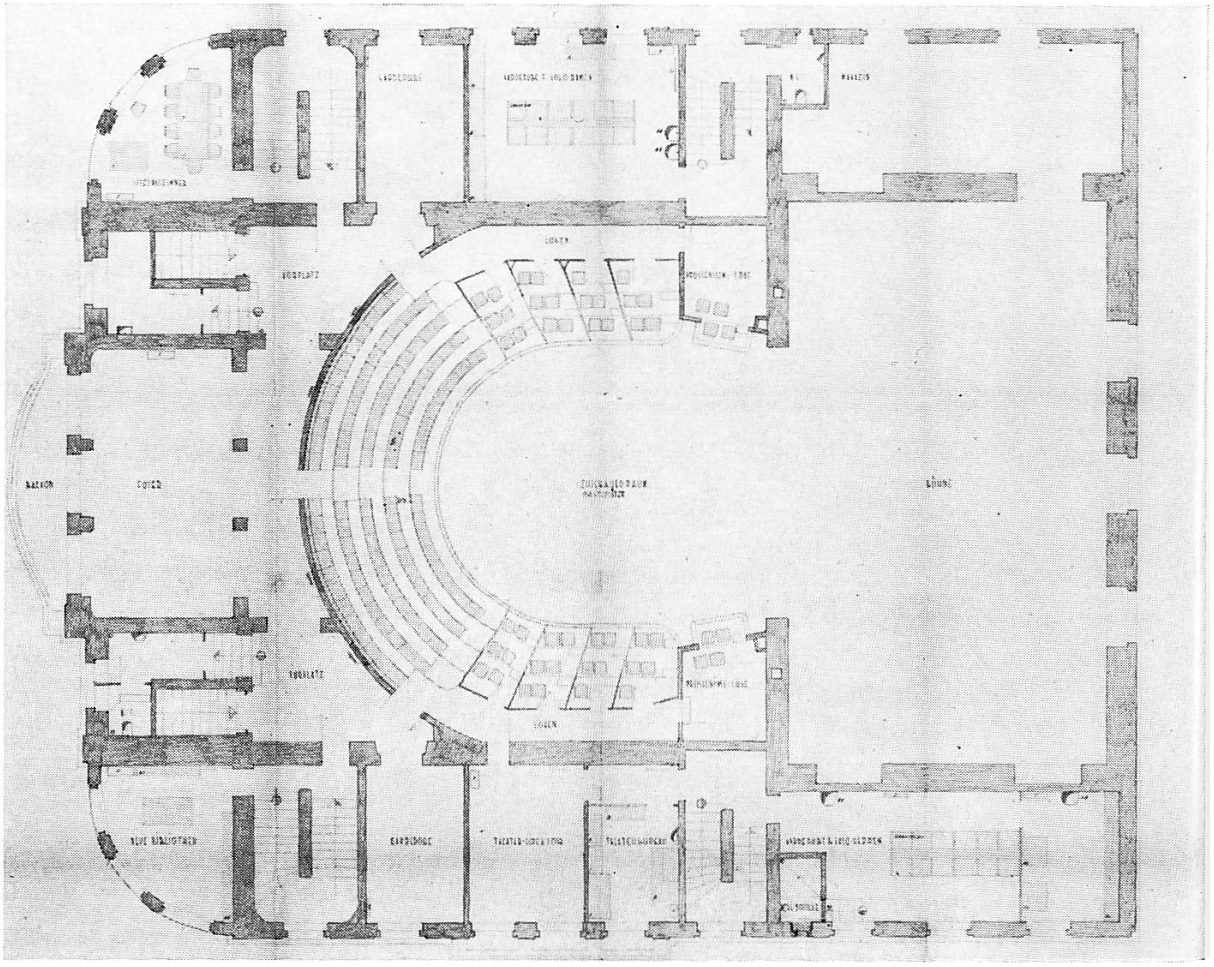


Abb. 39. Stadttheater, oben: Grundriß Parterre; unten: Grundriß 1. Rang (1938)

Abb. 40/41. Stadttheater, oben: nach dem Umbau von 1906; unten: nach dem Umbau von 1929 und 1938

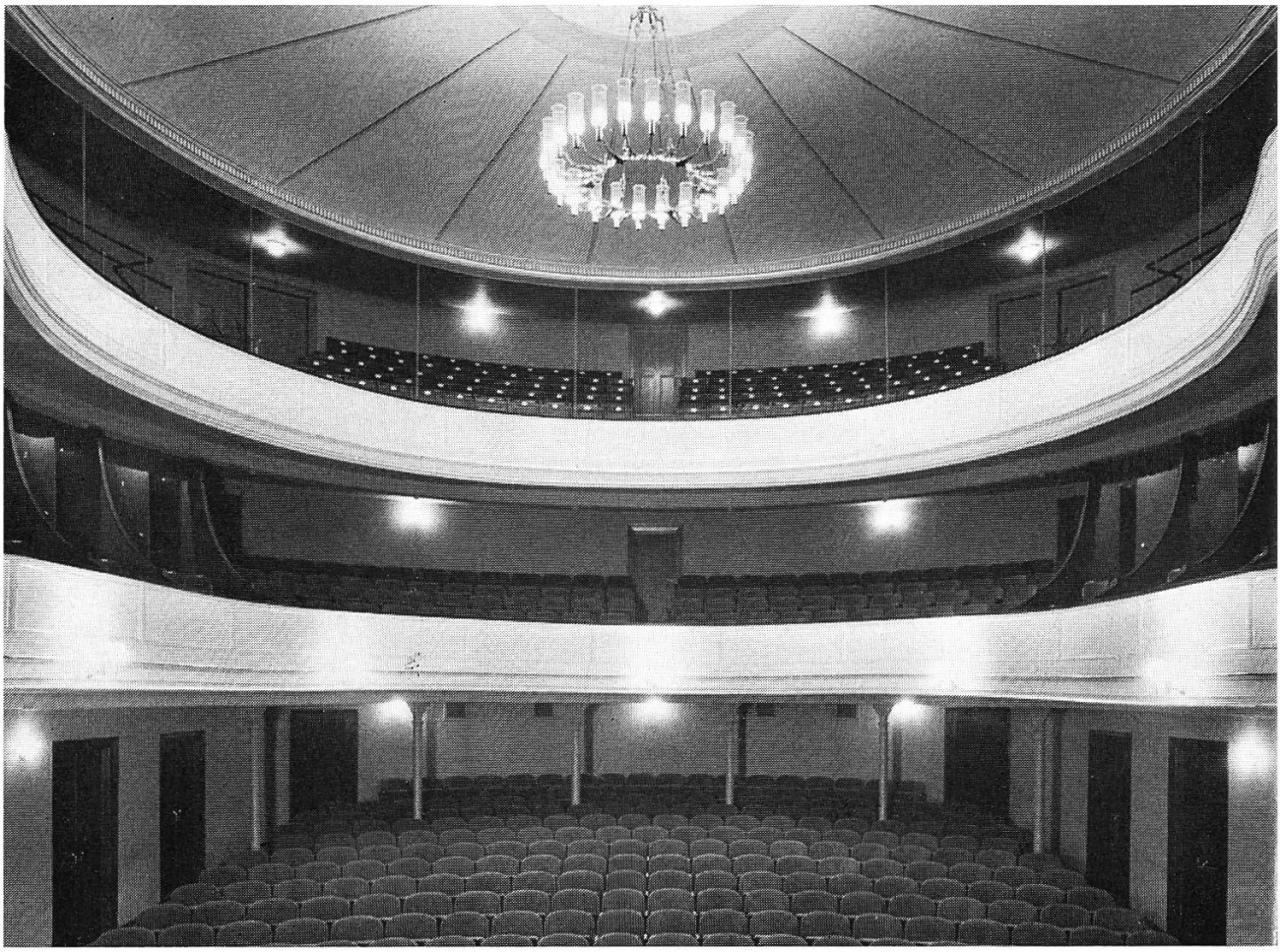


Abb. 42/43. Stadttheater, Zuschauerraum nach der Renovation von 1938

Legenden zu den Bildern

Abb. 1. Das Hoftheater in Turin, erbaut 1740 von Graf Benedetto Alfieri. Unten Grundriß, oben Längsschnitt. Typisches Barocktheater; Bühne und Zuschauerraum unter *einem* Dach; lyraförmiger Grundriß des Zuschauerraums; sechs Logenränge senkrecht übereinander mit der großen vorspringenden Fürstenloge in der Mitte des ersten Ranges und den fürstlichen Proszeniumslogen über dem Orchesterraum direkt im oder als Bühnenrahmen. (Aus M. Hammitzsch: «Der moderne Bühnenbau», Berlin 1906, S. 93.)

Abb. 2. Karl Friedrich Schinkel (1781–1841): Ideenskizze zu einem Theatergebäude mit amphitheatralisch aufsteigendem Zuschauerraum als Kreissegment und mit tief in das Auditorium hineinragender Vorderbühne. Die Hinterbühne wird in geringer Tiefe von einem Prospekt abgeschlossen. In seinem Entwurf zu einer Verbesserung der Lichtverhältnisse im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin (abgebrannt 1817) spricht Schinkel von einer «Relief»-Bühne und von Kulissen als «symbolischer Andeutung des Orts». (Aus F. B. Biermann: «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper», Berlin 1928, Bd. 38 der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Abb. 31.)

Abb. 3. Gottfried Semper (1803–1879), Entwurf zum Monumentalen Festtheater an der Isar in München, 1865. Verbindung eines großen amphitheatralischen, ranglosen Zuschauerraums als Kreissegment mit tiefer barocker Bühne; im (nicht ausgearbeiteten) Plan haben die äußeren Plätze keine gute Bühnensicht. (Aus Biermann a.a.O., Abb. 49.)

Abb. 4. G. Semper: Entwurf für ein «Conversationshaus in Baden» (Kurhaus), von 1866. Grundriß und Situationsplan. Rechter Teil: Theater, rechteckiger Zuschauerraum und tiefe Bühne, außen anschließend Freilichttheater nach römischer Art. Linker Teil: Konzertsaal mit außen anschließendem Odeon. Zuschauerraum: Länge des Parterres bis zum Orchester: 17 m, Breite 12 m, Höhe 12,5 m; Bühne: Tiefe 10,5 m, Höhe bis Dachfirst 15 m, Breite 12 m, Bühnenöffnung 7,5 m. Freilichttheater: Tiefe des Zuschauerraums 24 m, Breite an den Stirnen 48 m, sechs Absätze mit insgesamt 2,5 bis 3 m Niveaudifferenz, Breite 3 m, wohl zum Aufstellen von Stühlen. (Erste Veröffentlichung aus dem Semper-Archiv, ETH-Bibliothek, Abteilung I, Zürich.)

Abb. 5. Bayreuth 1876: Festspielhaus, rangloser Zuschauerraum mit versenktem unsichtbarem Orchester und mit Illusionsbühne. Erbauer: O. Brückwald, nach den seinerseits mit Semper besprochenen Forderungen Wagners. Blick von der Bühne in den Zuschauerraum und Grundriß. (Nach F. B. Biermann a.a.O., Abb. 59.) Oben: Zuschauerraum, unten: Grundriß.

Abb. 6. Otto March: Volkstheater in Worms 1887/88, große vorhanglose Vorbühne; Hinterbühne zur symbolischen Andeutung des Orts nach Schinkel; amphitheatralischer Zuschauerraum als Kreissegment, zwei Ränge an der Rückwand mit amphitheatralisch angeordneten Sitzen (nach dem Zweiten Weltkrieg abgebrannt). (Nach Ed. Moritz: «Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau», Berlin 1910, S. 103.)

Abb. 7. Das Schillertheater in Berlin-Charlottenburg 1905/06, nur für Schauspiel; konsequenter Reformbau; Vorbild für spätere Theater (u. a. Badner Kurtheater); Architekten: Heilmann und Littmann; Zuschauerraum als Kreissegment, amphitheatralisch aufsteigend, ebenso der einzige Rang über den hinteren Reihen. Vorbühne mit Auftrittsmöglichkeit von links und rechts vor dem Hauptvorhang; über 1400 Sitzplätze; im letzten Weltkrieg zerstört; modernisiert wiederaufgebaut. (Bilder aus Ed. Moritz: «Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau», Berlin 1910. Siehe auch M. Littmann: «Das Charlottenburger Schillertheater», München 1906.)

Abb. 8. Max Littmann (1862–1931). Das im letzten Krieg zerstörte Großherzogliche Hoftheater in Weimar (1907). Obwohl Hoftheater mit Fürsten- und Proszeniumslogen, sind die Ränge nicht mehr bis zur Bühnenöffnung geführt, daher gute Sicht; der dritte Rang amphitheatralisch an den zweiten anschließend. Keine steilen Sehlinien mehr wie im Barocktheater. Variables Proszenium mit überdeckbarem Orchestergraben als Vorbühne. (Aus: «Das Großherzogliche Hoftheater zu Weimar», München 1908.)

Abb. 9. Heilmann und Littmann: «Das Künstlertheater» an der Kunstausstellung in München 1908, mit Vorder-, Mittel- und Hinterbühne für Sprechstücke. Nur symbolische Andeutung des Orts mit variablen Prospekten für schnellen Szenenwechsel (Shakespeare). Zuschauerraum stark ansteigend als fast rechteckiger Saal. (Nach Moritz a.a.O., Abb. 67/68.)

Abb. 10. Opernhaus Zürich (früher Stadttheater) von Fellner und Helmer, Wien 1890/91, typisch höfisches Barocktheater, nur ohne mittlere Fürstenloge; ähnliche Bauten der gleichen Firma in Städten Österreichs und Deutschlands, im üppigen österreichischen Pseudobarock. (Neubau geplant.) Aufnahme: H. P. Klauser, Zürich.

Abb. 11. Stadttheater Basel von dem Basler Architekten J. J. Stehlin, 1873; typisch höfisches Barocktheater, ähnlich wie in Abb. 1; im zylinderartigen Zuschauerraum vier Ränge, lyraförmig, zwei mit Logen, der erste mit vorgebautem Balkon nach französischer Art; die beiden oberen mit amphitheatralisch angeordneten Sitzen; Proszeniumslogen in drei Rängen. Ein Viertel bis ein Drittel aller Plätze mit schlechter, verzerrter Sicht. Abgebrannt 1904; von F. Stehlin, dem Neffen des Erbauers, auf gleichen Fundamenten fast genau wie das alte neu gebaut. In der Verzierung auf

zurückhaltender französischer Ornamentik basierend, im Gegensatz zum üppigeren österreichischen Barock in Zürich. (Zeichnung aus dem Architekturbüro J. J. Stehlin.)

Abb. 12. Stadttheater Basel von F. Stehlin (Neffe von J. J. Stehlin), 1909. Längsschnitt. Anlage gleich wie 1873, nur ohne Parterrelogen. (Neubau in Bearbeitung.)

Abb. 12a. Théâtre de Beaulieu in Lausanne, gebaut 1953/54 vom Lausanner Architekten Marcel Maillard für die «Société coopérative du Comptoir Suisse» als eine Art Festspielhaus mit 1900 Plätzen für große Opern- und Ballettgastspiele, auch für Konzerte auf der Bühne; diese mit einer Öffnung von 14 m in der Breite und 7 m in der Höhe bei einer Möglichkeit, die Szene nach hinten bis auf 27 m Tiefe auszudehnen. Der 70 bis 100 Musiker fassende Orchesterraum reicht tief unter die Bühne und bildet bei Opern- und Tanzgastspielen, vor allem bei Schauspielaufführungen, keinen trennenden Graben zwischen Szene und Auditorium. Links und rechts Verbindungstreppen von der Bühne in den Zuschauerraum. Dessen Breite: 28 m, Höhe: 12,5 m, Tiefe des Parterres ohne die einzigen hinteren Logen: 26 m, des Ranges: 32 m. Für gute Akustik: Wände mit Nußbaumholz getäfert.

Abb. 13/14. Théâtre du Jorat in Mézières (Kanton Waadt); erbaut 1908 nach den Angaben von René Morax. Rangloser Zuschauerraum mit fast 1200 Plätzen. Direkte Verbindung zwischen Bühne und Auditorium durch Treppen, auch vom Orchesterraum auf die Bühne, zum intimeren Verhältnis zwischen Handlung und Zuschauern.

Abb. 15. Henri Baudin: La Comédie in Genf 1913; als Privattheater nach den Reformplänen Littmanns (verwirklicht im Münchner Künstlertheater) für Genfer Verhältnisse gebaut; 700 Plätze. «La salle de spectacles est de forme rectangulaire, du type dit allemand par opposition à la forme circulaire du type dit italien ou français; elle présente sur ce dernier l'avantage d'assurer de toutes les places sans exception une vision parfaite et complète du spectacle, tous les sièges étant disposés face à la scène.» (Aus: «L'Œuvre», Nr. 3, 1914.)

Abb. 16. Schauspielhaus Zürich, Blick von der Bühne in den Zuschauerraum nach dem Umbau durch den Zürcher Architekten O. Pfleghard in Verbindung mit Max Littmann, 1926. Erster Rang mit Seitenlogen bis zur Bühnenöffnung, in der Mitte amphitheatralisch aufsteigend. Kompromißlösung auf Grund der Gegebenheiten des früheren Pfauentheaters. (Neubau geplant.) Aufnahme: H. P. Klauser, Zürich.

Abb. 17. Walter Gropius, Totaltheater, Projekt 1927 für Piscator. Eiförmiger Zuschauerraum: «Mein Totaltheater ermöglicht es, dem jeweiligen Spielleiter, innerhalb derselben Vorstellung auf der Tiefenbühne oder auf dem Proszenium oder auf der Rundarena, beziehungsweise auf mehreren

dieser Bühnen zugleich zu spielen. Die kleinere vordere Parkettscheibe ist versenkbar, so daß sie im Keller von den Sitzreihen befreit als Proszenium-Spielebene vor der Tiefenbühne benutzt werden kann... Eine vollständige Verwandlung des Hauses tritt ein, wenn die größere Parkettscheibe um ihren Mittelpunkt um 180 Grad gedreht wird. Dann liegt die in ihr eingebettete, versenkbare kleine Scheibe als allseitig von ansteigenden Zuschauerreihen umgebene Rundarena zentrisch in der Mitte des Hauses...» Buchreproduktion aus S. Giedion, Walter Gropius: «Mensch und Werk», Stuttgart 1954. Text aus «Darmstädter Gespräch 1955 – Theater», hg. von E. Vietta, Darmstadt 1955, S. 92.

Abb. 18/19. Corso-Theater, Zürich, umgebaut von Architekt Ernst F. Burckhardt 1934. Vorbildliche Einteilung für optimale Sicht in gegebenem beschränktem Raum. Seitenlogen als vorkragende Kojen, aufsteigende Sitzreihen, Rang und Parterre in acht Felder geteilt für beste Zirkulation der Besucher. (Aus «Schweizerischer Bauzeitung».) Oben: vor und nach dem Umbau (Längsschnitt).

Abb. 20/21. Kurtheater Baden (Theaterstiftung), erbaut 1950 bis 1952 durch die Architekten Lisbeth Sachs und Otto Dorer. 613 Sitzplätze, bei Schauspiel mit hochgefahrenem Orchesterboden 665, ohne Stehplätze. Zuschauerraum als stark ansteigendes Kreissegment mit einem Rang über den hinteren Sitzreihen. Beste Sicht von allen Plätzen. Variables Proszenium: Bühnenrahmen beweglich, Orchesterboden durch Luftkompressor auf jede beliebige Höhe bis zum Bühnenboden auffahrbar. Oben: Blick von der Bühne in den Zuschauerraum. Unten: Blick gegen die Bühne.

Abb. 22/23. Roman Clemens, Zürich (geboren 1910). Theaterprojekt «B», Guckkastenbühne verwandelbar in Raumtheater: «In ein Breitrechteck mit gleichmäßig ansteigender Sitzordnung in konzentrischer Stufenführung ist ein Oktogon gehängt, dessen Seiten den Raum nicht bis zum Boden umschließen, sondern als Wandteile über der schiefen Ebene des Auditoriums schweben. Bei Verwandlung zum Raumtheater werden jeweils die beiden der Bühne benachbarten Oktogonteile beiseite geschoben, desgleichen die Bühnenstirnwand. Dadurch ist der gesamte Bühnenraum zum Zuschauerraum geöffnet. Weiterhin freigegeben: die bespielbaren Podien der Bühnentreppenhäuser, die Zuschauerzugänge als Schauspielerstraßen und bis dahin verdeckte Sektoren der Sitzanordnung.» (Aus «Darmstädter Gespräch», «Theater», Darmstadt 1955).

Abb. 24. «Rundtheater» von André Perrottet von Laban (1916–1956), System Perrottet-Stoecklin, Basel 1950, patentiert: amphitheatralisch aufsteigende Zuschauertribüne auf drehbarer Fläche in der Mitte des Theaters; ringsum Bühne auf Kreisring; benutzbar als zusammenhängendes Panorama oder mit abgegrenzten Spielflächen, an die der Zuschauerraum herangedreht wird; viele Inszenierungsmöglichkeiten auf der offenen Bühne oder mit Guckkastenszenerien; ferner als Mehrzweckbau verwendbar für alle

Spielgattungen (Arena, Kammerspiel, Operntheater, Konzert- und Vortragssaal, Variété, Cinerama). (Aus dem Prospekt 226/2 des Sektors «Bilden und Gestalten» der Abteilung «Kunst und Leben» an der Expo 1964 in Lausanne.) Der drehbare Zuschauerraum des PTT-Pavillons im Sektor «Verkehr» zeigte eine praktische Verwirklichung dieses Systems. Auskunft: Dr. O. von Arx, Birsigstraße 115, 4000 Basel.

Abb. 25. Praktische Ausführung des Rundtheaters: der drehbare Zuschauerraum im Freilichttheater zu Krumau (Krumlov), Tschechoslowakei, während einer musikalischen Aufführung (oben); Architekt J. Bräms, 1958. Unten: das Freilichttheater in Tampere, Finnland, 1959, mit ebenfalls um die Achse drehbarem Zuschauerraum; Architekten R. Ojanen und J. Ilveskosken. (Aus «Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne», par D. Bablet et J. Jacquot, Paris 1963.)

Abb. 26/27. Das Theater in der «Maison de la Culture» zu Grenoble, eröffnet anläßlich der Olympiade 1968, mit drehbarem Zuschauerraum, von Architekt André Wogenscky, einem ehemaligen Mitarbeiter von Le Corbusier. Fußend auf dem Projekt Perrottets von 1950, aber weiterentwickelt durch die um den Zuschauerraum gelegte, hier nun ebenfalls drehbare Szene. Auch ein Mehrzwecktheater, das zum Beispiel für Ausstellungen benutzt werden kann. Es erlaubt den Intentionen der Regisseure freieste Spielentfaltung. (Bilder aus Prospekten usw. der Direktion der Maison de la Culture.)

Abb. 28. Theaterzettel der «Löhlein'schen Schauspieler-Gesellschaft» aus der Zeit ihrer Gastspiele in der Bretterbude in St.Fiden, September 1801, mit Stempel «Helvetische Republik» rechts oben (etwas verkleinert). Stadtbibliothek Vadiana, St.Gallen.

Abb. 29. Theaterzettel der Uraufführung von Müller-Friedbergs Jugendwerk «Orgetorix» am 2. Februar 1804 in der fürstäbtlichen Remise am Karlstor durch die «Weißische deutsche Schauspielergesellschaft» noch vor dem inneren Umbau durch die «Theater-Actionnairs-Gesellschaft» (verkleinert). Stadtbibliothek Vadiana. Siehe auch Abb. 79/80.

Abb. 30/31. Oben: «Das Aktien-Theater am Karlstor» (die ehemalige fürstäbtliche Kutschenremise) nach dem Ein- und Anbau durch die 1805 gegründete Theater-AG, 1801 bis 1855 in Betrieb. (Aquatinta von J. B. Isenring.) Unten: Das ehemalige Aktien-Theater in seiner heutigen Gestalt als Sitz der Kantonspolizei St.Gallen. Aufnahme Pius Rast.

Abb. 32. «Der Bohl» in St.Gallen von 1855. In der Mitte hinter den Reitern das alte Zeughaus (das frühere Refektorium des St.Katharinen-Klosters), an dessen Stelle das 1857 eröffnete «Aktien-Theater» gebaut wurde. (Aquatinta von J. B. Isenring.)

Abb. 33. Grundriß des neuen Aktientheaters am Bohl, 1856/57. Architekt Joh. Christoph Kunkler (1813–1898); Parterre: längsrechteckiger Zuschauerraum; 1. Rang mit Seiten- und Mittellogen; 2. Rang mit amphitheatralischer Bestuhlung, beide lyraförmig mit Proszeniumslogen.

Abb. 34. Das Aktientheater am Bohl, 1856/57. Typisch klassizistischer Stil; Funktion des Innern außen deutlich erkennbar (eine der Forderungen Schinkels); Haupteingangstrakt mit den beiden Foyers im ersten und zweiten Stock, langgestreckter Zuschauerraum, daran anschließend als Quertrakt das Bühnenhaus mit den Künstlergarderoben. (Aufnahme von W. Hofer, 1905, vor dem Umbau.)

Abb. 35. Theater am Bohl von 1857: Blick in den von Quaglio ausgemalten Zuschauerraum von der Bühne her; Aufnahme aus den zwanziger Jahren.

Abb. 36. Theaterzettel der Eröffnungsvorstellung des Aktientheaters vom 5. November 1857; Originalgröße (Stadtbibliothek Vadiana, St.Gallen).

Abb. 37. Der Vorhang des Theaters von 1857, gemalt vom St.Galler Kunstmaler Rud. Ed. Huber (1818–1891), Kopie nach dem Gemälde «Aurora» von Guido Reni in Rom: Aurora, Phöbus Apollo auf dem Sonnenwagen mit den Horen, Größe 8 × 6 m; heute im Fundus des Stadttheaters. (Aufnahme A. Adolf, St.Gallen.)

Abb. 38. Querschnitt durch das Bühnenhaus mit den beiden großen Versenkungen (8 × 2 m) nach dem Umbau von 1938.

Abb. 39. Grundriß des Parterres und der Bühne nach den Anbauten von 1906, ferner des ersten Ranges; aufgenommen anläßlich der Innenrenovation von 1938 durch Architekt Ernst Kuhn.

Abb. 40. «Stadt- und Aktientheater» nach den etwas plumpen Anbauten von 1906 («Stadt»-Theater seit Bewilligung einer Subvention im Jahre 1862).

Abb. 41. Stadttheater St.Gallen nach der Renovation und dem Umbau von 1929 und 1938.

Abb. 42/43. Stadttheater St.Gallen. Oben: Blick in den Zuschauerraum von der Bühne aus; unten: Blick vom Zuschauerraum gegen die Bühne nach der Renovation von 1938; über dem oberen Teil des Bühnenrahmens ist die alte Bühnenöffnung von 1857 noch erkennbar (Breite 8 m, Höhe fast 8 m, nach der Renovation von 1938: 7,70 m und 6 m).