Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 38-39 (1975)

Artikel: Aus den Erinnerungen eines Präsidenten der "Genossenschaft des Basler Stadttheaters" (Vom alten zum neuen Theater)

Autor: Schwabe-Winter, Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986662

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: 11.07.2025

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

Aus den Erinnerungen eines Präsidenten der «Genossenschaft des Basler Stadttheaters[1]»

(Vom alten zum neuen Theater)

Von Rudolf Schwabe-Winter

Der Umzug von der ehrwürdigen Behausung des Stadttheaters am Steinenberg, das 66 Jahre lang treu den Musen gedient hatte, in den umfangreichen Neubau an der Theaterstrasse und am Klosterberg, rechtfertigt einen Überblick über die fleissige und unablässige mimische Kunst, die seit über 100 Spielzeiten bei uns ausgeübt wurde. Der Verfasser dieser Zeilen hat ungefähr acht Dezennien dieser Zeitspanne miterlebt, besitzt also, ohne sich dessen im geringsten rühmen zu wollen, genügend Erfahrung, um das künstlerische Geschehen beurteilen zu können. Für mich nützlich war der Versuch, die Entwicklung unserer Bühne von meinem Gesichtswinkel aus beobachten zu können; ich folgte den Vorgängen im Theater – zumal mich Neigung und Erziehung sowie auch die Mithilfe meines Vaters, Hugo Schwabe, dabei unterstützten, mit ständigem nie erlahmendem Interesse.

Meine erste Begegnung mit den Künsten war eine eigentümliche. Ich durfte an einem Sonntagnachmittag in den achtziger Jahren kurz vor meinem ersten Schuljahr einen Schulkameraden in unsere Loge einladen, im Stadttheater, das J. J. Stehlin erbaute und 1875 eröffnet worden war. Zuerst galt es, das prunkvolle Interieur des Zuschauerraums zu bewundern; ein riesiger roter Samtvorhang verdeckte die Bühne, die Atmosphäre war gespannt. Unvermutet löste sich vom hellen Kronleuchter, dessen Gaslampen beträchtliche Wärme ausstrahlten, ein federleichter Körper: eine für derartige artistische Tricks geschulte Ballerina schwebte durch den Riesenraum, liess sich auf einer Piste nieder und sonnte sich am Beifall des Publikums. Dieses Wunder wurde für mich kurz darauf übertroffen in einer Sonntagsaufführung auf der Bühne selbst: Ein weisser Vorhang war von der Hinterseite des grossen Raumes in raffinierter Weise farbig beleuchtet worden. Diese Täuschung der Wirklichkeit besorgte ein Apparat, ein eigentlicher Vorläufer des Kinos, dem es gelang, die spärlichen Vorgänge unbeholfen, aber malerisch bewegt in Szene gehen zu

lassen. Auf dem nahen Barfüsserplatz hatte sich ja, in die Zukunft weisend, bereits das «Lichtspieltheater» von Philipp Leilich etabliert.

Eine eigentliche Theatervorstellung lernte ich als Fünfjähriger in der Weihnachtszeit des Jahres 1887 kennen: Man gab in der Inszenierung des sehr tüchtigen Oberregisseurs Leo Melitz (der auch das Stück selbst verfasst hatte) das Kindermärchen «König Drosselbart». Wir ergötzten uns an den reichen Szenerien und bestaunten die in bunte Kleider gewandeten Schauspieler. Besonders gut erinnere ich mich an das im Herbst 1891 über unsere Bühne gehende Ausstattungsstück «Die Reise um die Welt in 80 Tagen», das für mich später eine komische Auferstehung feierte und ein drolliges Wiedersehen. Ich erlebte nämlich Jahrzehnte später im Pariser Theater Châtelet die Überfälle von Indianerhorden, die Explosion eines altmodischen Dampfschiffes in exakt gleicher Inszenierung wieder und was solcher Überraschungen mehr waren. – In Basel selbst folgten der Reihe nach emotionale und heitere Stücke wie «Die Waise von Lowood» der einstigen Zürcher Theaterdirektorin Charlotte Birch-Pfeiffer, dann der unverwüstliche Schwank «Der Raub der Sabinerinnen» sowie die Schelmenstücke «Lumpazi-Vagabundus» und «Robert und Bertram». Gegen Ende der neunziger Jahre durfte ich die eigentlichen Klassiker geniessen; zu jener Zeit war es unter meinem Vater Hugo Schwabe Usus, vornehmlich für die Besucher aus der Nachbarschaft, Goethe, Schiller, Lessing und andere ernste gediegene Werke an Sonntagnachmittagen zu spielen. Die Theaterleitung hatte ihr Ensemble so geschickt aufgeteilt, dass sie es wagen konnte, eine grosse Anzahl von Schau- und Lustspielen in Reserve zu halten, um mit ihnen dem sich stets erneuernden Bestand der Zuschauer zu dienen. Kein Wunder, dass wir Stammgästekunden den Text bis in die letzten Feinheiten auswendig wussten. Später, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, änderte sich diese Gewohnheit, indem die Direktion an Sonntagnachmittagen zügige Operetten ansetzte, die viel Publikum anzogen, hauptsächlich aus dem nahen badischen Grenzland.

In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts brach sich die Überzeugung Bahn, die Kompetenzen der jeweiligen, meist aus dem nördlichen Nachbarland stammenden Direktoren müssten durch eine die letzten Weisungen erteilende Theaterkommission

ersetzt werden; die meisten administrativen Arbeiten waren ohnedies von ihr bereits ehrenamtlich besorgt worden, ausgenommen natürlich die bezahlten Obliegenheiten aller Angestellten, des künstlerischen und technischen Personals, vom Direktor bis zum letzten Bühnenhelfer. Das neue System, dessen Initiant der damalige Vizepräsident der Theaterkommission, mein Vater Hugo Schwabe, war, florierte von 1892 an zur grossen Genugtuung des Instituts und der Zuhörerschaft, die an Anhängern gewann. Dies erlaubte alle möglichen neuartigen künstlerischen Experimente, so z. B. Opern- und Schauspielzyklen. Viele solistischen Kräfte, z. B. der Tenor Heuckeshoven, die Sopranistinnen Andor, Breuer und Triebel, die herrliche Altistin Betty Kofler, die sehr beliebte Soubrette Obermeyer, die Tragödin Ada Blanche, der «schöne» Held Christian, der Väterspieler Schmidthoff, der Charakterdarsteller Friedrich Hagen, nicht zuletzt der Bassist Rapp, der Bariton von Lauppert und der Komiker Gustav Grundmann vereinten sich zum Kranz von Künstlern, die später vielfach grosse Karrière machten. Heute noch freut man sich bei der Durchschau der alten Probepläne über den Fleiss und die Gewandtheit, mit denen die Vorstellungen vorbereitet wurden.

Eine sehr wertvolle Ergänzung bildeten im Ensemble während der neunziger Jahre und zu Beginn des Jahrhunderts berühmte auswärtige Gäste, angefangen bei Ernst von Possart, den ich in der brillanten Verkörperung Napoleons I. in Sardous «Madame Sans Gêne» sah. Jede Silbe der Diktion klang klar, – ungleich dem Geflüster, dessen sich oft heutige Jünger Melpomenens rühmen. Der kritische Hörer empfand den Stimmaufwand bei Possart da und dort vielleicht etwas übertrieben, doch überwog das Gefühl einer ausgedachten Leistung im Dienste der dramatischen Kunst. (Wie grossartig der als Darsteller mächtige Mime Possart auch lyrische Dichtungen zu sprechen befähigt war, zeigten u. a. Byrons «Manfred», Tennysons «Enoch Arden», Wildenbruchs «Hexenlied» u. a.; Possart war diesen Aufgaben ein souveräner Ausleger und Gestalter.) Mein jugendliches Gemüt entzündete sich an der Würde und Hoheit des Vortrags des illustren Gastes. Persönliche Besuche bei meinem mit ihm befreundeten Vater liessen auch für mich einige Strahlen des Glanzes eines darstellerischen Genies auf meine einfache Schülerseele fallen. Als Sängergast um die Jahrhundertwende erinnere

ich mich besonders an den berühmten Francesco d'Andrade, der, nach der damaligen Auffassung, Mozarts «Don Juan» mit letzter Eleganz sang und verkörperte.

Gegenüber diesen Künstlern aus dem Ausland stand indessen Basel selbst nicht zurück: Als theaterfeindlich oft verschrieen, durften sich doch auch Darsteller aus der eigenen Bürgerschaft hören lassen: In Otto Eppens besassen wir den Abkömmling einer urechten Basler Familie, den man jährlich von Hamburg und Wien – er war dort sehr ehrenhaft tätig – zu Gastspielen kommen liess. Noch heute erinnere ich mich der grossen Genüsse, die Eppens uns zukommen liess (Tell, Wallenstein und andere Rollen des klassischen Repertoirs). Den Höhepunkt seines Wirkens in der Vaterstadt erreichte Eppens im Sommer 1901, als es für ihn galt, anlässlich der Vierhundertjahrfeier von Basels Aufnahme in die Eidgenossenschaft, das grosse Festspiel «Der Basler Bund 1501» zu Füssen des St.-Margarethen-Hügels zu inszenieren (mein Vater, der dem Festspiel von 1892 anlässlich der «Basler Vereinigungsfeier» zur glanzvollen Aufführung verholfen hatte, war 1899 leider gestorben). Die Wahl von Eppens erwies sich als sehr glücklich; die Dichtung Rudolf Wackernagels, die Musik Hans Hubers und die Regie von Eppens bildeten eine künstlerische Einheit, die vom ganzen Volk bejubelt wurde. Kein Wunder, dass das sonnenüberflutete Ereignis auch für unsere Bühne sich segensreich gestaltete: das Theater gewann in Basel an zunehmender Achtung, bis im Herbst 1904 ein tückischer Brand den immerhin Achtung gebietenden Bau völlig zerstörte.

Der Schreibende war in jenen ersten Oktobertagen von einem anstrengenden Wiederholungskurs heimgekehrt, froh, die Müdigkeit durch einen wohltuenden Schlaf lösen zu können. Allein nach kurzer Zeit der Ruhe wurde ich jäh geweckt; ich hörte Hörner blasen, glaubte mich zuerst im kaum überstandenen Militärdienst, wurde indessen durch Rufe meiner Hausgenossen in die Wirklichkeit versetzt: «Das Theater brennt!» Im Nu war ich auf den Beinen, stürzte auf die Strasse – ich wohnte in der Nähe des Brandortes – und sah eine mächtige Feuersäule sich zum Himmel wälzen. Bald war das Ziel erreicht: Ich befand mich auf der Rückseite des Theatergebäudes, aus dem, einem riesigen Kamine gleich, die Flammen loderten. Im selben Moment löste sich der riesige Kronleuchter des Zuschauerraums von seinen Ketten und

stürzte mit Getöse ins Leere. – Ich musste weiter forschen. Am oberen Steinenberg befand sich die Musikalienhandlung meines Onkels Robert Hegar; ich bekam Zutritt und eilte auf den Estrich des Hauses, von welchem aus man einen ausgezeichneten Überblick über das ganze Gebiet der Katastrophe erhielt. Die Nachbarn des Theaters waren nicht untätig gewesen: mit Kannen und Spritzen befeuchteten sie die Dächer, so dass glücklicherweise die Bauten von Wasserschaden verschont blieben. Die Zerstörung des Theaters selbst nahm ihren grausigen Fortgang; der ehemals stolze Bau war von Flammen umzingelt und ging der Vernichtung entgegen. Unnötig zu sagen, dass die ganze Basler Innenstadt von Scharen schaulustigen Volkes erfüllt war. Feuerwehr und Polizei hatten alle Mühe, für Ordnung zu sorgen. Die Feuerwachen insbesondere leisteten Ausserordentliches; zum Glück ereigneten sich keine Unfälle. – Der Theaterbrand von 1904 war wohl eine der grössten Katastrophen dieser Art, die Basel heimsuchten. Wochenlang sprach man von dem schaurigen Ereignis.

Die Jahrhundertwende hatte unter der direktorialen Leitung von Leo Melitz Fortschritte in der Gestaltung des Spielplans und des Stiles des Theaters überhaupt mit sich gebracht. Für mich, den Achtzehnjährigen, um an meinen stillen Blickwinkel zu denken, bedeutete z. B. die Basler Erstaufführung des Dramas «Über die Kraft» von Björnsohn im Winter 1900/01 ein geradezu schütterndes Ereignis. Es handelte sich um die Tragödie eines in Nordnorwegen amtierenden Pfarrers, der im Lande als Wundertäter galt und Kranke zu heilen vermochte, ausgenommen allerdings seine eigene Frau, die gelähmt im Bette lag und sogar des Getöses eines nahen Bergsturzes nicht gewahr wurde. Pfarrer Sang, ihr Mann, glaubte durch die Kraft des Gebetes sie retten zu können, musste indessen das über die eigene Kraft hinaus Unmögliche mit einem tödlichen Schlaganfall büssen, im Angesicht seiner skeptischen Amtsbrüder, die in langen Debatten das Wunder als unerklärlich behandelt hatten. (Den zweiten Teil des Stücks sah ich kurz nachher im Frühjahr 1901 in Berlin, in Anwesenheit des Dichters, einer durch natürliche Hoheit wirkenden Gestalt mit beherrschendem Blick hinter den funkelnden Brillengläsern. Dass die Erkenntnis tiefer innerer menschlicher Vorgänge mich so unvermittelt traf, verdanke ich der Bühnenkunst.)

Nicht minder ergriff mich in Basel (im Januar 1901) ein Gastspiel der Tragödin Irene Triesch, äusserlich eine zerbrechliche Erscheinung, die ihre schauspielerischen Mittel ausserordentlich klug benützte und eine wundervolle Natürlichkeit des Auftretens erreichte, das erst in späteren Jahren zur Manier wurde. Seinerzeit hatte sie verstanden, die Stimmung zu verschaffen, welche Hebels «Maria Magdalena» erfüllt. Man spürte unmittelbar die künstlerische und menschliche Atmosphäre, welche sublime Bühnenkunst auszustrahlen vermag. Die naturalistische Art des Theaterspielens offenbarte hier ihre hohen Qualitäten, so dass ich mich begeistert dem Neuen zuwandte. Ich sah und hörte auf der Bühne Dinge, die ich in dieser Art nicht gekannt hatte, was mir die Lektüre bot (wir wurden im Oberen Gymnasium von kundigen Lehrern zu den Schätzen der deutschen Literatur geführt); hier offenbarte ein klug gezimmertes Spiel geübter Darsteller die Schönheiten der Sprache und der Bewegung.

Das Ensemble hatte sich mittlerweile vergrössert; finanzielle Bedrängnis, die leider nicht nachliess, führte im Juni 1914 zur Gründung des «Theater-Vereins», der materiell und geistig wertvolle Helferdienste leistete. Der Schreiber dieser Zeilen war stolz darauf, den Theater-Verein 10 Jahre lang führen zu dürfen. Die Bedeutung der Sänger und Schauspieler wuchs.

Im 1909 eröffneten Gebäude zeigte sich eine neue Schar von Mitwirkenden; genannt sei in erster Linie Alma Wallé, während langer Zeit eine Operettenkönigin von hohen Gnaden, die später unter Wälterlins Einfluss mit nicht geringerem Erfolg die Szene auch in dramatischen Sprechrollen beherrschte, ihrem Vorbilde, der grossen Wienerin Marie Geistinger, an Wandelbarkeit des Gestaltens ähnlich. Der Wallé zur Seite stand der noch heute bei uns tätige Max Knapp, ein Theatermensch ersten Ranges, als komischer Operettenbuffo, als sentimentaler Schubert, als galliger Beckmesser gleich vollendet und beim Publikum beliebt. Von andern Mitgliedern, die mich besonders beeindruckten, könnten genannt werden: Rudolf Weisker, ein begnadeter Künstler, der beliebte Albert Pullmann, die ausgezeichnete Altistin Julia Vajda, die gleichfalls treffliche Olga Blomé, der viel bewunderte August Watzlawick, der grosse Komiker Karl Kusterer, nicht zuletzt Senta Erd, als eine von prachtvollen stimmlichen Mitteln unterstützte Sängerin, nicht minder gross als schauspielerisches Talent.

Mit der «Senta», wie die leider Verstorbene von ihren zahllosen Verehrern genannt wurde, konnte die Theaterleitung alles wagen, zumal die Künstlerin auch für drastische Rollen das richtige Mass fand. – Oskar Wälterlin, dessen Glanzjahre in die Zeit zwischen 1925 und 1932 fielen, liess sich, inspiriert von der künsterlischen Durchschlagskraft seiner Mitglieder, zu Experimenten hinreissen, deren Gewagtheit auffiel. Ja, es kam einmal zu einem wirklichen Theaterskandal, als der unermüdlich stets Neuem zugewandte Künstler schon 1924 die Ideen des Genfer Bühnenreformators Adolphe Appia sich zu eigen machte und in Basel einen Teil des «Ringes der Nibelungen» in der für mich damals fast überzüchteten Art inszenierte, die Appias Stil war, zur Freude aller Kundigen die Bühnenvorgänge vom Naturalismus befreite und in wohl strenger, indessen überaus überzeugender Weise der Verkörperung der inneren Idee Raum gab. Man diskutierte im Publikum lebhaft, es kam zu lautstark geführten Kontroversen während der Aufführungen, gewisse künstlerisch konservative Kreise rebellierten, kurz der Versuch musste um des Friedens willen abgebrochen werden. Die Bühne kehrte zum alten Naturalismus mit den gemalten Bäumen und den oft unnatürlichen Gesten der Darsteller zurück; abgesehen davon setzte sich jedoch, zusammen mit einer vermehrten Intensivierung der Beleuchtung, das «Neue» nun nicht mehr schlagartig, sondern auf Grund sorgfältiger Überlegungen vorsichtig und überzeugend durch.

Unter diesen Umständen hatten es auch die gegen Ende des Ersten Weltkrieges einsetzenden Ensemblegastspiele grosser auswärtiger Theater leichter, war es jetzt für den Regisseur weniger mühevoll, mit nur das Notwendige betonenden Wirkungen sich durchzusetzen. Als einer der ersten wagte es Max Reinhardt in Berlin, seine berühmte Truppe vom Deutschen Theater auf die Reise zu schicken: Wir erlebten im Frühjahr 1917 eine prachtvoll geschlossene Aufführung von Büchners Drama «Dantons Tod», in dem sich die Massen (hiesige Studenten halfen dabei tüchtig mit) durch besondere Beweglichkeit auszeichneten, indessen der junge Moissi die Stimme des Volkstribunen schmettern liess und Werner Kraus, den wir ebenfalls als neues Gastmitglied kennenlernten, dem dämonischen St. Just unheimliche Kontur gab. Im Lustspiel brillierten die Frauen: die blonde Höflich, die verhaltene Heims, die quecksilbrige Eysolt – ich hatte bereits in Berlin

1905 in Reinhardts «Neuem Theater» eine zauberhafte Verwirklichung des «Sommernachtstraums» an mir vorüberziehen sehen –; das tragische Element verkörperte der ungefüge Paul Wegener mit dem orientalisch anmutenden Antlitz. Der grösste dieser Darsteller war vielleicht Albert Bassermann, der geborene Badenser, der seinen heimischen Dialekt nicht verheimlichte, ja gerade dank seiner Sprechweise verblüffend wirkte. Seine Naturnaheit gewann ihm die Herzen der Zuhörer. Ebenso künsterlisch hochbegabt erschien uns der grosse russische Sänger George Baklanoff, mit einem herrlichen Organ bedacht und von einem ursprünglichen schauspielerischen Talent, das alle in Bann schlug. Um aufs Schauspiel zurückzukommen: Reinhardt passte die Auswahl seiner Mimen den Aufgaben an, die er ihnen stellte. Was in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die «Meininger» unter ihrem freigebigen Theaterherzog in solcher Vollkommenheit nie fertiggebracht hatten, das vollzog sich hier vor aller Augen: eine wundervoll gepflegte Kammerkunst, die sich auch vor etwaigem Überborden nicht fürchtete. Das ganze deutschsprachige Theater wurde von einer Welle hochgemuten Draufgängertums erfasst; Wälterlin in Basel setzte alles durch, um dieser Art von Schauspielkunst zum Erfolg zu verhelfen. Auch was Frühere ins Werk gesetzt hatten, das Spielen im Freien, auferstand nun: Man zauberte den «Sommernachtstraum» vor den entzückten Zuschauern unter die Bäume der Batterie oder liess Hofmannsthals «Jedermann» und das Salzburger «Grosse Welttheater» vor dem Münster und der Martinskirche ihre eherne Sprache reden. An dieser Stelle dürfen auch die Freilichtspiele im römischen Theater zu Augst genannt werden. Zuerst die Aufführungen mit Studenten, dann auch mit hervorragenden Schauspielern präsentierten in meistens dem griechisch-römischen Kulturgut entnommenen Stücken unter der ausgezeichneten Regie des geborenen Theatermannes Gotthilf Kachler Genüsse seltener Art, die ungemein geschätzt wurden und noch werden.

Solch strenge und ernsthafte Kunst wurde in den vergangenen zwanziger und dreissiger Jahren von unserer Bühne vermittelt; dass das Niveau nicht sank, dafür sorgten nach dem Wegfall des – man darf schon sagen genialen – Oskar Wälterlin die Direktoren Ernst Lert, der einen ganz neuen Zug in den Betrieb der Bühne brachte; Otto Henning, der sich vor dem zweiten Teil des Faust

nicht scheute; Neudegg, der lange Jahre hindurch ein ebenso vorsichtiger wie haushälterischer Leiter war; Schramm, welcher der Oper ihre Rechte zukommen liess; Wedekind, der sich, wie seine Vorgänger und Nachfolger, tapfer mit den vielen äusseren Schwierigkeiten auseinandersetzte, bis es endlich dem letzten der Direktoren im alten Theater, Düggelin, zu gelingen schien, die Gunst des Publikums, zumindest des jugendlichen Auditoriums, zu erringen. Prophezeien lässt sich nicht; hoffen wir, dass die Basler in ihrem neuen Hause recht viel Glück erleben.

Dr. Rudolf Schwabe-Winter, geb. 4. Dezember 1883, von 1925 bis 1941 Präsident der Genossenschaft des Basler Stadttheaters, 1956 Ehrenmitglied der Genossenschaft, während 10 Jahren Präsident des Theatervereins, Organisationspräsident von sechs grossen Basler Festspielen: dem Riehemer Festspiel von 1923, dem Reformationsgedenkspiel von 1929, den Festspielen am Eidg. Sängerfest in Basel von 1935, am Basler Tag der Schweiz. Landesausstellung 1939 in Zürich («Dr Lällekeenig») am St.-Jakobs-Fest 1944 und 1951 an der 450-Jahr-Feier zur Erinnerung an den Eintritt Basels in den Schweizerbund. – Er ist der Sohn von Hugo Schwabe-Hegar (1847–1899), dem ehemaligen Besitzer der «National-Zeitung» (von 1891 bis 1899 künstlerischer Leiter des Stadttheaters und 1892 Leiter des Festspiels zur Vereinigungsfeier von Gross- und Kleinbasel).

[1] Heute «Basler Theatergenossenschaft» seit der Vereinigung mit der Komödie 1968.