Zeitschrift: Bulletin / Vereinigung der Schweizerischen Hochschuldozierenden = Association Suisse des Enseignant-e-s d'Université

Herausgeber: Vereinigung der Schweizerischen Hochschuldozierenden

Band: 38 (2012)

Heft: 1

Artikel: Das Theaterspiel als Wissenschaft

Autor: Kotte, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-893776

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: 14.07.2025

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

Das Theaterspiel und seine Wissenschaft

Andreas Kotte *

Der Begriff Theaterwissenschaft ist eine typisch deutsche Prägung, eine Prägung weniger aus dem Lande der Dichter und Komponisten, denn der Denker und Philosophen. Mit dem Gebrauch des Begriffes kann man in vielen Teilen der Welt, sogar Europas, interessiertes Unverständnis hervorrufen. Ein Franzose oder ein Ungar, ein Engländer oder ein Italiener schaut fragend, wenn man den Begriff wortgetreu in seine Sprache übersetzt. Dann werden vom Gegenüber Begriffe angeboten wie Theatergeschichte oder Dramengeschichte und man kann das Gespräch – auf aus deutschsprachiger Sicht eingeschränkter Basis – fortsetzen. Woher das Problem? Im Verständnis der meisten Nationen gehört Theater zur Kunst und jede Kunst hat zweifellos ihre Geschichte, eine Kunstgeschichte, die der bildenden Künste etwa, eine Literaturgeschichte, eine Musikgeschichte, auch eine Theatergeschichte, die man studieren kann. Innerhalb dieser Kunstgeschichten untersucht man dann auch Methoden der Herstellung von Kunstwerken, Strukturen, Funktionen, Wirkungsweisen, während im Deutschen hieraus Wissenschaften der Künste entstanden sind – Kunstwissenschaft, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft – in denen die historische Dimension nur noch als eine unter anderen erforscht wird.

Erst in den letzten Jahren wird nun von Seiten der Künste, nicht zuletzt im Zuge der Fachhochschulbildung und der neuen Auflage, Forschung zu betreiben, zum Beispiel an Schauspielschulen die Konsequenz aus dem Problem gezogen. «Artistic research» heisst das Zauberwort, künstlerisch forschen. Von der anderen Seite, der Wissenschaft her, ist «artistic research» quasi die Weiterführung dessen, was mit Interdisziplinarität begann. Die Zusammenarbeit unter wissenschaftlichen Disziplinen wird auf deren Gegenstände in ihrer praktischen Dimension ausgeweitet. Es wird gefragt, inwieweit sich künstlerisches Schaffen und theoretischer Erkenntnisgewinn verbinden lassen. Damit schliesst sich ein grosser Bogen. Von den Universalgelehrten des 18. und 19. Jahrhunderts, deren Aussterben jahrzehntelang betrauert wurde, gelangen wir durch eine immer weiter um sich greifende Ausdifferenzierung der Wissenschaften und über das Wiederanknüpfen an die Praxis zu einer neuen Gesamtschau.

Alt oder jung?

Die Theaterwissenschaft sei eine junge Disziplin. So wird allenthalben geschrieben und kolportiert. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts existiere sie, was vorher war, fällt unter die Rubrik Vorleistungen. Da es aber keinen allgemein verbindlichen Begriff von Wissenschaftlichkeit gibt, kann durchaus auch jegliche Form von historisierendem, theoretisierendem oder analysierendem Denken in Bezug auf szenische Vorgänge und theatrale Praktiken in einem umfassenden Sinn als Theaterwissenschaft verstanden werden. Insofern gibt es diese seit es Theater gibt. Unter dieser Voraussetzung lässt sich Aristoteles' *Poetik* als eine theaterwissenschaftliche Schrift verstehen, aber auch Lukians *De saltatione* oder Tertullians *De spectaculis*. Seit der Renaissance schreiben Reisende, Gelehrte und Comœdianten zunehmend über Theater, bis schliesslich im 18. und 19. Jahrhundert als Begleiterscheinung zur bürgerlichen Theaterbegeisterung eine wahre Flut von Schriften über Theater erscheint. Es sind nicht irgendwelche unbedeutenden Gestalten der europäischen Gelehrtenrepublik, sondern mit Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller oder Johann Wolfgang von Goethe einige ihrer hervorragendsten Vertreter. Das Theoretisieren über, das Historisieren und Analysieren von Theater wird nach Massgabe einer jeweils zeitgenössischen Auffassung als wissenschaftlich akzeptiert und erweist Theaterwissenschaft *avant la lettre* als eine äusserst produktive Grösse. Nicht umsonst zeigt sich die europäische Theaterentwicklung zeitweise als massgeblich von Gelehrten beeinflusst: Wissenschaft als eine die Praxis formende oder reformierende Kraft. Theater wird zunehmend als eigene Kunst jenseits des Dramas und eigener wissenschaftlicher Gegenstand erkannt. Theaterwissenschaftliche Vorlesungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden vielerorts in Europa gehalten, zum Beispiel

* Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft, Hallerstrasse 5, 3012 Bern.

E-mail: *andreas.kotte@itw.unibe.ch*

Andreas Kotte, Dr. phil., ord. Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Studium der Theaterwissenschaft, Kulturwissenschaft und Ästhetik an der Humboldt-Universität zu Berlin; promovierte dort 1985 über das *Halberstädter Adamsspiel*, Bern: Francke 1994. 1988 Habilitation zu den Strukturveränderungen im ungarischen Theater 1980–1987. Seit dessen Gründung 1992 Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Herausgeber der Buchreihen *Theatrum Helveticum und Materialien des ITW* Bern, bisher 27 Bände, sowie des dreibändigen, viersprachigen Werkes *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich: Chronos 2005. Mit Prof. Dr. Hans van Maanen (Groningen) Leiter des Projektes *STEP – Project on European Theatre Systems*.

auch an der Universität Zürich. Im Wintersemester 1875/76 liest Prof. Salomon Vögelin, Ordinarius für Geschichte, über *Theatergebäude und Theatereinrichtungen im Altertum, im Mittelalter und in der Neuzeit*. Einzelne theaterwissenschaftliche Dissertationen werden innerhalb der Philologien verfasst. So zum Beispiel *Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Charlotte Birch-Pfeiffer 1837 bis 1843* von Eugen Müller in Zürich 1911 oder *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts* von Bernhard Diebold in Bern 1913. Zum Drama stossen die Aufführung, das Theaterspiel und der Theaterbau als ernst zu nehmende Forschungsgegenstände hinzu. Innerhalb des philosophischen, philologischen und historischen Fachkanons entstehen Teildisziplinen. Aus der Altphilologie lösen sich die Romanistik und Germanistik heraus. Aus der Philosophie löst sich die Psychologie und auch die Soziologie. Volkskunde und Musikwissenschaft etablieren und verselbstständigen sich ebenfalls in den Jahrzehnten vor und nach 1900. Die Abspaltung der Theaterwissenschaft von einer noch jungen Germanistik folgt also zunächst einer allgemeinen universitären Tendenz. Andererseits entsteht eine Wissenschaft, wenn ihr Gegenstand «problematisch» wird. Der Zankapfel Theater wurde schon in der Antike angefeindet und verteidigt, aber die Fotografie und der Film reissen ihn schlagartig in das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit hinein. Theater existiert weiterhin in den mannigfaltigsten Formen, aber wird es als ein Relikt aus der Zeit der Handarbeit überleben? Noch nie wurde bisher die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Geschehens so tiefgreifend hinterfragt.[1]

Am 10. November 1923 wird an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin (heute Humboldt-Universität) das weltweit erste universitäre Institut für Theaterwissenschaft durch Prof. Max Herrmann[2] , einen Germanisten und Theaterhistoriker, gegründet. Die Institutionalisierungsgeschichte beginnt, eine junge Disziplin entwickelt ihr Spezialwissen, ihre besonderen Methoden, ihre Forschungsgebiete. Die Studierendenzahlen wachsen. Heute gibt es vierzehn theaterwissenschaftliche Institute im deutschsprachigen Raum mit weit über 10'000 Studierenden. Theater und Wissenschaft sind in keinem der Institute zwingend zwei verschiedene Dinge. Manchmal stehen sie in Opposition zu einander, manchmal gehen sie ineinander auf – beides kann produktiv sein und wirkt Profil bildend. Von der engen Anbindung an die künstlerische Praxis im Studiengang «Angewandte Theaterwissenschaft» in Gießen reicht das Spektrum über die Integration in philosophisch-historische Fakultäten wie in Bern bis zu Kombinationen mit Medien am Institut für Theater- und Medienwissenschaft Erlangen oder am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien. Die Globalisierung der Theaterwissenschaft hat zu grosser Methodenvielfalt geführt. Die angloamerikanischen *drama studies* und *theatre studies*, weltweit rezipiert, bevorzugen das institutionalisierte Theater und damit einen engen text- und rollenzentrierten Theaterbegriff. Ergänzt wird diese Ausrichtung dann durch ausserordentlich weit gefasste *cultural studies* sowie performing art- und performance-Konzepte, die Politik, Medizin, Sport, Religion und das alltägliche Leben einbeziehen. Das Berner Institut ist einem weiten, kulturgeschichtlichen Theaterverständnis verpflichtet, das schon die Begründer der Theaterwissenschaft in den 1920er-Jahren anstrebten, aber auch einem Verständnis von szenischen Vorgängen, das die Grenzen von Szenischem gegenüber Nicht-Szenischem sichtbar macht.[3]

Cirqu'enflex mit der Produktion «Der Mann der Tochter meiner Geliebten». Regie: Tom Ryser, 1998.
Foto: Bernhard Fuchs.

1 Der Autor bedankt sich bei Frau Dr. Beate Schappach, Assistentin am ITW Bern, für eine ganze Reihe von Anregungen und eine kritische Redaktion des gesamten Artikels.

2 Max Herrmann, geb. 1865, hielt ab 1900 theatergeschichtliche Vorlesungen an der Berliner Universität. Habilitation 1901; 1919 a.o. Prof.; Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 1914. Als Jude wurde Herrmann 1933 zwangsweise in den Ruhestand versetzt; er verstarb 1942, zehn Wochen nach seiner Deportation, im KZ Theresienstadt.

3 Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung, Wien 2005.

Der Gegenstand in seinen Komponenten

Als Gegenstand von Theaterwissenschaft wird zuweilen die Aufführung angesehen, zuweilen das Theaterspiel. Aber dass Theater im Zentrum dieser Wissenschaft steht, bleibt unbestritten. Theater ist weder die Dienerin des Dichters, noch der Gesellschaft, kaum deren Spiegel, sondern eine eigene, «andere» Wirklichkeit, ein ambivalentes Verhältnis zwischen Akteuren und Publikum. Etwas «rüberzubringen», eine «Botschaft» zu übermitteln, dies ist nur die eine Problematik, die unter dem Bedeutungsaspekt zu untersuchen ist. Die andere betrifft dieses sonderbare Handeln selbst, das keine handhabbaren Produkte hervorbringt. Im Theaterspiel wird die Bearbeitung des eigenen Körpers der Akteure thematisiert, was wir als Qualität ihres Spiels bewerten. Warum er das Fach nicht «Theatergeschichte», analog zu «Kunstgeschichte», nennen wollte, hatte Max Herrmann schon 1923 verdeutlicht. Mit Theaterwissenschaft wolle er ausdrücken, dass es in der Lehre und der Forschung darauf ankomme, «die Theatergeschichte und die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem modernen Theater als ebenbürtig nebeneinander zu stellen und ineinander zu verflechten: einerseits weil die junge Theatergeschichte nur dann zu lebendigen Erkenntnissen kommen wird, wenn sie sich auf dem gründlichsten Wissen um das lebendige Theater aufbaut; andererseits weil der akademische Unterricht den künftigen Theaterbeamten, den Direktor, den Dramaturgen, den Regisseur (nicht den Schauspieler!) und den künftigen Theaterkritiker ausbilden soll und weil die Beschäftigung mit der Theatergeschichte zwar einen sehr wesentlichen Bestandteil aber doch eben nur einen Bestandteil bilden kann».[4]
Dass Theatergeschichte und die Beschäftigung mit den verschiedensten Formen von Gegenwartstheater vor allem in ihrem wechselseitigen Bezug sinnvoll erscheinen, leuchtet auch heute noch ein. Aber realisiert wird die Verbindung eher selten. Die meisten Lehrenden und Forschenden thematisieren entweder die jeweils Trends setzenden Tendenzen des Gegenwartstheaters oder aber sie kennen sich in der Geschichte aus. Die zweite Gruppe, früher die grössere, ist heute deutlich die kleinere.

Theatergeschichte

Theaterwissenschaft, die zunächst als Theatergeschichte, genauer als Bau- und Dramengeschichte aufkam, wollte in ihren Anfängen Dramen wiederfinden, Bühnenverhältnisse rekonstruieren und Theaterprogrammatiken vergleichen. Doch da sie sich neben und mit anderen ebenfalls jüngeren Wissenschaftszweigen entfaltete, wurde sie durch diese stark beeinflusst, so durch die Ethnologie, die (Kultur-)Anthropologie, die Psychologie und die Soziologie. Von da her wurde ihr, bevor sie ihren Gegenstand genau bestimmt hatte, schon eine Grundsatzdebatte aufgedrängt. Von aussen fragte man diese neue Wissenschaft nach dem Ursprung von Theater. Es bildete sich eine ganze Reihe von Schulen heraus, wobei einige philologisch orientierte den Ursprung des Theaters mit dem Ursprung des Dramas gleichsetzten. Die Variationsbreite war grösser, als man dies andeuten kann. Theater sei aus heidnischen Frühlingsbräuchen entstanden (Edmund K. Chambers, 1903), aus dem Mimus (Artur Kutscher, 1932), aus dem vor- und nebenchristlichen Ritus (Paolo Toschi, 1955), aus dem Totenkult (Carl Niessen, 1949) usw. Vor allem um eine pagane oder religiöse Herkunft wurde gerungen. Die Vielzahl materialreicher, oft aber eher kompilatorischer und daher wissenschaftlich anfechtbarer Ansätze bewog ab den 1960er-Jahren die Forscher, den hauptsächlich aus der Ethnographie entlehnten Stoff neu, und vor allem kritischer zu untersuchen.

Besonders die Annahme nur *eines* Ursprungs und die personalisierende These, ein Herr Thespis habe das Theater «erfunden», gerieten unter Druck. Heute setzt sich die Auffassung durch, ein Analogieschluss von der Knochenflöte aus einer Höhle bei Blaubeuren oder den Löwen- und Pferdezeichnungen aus der Höhle von Chauvet und von der «tanzenden Venus vom Galgenberg», also von Musik, Malerei und Plastik auf Theater habe viel für sich.[5] Danach wäre Theater wie die anderen Künste vor etwa 40'000 Jahren entstanden. Wer solche Löwen zeichnet, aus einem Schwanenknochen eine Flöte herstellt oder Terrakottafiguren fabriziert, reflektiert seine Umwelt, kommuniziert über und mittels solcher Kunstwerke und liebt Musik. Es ist nur die Frage, ob er oder sie zur Musik auch tanzt, sich verkleidet wie ein Schamane oder ein Clanchef und sich so von den anderen abhebt, worüber die sich dann unterhalten. Mehr brauchte es nicht für Theater. Und dass dies geschah, ist schlicht wahrscheinlicher als das Gegenteil.

Theatertheorie

Theatertheorie braucht es, um aus dem unüberschaubaren Phänomenbereich der Theatergeschichte das auszuwählen, dessen Analyse die Theatralitätsgefüge konkreter Zeitabschnitte erhellt.[6] Fernab aller Ursprungsfragen wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht, die Spezifik von Theater, seine Flüchtigkeit, theoretisch zu fassen und praktisch anwendbare Theaterbegriffe zu formulieren.

4 Herrmann, Max: Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Berlin. In: Das Deutsche Theater, Jahrbuch für Drama und Bühne. Hrsg. v. P. Bourfeind, P. J. Cremers u. I. Gentges. Band II 1923/24, Bonn und Leipzig 1924, S. 135.

5 Kotte: Theaterwissenschaft, Kapitel 6.

6 Kotte: Theaterwissenschaft, Kapitel 8.

Theatergeschichte war nicht mehr ohne Theatertheorie denkbar. Die Einflüsse auf die Wissenschaftsentwicklung erfolgten nun auch über Interaktionstheorien, Zeichentheorien sowie medienwissenschaftliche Konzeptionen. Von Bertolt Brechts Überlegungen angeregt – es gäbe neben dem Theater der Kunst auch ein Theater des Alltags (Arbeitsjournal, 6.12.1940) – sowie durch die Performance-Praxis der 1960er-Jahre, entstanden mit den Theatertheorien auch Theatralitätstheorien, Ende der 1990er-Jahre kam die Performativitätsdiskussion hinzu. John L. Austins Performativitätskonzept, ein grosser Schritt für die Sprachwissenschaft, zeigt, wie Sprache in Bewegung, den Akt des Sprechens, überführt wird und etwas bewirkt. Theaterwissenschaft überträgt dies auf die Körper von Agierenden und bietet das Konzept unter den Aspekten von Aufführung und Inszenierung den Kulturwissenschaften an, wodurch Interdisziplinarität gefördert wird (Erika Fischer-Lichte [7]). Performativität umschreibt nicht nur, *was* mit Worten getan wird, sondern kulturwissenschaftlich gewendet zeigt der Ansatz, *wie* Handeln im Prozess wirkt. Dies hatte Lessing – auf die Schauspielkunst bezogen – bereits vor zweihundert Jahren als das *Transitorische* bezeichnet[8]. Es ist verantwortlich dafür, dass Theaterwissenschaft, die eben nicht (oder nur selten) wie die Literatur- oder Kunstwissenschaft mit Relikten (Schrift, Buch, Bild, Skulptur) umgehen kann, und meist nicht einmal etwas Noten oder Partituren Vergleichbares besitzt, so spät als Wissenschaft akzeptiert wurde.

Dramaturgie / Aufführungsanalyse

Theaterwissenschaft als Ganzes wird systematisch und historisierend betrieben und hat szenische Vorgänge zum Gegenstand. Mit ihren Komponenten Geschichte, Theorie und Dramaturgie/ Aufführungsanalyse trägt sie dazu bei, dass der öffentliche Diskurs über Theater differenzierter und qualifizierter geführt werden kann. Das Verständnis der Komponenten von Theaterwissenschaft am Berner Institut besagt, dass Theatergeschichtsschreibung versucht, szenische Vorgänge im Alltag, in Festen, Feiern und auf den unterschiedlichsten Bühnen in ihrem kulturhistorischen Kontext zu beschreiben, vergleichend zu verstehen, zu interpretieren und in ihrer gesellschaftlichen Funktion zu bewerten. Gegenstand der Theatertheorie ist der szenische Vorgang in seinen Eigenschaften als hervorgehobenes und anteilig spielerisches Handeln. Theatertheoretische Einsichten und Erkenntnisse werden vornehmlich durch den Vergleich von Handlungsabläufen gewonnen. Dramaturgie ist Methode und Gegenstand zugleich: Wie wurde oder wird ein dramatischer Text gestaltet oder bearbeitet, damit er wirkt? Wie wird ein Ereignis strukturiert, damit es wie gewünscht funktioniert? Welche Dramaturgie liegt letztlich einem Text oder/ und einem Ereignis zugrunde? Die Aufführungsanalyse untersucht dann das Ergebnis aller Bemühungen der Dramaturgie und Regie, das Ereignis. Sie liefert den Stoff für die Träume und die Fakten für das kreative Handwerk des Dramaturgen.

In den Lehrveranstaltungen zur Dramaturgie stehen die Stücke und möglichen Lesarten im Vordergrund. Was in welcher Struktur zu welchem Zweck dargestellt werden soll, erscheint zum Beispiel bei dem Vorhaben, *der Tragödie ersten Teil* von Goethes *Faust* zu inszenieren, zunächst völlig unstrittig. Der Textkorpus reicht von der *Zueignung* bis *Kerker*. Die Folgerichtigkeit der Szenen, ohne dass allerdings eine so strikte Verknüpfung vorläge wie zum Beispiel in Racines *Phädra*, schliesst Umstellungen von Szenen zugunsten der Schaffung neuer Vorgänge aus. Ausserdem soll die Erwartungshaltung der Zuschauenden nicht ohne Grund verletzt werden. Eine Inszenierung «vom Blatt» würde niemanden verwundern und käme vielleicht sogar den Interessen der Schulklassen und ihrer Lehrer entgegen. – Doch während der dramaturgischen Analyse kann ein Grundwiderspruch dieses ersten Teils hervortreten: Die Diskrepanz zwischen jenen Szenen, die grosse Bögen oder Rahmen initiieren, motivisch im zweiten Teil der Tragödie ihre variierte Fortsetzung finden einerseits und den eng verklammerten Szenen der so genannten Gretchen-Tragödie andererseits.

Die *Zueignung* umschliesst das Werk autobiografisch, das *Vorspiel auf dem Theater* rahmt es spielerisch, indem Spiel- und Rezeptionsweisen reflektiert werden. Der *Prolog im Himmel* findet seinen Abschluss in *Grablegung* und *Bergschluchten*. In der in *Nacht* exponierten Gelehrten-Tragödie scheitert Faust am Erdgeist, dem Welt- und Tatengenius, der als äusseres Bewegungsprinzip für ihn niemals – auch nicht mit Mephistos Hilfe – manipulierbar wird. Im Gegenteil, nach der Katastrophe der Gretchen-Tragödie ist es Faust, der durch das heilsame Wirken der Natur wiedergeboren wird. Vorher, in *Wald und Höhle*, hatte er sich an diesen Geist erinnert. Der Erdgeist spielt also als Gott, Natur und Gesellschaft umfassende Gesamtheit, als eine Art spinozistischer Gott, und somit als Grenze Fausts eine aussergewöhnliche Rolle, worauf Goethe im *Schema zur gesamten Dichtung* ausdrücklich verweist. Die Gretchen-Handlung gemahnt an ein Zeitstück, gerichtet unter anderem

7 Leiterin des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» (1999-2010) der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der FU Berlin; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

8 Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Leipzig 1972, S. 30 (Ankündigung).

gegen die Kirchenbusse (*Am Brunnen*). Sie wird einzig durch die «Stimme *von oben*» mit der Mitteilung: «Ist gerettet!» auf den *Prolog im Himmel* rückbezogen. Damit eine Inszenierung enden zu lassen, so eine mögliche Diskussion eines Regieteams, heisst, die anderen gross angelegten Bögen zu kappen oder darauf zu vertrauen, dass die Zuschauenden das Gesamtwerk so oft gelesen haben, dass sie den zweiten Teil im Kopf ergänzen. Wenn nun *Faust I* seine philosophischen Höhepunkte in mehreren Szenen in Verbindung mit Goethes Naturauffassung erreicht, könnte *Anmutige Gegend*, die erste Szene des zweiten Teiles, der Spielfassung des ersten hinzugefügt werden, um diesem Bogen gerecht zu werden, falls ausschliesslich der erste Teil inszeniert wird. Denn die Wiedergeburt als göttlich durchdrungener Naturvorgang sprengt den Moralismus der Aufklärung. Der Gesundschlaf bedeutet keine moralische Läuterung, sondern ein Annehmen der Welt. Dies ist eine Lesart, also zeit-, personen- und ortsabhängig. Lesarten verquicken die Text- und die Spielebene. Sie bedürfen einer inneren Logik, damit die Zuschauenden sie erschliessen können. Insofern unterscheiden sie sich von willkürlichen Eingriffen und Effekten[9]. Ein experimentelles Hinzufügen von *Anmutige Gegend*, um dem formal ersten Teil eine innere Einheit zuzugestehen, öffnet das Verständnis für Dramen und Inszenierungen gleichermassen.

Zwanzig Jahre Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Bern

Im Jahre 1927 nimmt die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur in ihre Gründungsstatuten den Passus auf, sich für die Schaffung eines Lehrstuhls für Theaterwissenschaft einzusetzen. Sie gründet zunächst 1943 die Schweizerische Theatersammlung in Bern, die 1978 als selbstständige Stiftung reorganisiert wird (*http://www.theatersammlung.ch*). Der Bund knüpft sein finanzielles Engagement an die Bedingung, das sich die Universität Bern mit der Einrichtung eines Lehrstuhls für Theaterwissenschaft einverstanden erklärt. Das Institut für Theaterwissenschaft (ITW) nimmt schliesslich am 3. Februar 1992 nach dem Anbringen eines handgeschriebenen Türschildes völlig unspektakulär seine Arbeit auf, und zwar in einem Raum eines Wohnhauses am Lerchenweg 35. Institut ist ein grosser Name für eine wunderliche Konstellation: Die Professur wird von der philosophisch-historischen Fakultät gestellt, Assistenz, Hilfsassistenz und halbes Sekretariat werden vom Bund bezahlt, wobei dieser sich über sechs Jahre gleitend aus der Finanzierung zurückzieht. Für das erste Semester sind 12 Studierende eingeschrieben. Im Juli 1993 erfolgt dann der Umzug in die Hallerstrasse 5, wo man sich mit dem Institut für Musikwissenschaft bis heute ein Bürgerhaus teilt. Die Studierendenzahl steigt 1994 auf 100 und pendelt heute um 160, wobei die Hälfte auf das Hauptfach entfällt. Das ITW ist die einzige theaterwissenschaftliche Lehr- und Forschungsstätte in der Schweiz, weshalb bis zum Wechsel vom Lizentiats- zum Bachelor-/Master-System zeitweilig bis zu 50 Studierende anderer Universitäten wöchentlich nach Bern kamen, um hier ihr Nebenfach Theaterwissenschaft zu belegen. Durch einen Zuwachs an obligatorischen Lehrveranstaltungen im neuen System der Heimatuniversitäten hat sich die Anzahl dieser Studierenden verringert. Dafür verstärkt sich die Zusammenarbeit mit den Fach- und Kunsthochschulen und ihren Departementen für Schauspiel, ebenso jene mit der Theaterpraxis und den Theaterverbänden.

Forschung konnte das ITW bis 2005 ausschliesslich durch die Akquisition von Drittmitteln realisieren, die den Institutsetat zuweilen verdoppelten, sowie durch 18 Dissertationen, 2 Habilitationen und viele Studienarbeiten. Zum Gründungsauftrag gehörte die Erforschung der schweizerischen Theaterlandschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Da keine Schweizer Theatergeschichte vorliegt, gründete das ITW die Publikationsreihe «Theatrum Helveticum», in der eine Theatergeschichte der Schweiz in Teilen entsteht. Sie umfasst inzwischen 13 Bände. Die zweite Reihe, die «Materialien des ITW Bern», stellen Interessierten weitere Forschungsergebnisse des Instituts zur Theaterpraxis und -theorie vor, bisher in 14 Bänden. [10]

Um die Fakten und Daten zur Schweizer Theatersituation zu sichern, erarbeitete das Institut gemeinsam mit 236 Autorinnen und Autoren das *Theaterlexikon der Schweiz TLS / Dictionnaire du théâtre en Suisse DTS / Dizionario teatrale svizzero DTS / Lexicon da teater svizzer LTS*. Es ist das bisher aufwändigste und umfangreichste Projekt des ITW. Mit den Vorarbeiten wurde 1995 begonnen, 2005 erschien das dreibändige Grundlagenwerk im Chronos Verlag Zürich, ab 2012 ist es über die Homepage des ITW online kostenlos zugänglich (http://theaterwissenschaft.ch/). Dieses enzyklopädische Werk ist das erste seiner Art in der Schweiz. Die rund 3'600 Artikel dokumentieren das Theaterschaffen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz in Geschichte und Gegenwart. Der fachlichen Ausrichtung des ITW Bern entsprechend, liegt dem Lexikon ein weiter Theaterbegriff zugrunde, der alle Sparten und Theaterformen umfasst. Rund 2'400 Artikel betreffen das Sprechtheater, über 700 das Musiktheater, über 400 das Tanztheater.

9 Vgl. Kotte, Theaterwissenschaft, Kapitel 5.

10 Siehe *www.theaterwissenschaft.ch/forschung/publikationen*.

Personenartikel stellen mit fast 3'000 Artikeln das Gros der Einträge. Sie führen zu so unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern wie dem Autor Thomas Hürlimann, der Sängerin Maya Boog, der Bühnenbildnerin Anna Viebrock, zu Schauspielern und Schauspielerinnen wie Anne-Marie Blanc, Bruno Ganz und Ruedi Walter, zum Dirigenten Nello Santi und zum Komponisten Paul Burkhard, der Tänzerin Anna Huber und dem Regisseur Stefan Bachmann sowie zu 3'000 weiteren Vertreterinnen und Vertretern der Zunft. Über 500 Beiträge widmen sich Theatern oder Gruppen. Freie Theatergruppen wie das Theater Club 111 in Bern, In Situ aus Chur oder die Off Off Bühne in Zürich sind ebenso vertreten wie beispielsweise das Opernhaus Zürich, das Theater Basel oder das Sommertheater Winterthur. Der Bogen der Sachartikel ist weit gespannt: Vom Videotanz zum Behindertentheater, von der Street Parade über das Welttheater Einsiedeln zum Arbeitertheater und den Theaterverlagen. Artikel zu Institutionen und Verbänden ergänzen das Gesamtbild. Mosaikstein für Mosaikstein setzt sich aus den Artikeln ein Bild des Theaterwesens zusammen, das die Binnen- und Aussenbeziehungen des Theaterschaffens beschreibt und dem Theatersystem Schweiz Konturen verleiht. Die Verzahnungen und Wechselwirkungen von Amateurtheater und professionellem Theater, von Tanz-, Musik-, Marionetten-, Puppen- und Sprechtheater sowie der Austausch zwischen den Sprachregionen und die Beziehungen zum angrenzenden Ausland werden durch 44'000 Verweise sichtbar. Mit der Online-Version erschliesst man die Inhalte noch leichter, die Volltextsuche verbindet die Einträge noch stärker und eine spätere Aktualisierung wird vereinfacht.

Seit 2005 steht das von den Niederlanden und der Schweiz initiierte internationale Projekt *STEP – Project on European Theatre Systems* im Zentrum der Forschung. Zwar lebt Theater von der unmittelbaren Begegnung von Bühne und Publikum, seine spezifische Wirkung entfaltet sich im Live-Erlebnis – dennoch wirkt sich die Globalisierung auch auf das Theaterschaffen aus. Nachdem bisher vor allem die grossen Theaternationen wissenschaftlich untersucht worden sind, nimmt STEP nun die Theatersysteme kleinerer europäischer Länder in den Blick: die Niederlande, Dänemark, Estland, Irland, Slowenien, Ungarn und die Schweiz. Die spezifischen Bedingungen und Merkmale des Theaterschaffens in den verschiedenen Ländern werden beschrieben und im europäischen Kontext verglichen. Was charakterisiert die Theatersysteme der Länder? Welche Prozesse verlaufen selbstregulativ und welche sollten wie beeinflusst werden? Unter welchen Bedingungen entstehen welche künstlerischen Leistungen? 2009 hat die Forschungsgruppe unter dem Titel *Global Changes – Local Stages* ihre erste grosse Publikation veröffentlicht.[11] Gegenwärtig werden im City-Project, einem Teilprojekt, die Theaterstrukturen in vergleichbar grossen Städten analysiert.

Das Institut arbeitete bis 2005 unter ständiger Überlast. Dann schuf eine Assistenzprofessur Theaterwissenschaft Abhilfe, die 2009 in eine ausserordentliche Professur umgewandelt wurde. 2007 kam mit einer Assistenzprofessur Tanzwissenschaft, besetzt mit Frau Prof. Dr. Christina Thurner, ein neues Lehr- und Forschungsgebiet hinzu, ebenfalls exklusiv in Bern. Der neue Master-Studiengang vermittelt ein vertieftes kulturtheoretisches Verständnis von Volks- und Bühnentanzformen für künftige Tanzdramaturginnen, -publizistinnen und -organisatorinnen. Inhalte bilden die Analyse historischer und gegenwärtiger Tanzformen, Theorie und Geschichte von Körperkonzepten und Bewegungsstilen, Praktika in Tanzpublizistik und Festivalorganisation, die Ästhetik europäischer und aussereuropäischer Tanzformen sowie Tanzpädagogik. Frau Thurner kooperiert eng mit den Fachvertreterinnen an der FU Berlin und an der Universität Salzburg, ausserdem mit dem Schweizerischen Tanzarchiv in Lausanne und der Mediathek Tanz in Zürich. Gesamthaft hat sich mit dem Übergang zum Bologna-System die Ausstattung des ITW deutlich verbessert, eine Vergleichbarkeit mit den anderen Instituten der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern steht aber weiterhin aus. Die Verknüpfung der in der Schweiz einzigartigen universitären Schwerpunkte Theater- und Tanzwissenschaft am gleichen Institut erhöht zweifellos die Attraktivität des Lehr- und Forschungsangebots der Universität.

Nun sag, wie hast du's mit der Schweiz?

Wie in jedem Fach gibt es auch in der Theaterwissenschaft Gretchenfragen, nach deren Beantwortung Institute taxiert werden können. Mögliche Themen sind – wie angedeutet – die Entstehung von Theater oder der Umgang mit Dramaturgie. Die Art der Integration von Theaterhistoriographie – notwendiges Übel oder permanenter Bezug – differiert ebenfalls. Das Verhältnis zu den audiovisuellen Medien wäre ein weiterer Bewertungsgesichtspunkt. Beim einzigen Institut für Theater und Tanz in der Schweiz rückt jedoch auch die Geographie ins Zentrum des Interesses. Einerseits sind die Abgängerinnen und Abgänger so auszubilden, dass sie international bestehen können, andererseits müssen sie im Lande Fuss fassen. Beides belegen die folgenden Stationen tatsächlicher Lebensläufe unserer Absolventinnen und Absolventen: Kulturjournalistin in New York, Dramaturg an den Münchner Kam-

11 Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro (Ed.): *Global Changes – Local Stages. How theatre functions in smaller European countries*, Amsterdam/New York 2009.

merspielen, am Theater Graz, Regisseurin am Berliner Maxim Gorki Theater, Jurymitglied des Berliner Theatertreffens, Professor für Theaterwissenschaft in Wien. Besonders die Theaterkritik in der Schweiz, aber auch Kulturredaktionen erhalten Zulauf: Radio DRS 2, NZZ, Der Bund, BZ, Basler Zeitung, Tages-Anzeiger, Aargauer Zeitung, Blick, WOZ – und die Fachzeitschrift Theater der Zeit in Berlin. Oder die Gebiete Regie, Dramaturgie, Öffentlichkeitsarbeit und Produktionsleitung werden gestärkt: z.B. Schauspielhaus Zürich, Theater Neumarkt, Luzerner Theater, Stadttheater Bern, Rote Fabrik Zürich, Schlachthaus Theater Bern. Ob als Regisseur in der Freien Szene, als Mitarbeiterin im Theaterverlag Elgg oder als Theater- und Tanzverantwortliche im Bundesamt für Kultur, als Mitarbeitende bei Pro Helvetia, Experten in den Theaterkommissionen von Städten und Kantonen, als Kulturbeauftragte von Burgdorf, Festival-Leiterin Auawirleben, Geschäftsführerin der Vereinigung KünstlerInnen – Theater – VeranstalterInnen, als Dramatikerin, als Dozenten an Fachhochschulen und der Scuola Teatro Dimitri, Leiterin Forschung an der Haute école de théâtre de Suisse romande usw. – immer kommt es auf den im Studium erworbenen Horizont an.
Über die Jahre gesehen galt ein Viertel der Lehrveranstaltungen ganz explizit der Schweiz, ein weiteres Viertel implizit. Bei den Publikationen des ITW ist es die Hälfte. Die Überlegung, welchen Lehranteil die schweizerische Theaterlandschaft mit ihren Interdependenzen und ihrer Vielfalt besetzt, macht Sinn, weil dieser Gegenstand sonst nirgends auf der Welt gelehrt wird. Wonach fragt die Berner Theaterwissenschaft und womit geht sie um, wenn die heimische Theaterlandschaft auf dem Prüfstand steht?

Die Frage «Warst du gestern im Theater?» weist schon lange nicht mehr zwangsläufig auf ein Stadttheater hin. Die Formenvielfalt wird heute bewusster wahrgenommen. Ausgewählt wird unter den vertrauten Hauptformen – Stadttheater, Freie Szene sowie Amateur- und Volkstheater –, genau das, was momentan Interesse und Neugier weckt. Und braucht es Anregungen, so wird eine Sprachgrenze überschritten, um in andere Regionen der Theaterlandschaft vorzudringen. Im Jahr 2008 besuchen 42% der Wohnbevölkerung über 15 Jahren – also knapp drei Millionen Personen – Theatervorstellungen und 20% besuchen Tanz- und Ballettvorstellungen. Das geschieht mindestens einmal im Jahr, ohne Unterschied zwischen Stadt, Agglomeration und Land. Bei den Theaterhabitués allerdings lässt sich eine Differenz feststellen. 5% der Stadt- und Agglomerationsbewohner gehen pro Jahr sieben Mal oder häufiger ins Theater, von den Landbewohnern tun dies nur knapp 2%. Diese Zahlen decken sich ziemlich genau mit denjenigen in vergleichbaren Ländern wie Deutschland, Belgien oder den Niederlanden.[12] Frauen gehen etwas häufiger ins Theater als Männer, Deutschschweizer deutlich häufiger als Welsche und Tessiner. Nur gering ist allerdings der Unterschied bei den Altersklassen: Von den 15-29Jährigen gehen 36% mindestens einmal pro Jahr ins Theater, von den 45-59 Jährigen knapp 48%. Bei anderen Kulturangeboten öffnet sich die Altersschere viel weiter – wenn auch in umgekehrter Richtung: Beim Kino etwa ist das Verhältnis zwischen Alt und Jung fast eins zu drei. 42% der Bevölkerung würden gerne öfter ins Theater gehen. Die meisten nennen Zeitmangel als Grund, warum sie es nicht tun. Viel seltener werden bei der repräsentativen Umfrage die Kosten als Hindernis genannt. Zwei von hundert Personen der ständigen Wohnbevölkerung spielen selber Theater, sei dies im Vereinstheater, also etwa in der Weihnachtsaufführung des Turnvereins, oder in eigentlichen Theatervereinen, deren Zweck das Theaterspiel ist.[13] Die Statistik zeigt, warum Theater alle angeht: Die einen gehen ins Theater, die anderen spielen selbst Theater und die dritten werden unweigerlich in Gespräche über Theater hineingezogen.

Fast jede und jeder sieht fern. Dass mit einem täglichen Durchschnittskonsum von etwa zweieinhalb Stunden das Fernsehen auch in der Schweiz das Leitmedium darstellt[14], ist weitherum bekannt; dass jährlich hingegen wesentlich mehr Personen ins Theater gehen als in Fussballstadien, weiss nicht jeder. Der Kinobesuch liegt zahlenmässig (ca. 15 Mio.) auf deutlich höherem Niveau als der Theaterbesuch, betrachtet man nur die Stadttheater (ca. 1,6 Mio.). Aber er nahm seit den 1950er-Jahren (knapp 40 Mio.) durch das Aufkommen des Fernsehens ganz rapide ab, während, und das ist ein Schweizer Faszinosum, das subventionierte Theater resistent bleibt, die anderen Theaterformen wie die Freie Szene oder das Amateurtheater sogar zulegen. Eine Konkurrenz zwischen Fernsehen und Kino steht zweifelsfrei fest. Eine Konkurrenz beider mit dem Theater auf der anderen Seite lässt sich hingegen nicht nachweisen. Das kann man nur mit der anderen Verfasstheit von Theater begründen, damit, dass Theater kein Medium ist[15] , sondern von der unmittelbaren Begegnung der Menschen auf der Bühne und im Zuschauerraum lebt.

---

12 Bundesamt für Statistik: *Kulturverhalten in der Schweiz. Erhebung 2008. Erste Ergebnisse.* Neuchâtel 2009, S. 3, 4, 10.

13 Bundesamt für Statistik: Kulturverhalten, 2008. S. 12, 15.

14 Bundesamt für Statistik zum Fernsehen: http://*www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/03/key/ind16.indicator.16010305.160105.html?open=1#1*; 12.2.2012.
Allerdings: «Die Schweizerinnen und Schweizer sehen im europäischen Vergleich durchschnittlich am wenigsten fern.»

15 Andreas Kotte: *Theater als Medium?* In: Theatermedien: Theater als Medium – Medien des Theaters, hrsg. von Ulrike Landfester und Caroline Pross, Bern 2010, S. 41-68.

Die Funktion von Theater in einer Gesellschaft erschliesst sich nur aus dem Gesamtangebot an Theaterformen und ihrer Vernetzung. Die überaus grosse Vielfalt von Theater eröffnet der Theaterwissenschaft verschiedene Möglichkeiten der Einteilung, etwa nach Sparten und Genres (Schauspiel, Tanz, Musiktheater), nach Zielpublikum (Kinder, Jugendliche, Erwachsene) oder aber nach der Trägerschaft/ Organisationsform (Stadttheater, Freie Szene, Amateurtheater). Die Theaterformen Stadttheater, Freie Szene und Volks-/ Amateurtheater ziehen in der Schweiz die meisten Besucher an.

Die Stadttheater. Es gibt gegenwärtig in der Schweiz 31 öffentlich subventionierte Berufstheater, 1995 waren es 23. 18 Bühnen befinden sich in der deutschsprachigen Schweiz (davon sind 6 reine Gastspielbühnen) und 13 Bühnen in der französischsprachigen Schweiz. Sie sind im Schweizerischen Bühnenverband (SBV) vereinigt, der Arbeitgeber-Dachorganisation, wobei die Bühnen der Westschweiz eine eigene Sektion bilden, die Union des Théâtres Romands. Diese Bühnen arbeiten nach einem Gesamtarbeitsvertrag, abgeschlossen zwischen dem SBV und dem Schweizerischen Bühnenkünstlerverband SBKV. Subventionierung und Gesamtarbeitsvertrag bilden hier die Kriterien, um von einer Theaterform zu sprechen. Der Begriff Stadttheater – im Sinne von: gehört der Kommune – ist jedoch ungenau. In Deutschland gibt es tatsächlich öffentlich-rechtliche Regiebetriebe, Betriebe von Gebietskörperschaften (Gemeinden, Ländern, Bund), die weder eigene Rechts- noch Parteifähigkeit haben. In der Schweiz sind Stadttheater meist Aktientheater, AGs, selbstständig, mit einem Verwaltungsrat.

Die Deutschschweizer Stadttheater arbeiten fast ausschliesslich als Repertoiretheater – meist wechselt täglich die gezeigte Inszenierung – , die ein für mehrere Spielzeiten mit Jahresverträgen engagiertes Ensemble benötigen. In der Westschweiz dagegen besitzen die Theater keine eigenen Ensembles, weil man dem romanischen En-Suite-Prinzip folgt und ein Stück Abend für Abend zeigt, bis es an diesem Ort «abgespielt» ist.

Der Anteil der Subventionen am Gesamtbudget der Theater ist in der Schweiz mit durchschnittlich 75% noch immer der niedrigste des deutschen Sprachraums. Die Zuschauerzahlen erreichen 1990 etwa 1,76 Millionen, zwanzig Jahre später 1,55 Millionen. Die annähernd 208'000 Zuschauenden oder 11,8 Prozent haben sich grösstenteils anderen Theaterformen wie der Freien Szene zugewandt. Die Zahl der Inszenierungen an den Stadttheatern steigt kontinuierlich. Darin zeigt sich die Vielfalt der Bedürfnisse des Publikums, der die Stadttheater vor allem mit zusätzlichen kleineren Bühnen und spezifischen Veranstaltungen entgegen kommen. Man geht nicht ins Theater, sondern in seine Theatervorstellung.

Die Freie Szene. Ein Ausdruck der mannigfaltigen Bedürfnisse nach Theater ist die Gründung von Kleintheatern – Theater am Zytglogge Bern und Compagnie des Faux-Nez, Lausanne, beide 1949 eröffnet; Galerietheater Die Rampe in Bern 1958 – die an den grossen Bühnen nicht gespielte Autoren aufführen sowie experimentelle Theaterkonzepte entwickeln. Diese alternativen Theater stehen in Konkurrenz zu den Stadttheatern. In den 1970er-Jahren formiert sich die professionelle Freie Theaterszene in der gesamten Schweiz. 1975 wird die Kleintheater-Vereinigung KTV (heute KünstlerInnen – Theater – VeranstalterInnen, ktv) gegründet.[16] Die Infrastruktur für das professionelle Theater auch ausserhalb der wirtschaftlichen und kulturellen Zentren wächst unablässig. Ab den 1980er-Jahren kann die Freie Szene eine Reihe alternativer Spielorte übernehmen (Theaterhaus Gessnerallee und Rote Fabrik in Zürich; Kaserne Basel; Theater Tuchlaube, Aarau; Schlachthaus Theater Bern etc.). Dies führt zu einer den Theaterorganismus anregenden Durchmischung von freiem und traditionell-institutionalisiertem Theater.
Subventionen der öffentlichen Hand werden in erster Linie von den Gemeinden zur Verfügung gestellt und teilweise nach dem Subsidiaritätsprinzip durch den Kanton ergänzt. Der Bund kann einzelne Theaterprojekte nur über die Kulturstiftung Pro Helvetia unterstützen, die insbesondere Austauschprojekte zwischen den Sprachregionen fördert. Die lokale Förderungspolitik hat in den letzten zwanzig Jahren deutlich an Differenziertheit gewonnen. Statt strikter Einzelförderung von Projekten existieren heute zahlreiche Modelle, die auch längerfristige Gruppenförderung oder Koproduktionen gestatten. In Bern erhalten heute beispielsweise das Schlachthaus Theater und die Dampfzentrale mehrjährige Subventionsverträge. Auch in anderen Städten werden Beiträge sowohl an einzelne Produktionen und Aufführungen vergeben als auch für die Unterstützung langfristiger Projekte und Gruppenförderungen eingesetzt. 2010 ergibt eine Erhebung des ITW Bern eine Gesamtzahl von 1,7 Mio Besucherinnen und Besuchern der Freien Theaterszene. Diese Theaterform ist damit die zweite tragende Säule des Theaterbetriebs in der Schweiz. Selbst wenn mit den drei Hauptformen von Theater hier nur ein Ausschnitt aus dem Gesamtgeschehen angedeutet wird, so ist

[16] «Die ktv zählt rund 600 KünstlerInnen und Truppen, 300 Theaterorganisationen, 40 Theateragenturen und 400 Interessierte zu ihren Mitgliedern. Dies ergibt ein Total von 4'600 Mitgliedern.» *http://www.ktv.ch/d/18/*; 31.1.2012.

es doch – über die letzten zwanzig Jahre betrachtet – interessant, dass insbesondere durch die Freie Szene mitten im Hype des elektronischen Zeitalters, seit der Erfindung des Internets, die Theaterbesuche um mindestens eine halbe Million zugenommen haben.

Volkstheater / Amateurtheater. In der Deutschschweiz beinhaltet der Begriff Volkstheater das Amateurtheater, Laientheater, Vereinstheater, Seniorentheater etc. In der Westschweiz verwendet man in diesem Sinne den Begriff théâtre amateur. Im Gegensatz dazu meint «théâtre populaire» Theater *für* das Volk, Produktionen, die das breite Publikum mit unterhaltsamen Stücken ansprechen, unabhängig davon, ob Laien oder professionelle Darsteller spielen. Etwa jeder hundertste Einwohner der Schweiz ist Mitglied eines Theatervereins oder Vereinstheaters, was sich unter anderem mit der Bedeutung der Dialekte erklären lässt, die einen hohen lokalen Identifikationswert besitzen.

Vom Theatertreiben im mittelalterlichen Luzern bis zu Christoph Schlingensief in Zürich, von antiken Theaterbauten zum modernen Tanz. Das Institut für Theaterwissenschaft Bern widmet sich der Schweizer Theaterlandschaft ebenso wie internationalen Phänomenen. In seinen beiden Reihen Theatrum Helveticum und Materialien des ITW Bern sind bisher 23 Bücher erschienen; im zwanzigsten Jahr seines Bestehens kommen vier weitere hinzu.
Foto: Chronos Verlag Zürich.

Der Zentralverband Schweizer Volkstheater ZSV, gegründet 1906, vereinigt etwa 600 Amateurtheatergruppen der deutsch- und rätoromanischsprachigen Schweiz. Mit den Verbänden in den anderen Sprachregionen kommt man auf mehr als 870 Amateurtheater. Die Daten, die der ZSV von seinen Gruppen auf freiwilliger Basis erhebt, fliessen in eine Hochrechnung ein, die für die letzten zwanzig Jahre einen Durchschnitt von etwa 842'000 Besuchern pro Jahr zeigen. Wenn man nun die Gruppen der anderen Verbände in die Hochrechnung einbezieht, ergibt sich eine Zuschauerzahl von mindestens 1,2 Millionen für das in den Verbänden organisierte Volks-/ Amateur- und Laientheater.

Diese Tour de Force durch die rund 30 Stadttheater, die ca. 300 Spielstätten für professionelles Freies Theater und die Lokalitäten der knapp 900 Gruppen der Amateurtheaterverbände weist 4,5 Millionen Theaterbesuche aus. Hinzu kommen aber die Besucher von Aufführungen, die unabhängig von den in den Verbänden organisierten Profis, Amateuren und Laien entstehen. Auch Theaterformen wie Unternehmenstheater, Performances, Poetry Slam oder Theater, gespielt von Personen mit einer Behinderung, generieren zahlreiche Zuschauende. Schul theater, Tourneetheater und Studententheater, Festspiele, Privattheater und vor allem der Musical-Boom in Hallen und unter freiem Himmel kommen hinzu. Diesen Reichtum an Theaterangeboten dokumentiert der Band *Bühne & Büro. Sondierungen zum Schweizer Gegenwartstheater*, der derzeit am ITW Bern die Endredaktion durchläuft.[17] Indem er die genannten Theaterformen porträtiert und einen Blick hinter die Kulissen des Theaterbetriebes wirft, bildet er einen Beitrag zur systematischen Erforschung der hiesigen Theaterlandschaft.

Die Theaterwissenschaft will langfristig die Theaterarbeit, die Theaterkritik, die Ausbildung von Schauspielschülern, Theaterpädagogen und Medienfachleuten im Dialog qualitativ beeinflussen. Die Schweizer Theaterhistoriographie will langfristig eine «Theatergeschichte der Schweiz» erstellen. Die Theatertheorie will die Strukturen und Funktionen, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Produktions- und Rezeptionsformen der vielschichtigen Schweizer Theaterstruktur analysieren und die Ergebnisse in den internationalen Diskurs über Theater einbringen. Die Dramaturgie will als Produktions- und Entwicklungsdramaturgie wirken, d. h. über den Lehrbetrieb hinaus Theaterproduktionen und (Nachwuchs-) Dramatiker unterstützen. Die Aufführungsanalyse will das gegenwärtige Schweizer Theaterschaffen und jenes in den angrenzenden Ländern durchleuchten und dokumentieren – und all dies ist im Gange. ■

17 Kotte, Andreas, Gerber, Frank (Hg.): *Bühne & Büro. Sondierungen zum Schweizer Gegenwartstheater*. Theatrum Helveticum 13, erscheint im November 2012 im Chronos Verlag Zürich. Für die drei Haupttheaterformen wurde hier der einführende Beitrag «Die Landschaft und ihre Formen» verwendet.