

SCHRITTE INS

Emanzipation Glaube Kulturkritik

OFFENE 6/95



Frau macht THEATER

Zur Geschichte der weiblichen Bühnenpräsenz



Dass ich mich in diese Richtung ein bisschen befreit habe, ist nicht nur ein Privileg, es bedeutet auch viel Arbeit und ist sicher leichter realisierbar, wenn man sich auf verschiedenen Sparten betätigt.

Und meine jüngste Rolle: Ich werde zum ersten Mal Mutter; ich freue mich darauf und auf die neuen Themen, welche sich dadurch ergeben werden. Ich werde gezwungen sein, anders zu arbeiten als heute, aber meine ersten Ängste kreisten nicht etwa um die Frage: «Was passiert dann mit meinem Kind?», sondern ganz einfach um meinen «Ruf». Als Mutter ist man für viele

Leute im Theaterbetrieb und natürlich für viele Rollen, z.B. für die der Liebhaberin, schlichtweg «out». Andererseits empfinde ich meine Schwangerschaft als grossen Schutz: Ich bin nahezu unantastbar; ich gehöre offensichtlich zu jemandem ...

Beobachtend gehe ich auf das Unbekannte zu; es ist entspannend.

Aufzeichnung: ea

Porträts unter dem Titel «Die Liebe der Männer» im «Theater am Hechtplatz», Zürich, am 12.11.95, 3.12.95, 28.1.96, 25.2.96, 17.3.96, 21.4.96, 19.5.96, 9.6.96 – jeweils um 11 Uhr

Zu Beginn der Frauenforschung in den 70er Jahren hat sich die Rede über «die Frau im Film», «die Frau in der Literatur» und «die Frau in der Kunst» schnell etabliert. Der Blick auf die «Frau im Theater» hingegen liess auf sich warten und ging zunächst von den Frauen im Theater selbst aus; erste grössere wissenschaftliche Studien zur weiblichen Präsenz in der Theatergeschichte erschienen erst Ende der 80er Jahre. Diese Verspätung hat zu tun mit der historischen Spurenslosigkeit der Theaterschaffenden. Denn das Schauspiel ist ein flüchtiges Medium, im Gegensatz etwa zur Literatur oder zur bildenden Kunst ist es nicht direkt materiell überliefert. Erst das Theaterspiel des 20. Jahrhunderts ist als bewegtes Bild gespeichert. Für Informationen über die frühere körperliche Darstellungskunst ist man deshalb angewiesen auf grösstenteils männliche Schriften, auf theoretische Reflexionen über das Theater, auf Memoiren und Briefe. Diese geben nicht nur Auskunft über die reale Präsenz von Frauen am Theater, sondern sie zeugen zugleich auch von der Tradition männlicher Imaginationen über die Schauspielerinnen.

Wechselvolle Geschichte

Eines geht aus diesen bislang erforschten Texten klar hervor: Die Geschichte der Frau am Theater ist eine Geschichte voller Brüche und

Widersprüche. Die kulturellen Anfänge der abendländischen Theatergeschichte liegen nahezu dreitausend Jahre zurück; damals fanden im alten Griechenland unter Mitwirkung von Frauen religiöse Riten zu Ehren des Dionysos statt, welche sich in Form von Tänzen, Gesängen und Prozessionen vollzogen. Diese religiöse Schauspielentwicklung entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte zum Schauspiel, zum antiken griechischen Drama, aus dessen Darbietung weibliche Darstellerinnen fortan ausgeschlossen waren.

Anders sah es im alten Rom aus: Dort wurde die Theaterdarbietung den Sklaven übertragen; Sklavinnen allerdings hatten nicht im klassischen Drama, sondern im Genre des «Unterhaltungstheaters» aufzutreten – entsprechende Theateranzeigen warben mit der Ankündigung des Striptease. Die christliche Kirche nahm sich dieser «Schauspielerinnen» an und schützte sie vor erzwungenen Auftritten – der Beginn eines jahrhundertelangen Spielverbots für Frauen im Theater. Denn die allgemeine Theaterfeindlichkeit der Kirche richtete sich insbesondere immer wieder gegen weibliche Auftritte. – So verschwindet die Frau mit der Etablierung der Kirche für Jahrhunderte ganz von der Bühne. Während dieser Zeit mimen die Männer ihre Vorstellungen von Weiblichkeit selbst.

Neuzeit

Im 16. Jahrhundert tauchen dann die ersten Berufsschauspielerinnen in der Commedia dell'Arte in Italien wieder auf – seither sind die Frauen als Schauspielerinnen im europäischen Theater einigermaßen konstant mit von der Partie. Doch auch in diesen 500 Jahren ist keine lineare Entwicklungsgeschichte nachweisbar, sie sind gekennzeichnet durch einen steten Wechsel von Präsenz, Verdrängung und Wiederkehr der weiblichen Theaterschaffenden.

In Frankreich und Spanien etabliert sich die Schauspielerin wie in Italien bereits im 16. Jahrhundert. In England und Deutschland hingegen erlebt sie erst im 18. Jahrhundert ihren Durchbruch. Zu unterscheiden gilt es dabei die verschiedenen Theatertypen, die den Darstellerinnen unterschiedliche Möglichkeiten boten: Seit dem 16. Jahrhundert gab es das Hoftheater der Fürsten, welches vom Adel gesponsert war und die höfischen Werte mit einem entsprechenden Spielprogramm aufrechterhielt. Später, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, etablierten sich neben dem Hoftheater die Stadt- und Unternehmertheater, welche ausschliesslich von ihren Kasseneinkünften leben mussten und sowohl «hohe Dramenliteratur» als auch Boulevardstücke darboten – Vorläufer der heutigen institutionalisierten, subventionierten Bühnen.

Finanziell am schlechtesten gestellt waren die Wandertheater; viele Truppen hielten sich bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Namhafte Schauspielerinnen finden sich vor allem an den beiden Polen dieser Theaterhierarchie: im Hoftheater und an den Wanderbühnen. Eine Glanzzeit weiblicher Theaterkultur erlebte das Wandertheater des 18. Jahrhunderts mit seinen Chefinnen: Die sogenannten Prinzipalinnen – u.a. Catherina Elisabeth Velten, Sophie Charlotte Ackermann, Caroline Neuber – hatten die organisatorische, finanzielle und künstlerische Leitung der Wandertheater inne. Nicht selten schrieben sie zudem auch noch selbst Theaterstücke. (Die nach wie vor verbreitete Annahme, es gäbe vor dem 20. Jahrhundert kaum Dramatikerinnen, ist mittlerweile gründlich widerlegt durch eine Studie von Susanne Kord, die für das 18. und 19. Jahrhundert allein im deutschsprachigen Raum über 300 Dramatikerinnen sowie über 2000 von diesen verfasste Stücke nachweist.)

Caroline Neuber

Als bedeutendste Prinzipalin in die Geschichte eingegangen ist Caroline Neuber (1697–1760) – die «Neuberin» – die während fünf- und zwanzig Jahren eine eigene Truppe leitete. Als Dreiundfünfzigjährige jedoch musste sie diese Truppe 1750 aus Geldgründen auflösen; zehn Jahre später starb sie völlig verarmt. Sie war tief beeindruckt vom Spiel französischer Truppen, die an deutschen Fürstenhöfen gastierten und einen viel besseren Ruf genossen als die deutschen Wandertheater, und dementsprechend arbeitete die Neuberin unermüdlich an einer Reform des Theaters nach französischem Vor-

bild. 1727 lernte sie den Literaten Gottsched kennen, es begann eine jahrelange enge Zusammenarbeit mit dem Ziel eines «moralisch-lehrhaften Theaters», das sich am französischen Klassizismus orientierte; später allerdings kam es zum Bruch mit Gottsched. Der Neuberin Bemühungen um eine Theaterreform gingen jedoch nicht nur von ästhetischen, sondern auch von ökonomischen Überlegungen aus: Die favorisierten Wandertheater durften ihr Spiel den Hofgesellschaften vorführen. Das heißt, man musste dem Adel gefallen, um Spielerlaubnis und Einladungen zu erhalten. Also drängte sich ein Programm auf, das sich am adligen Geschmack ausrichtete – französische Stücke im Repertoire erhöhten die Hofchancen.

Bekannt wurde die Neuberin auch durch ihre Vorliebe für Hosenrollen, sie spielte gerne Männer- und Knabenfiguren. Noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts war es in Deutschland nicht ungewohnt, dass die Frauenrollen von Männern gespielt wurden; und nun verhielt es sich nur wenige Jahrzehnte später schon umgekehrt. Die Hosenrollen der Neuberin fanden schnell Nachahmung, 1779 soll Hamlet erstmals von einer Frau gespielt worden sein.

Spielorte der Neuberschen Truppe waren unter anderem Dresden, Leipzig, Hamburg, Hannover, Frankfurt, Kiel und St. Petersburg. Das unentwegte Reisen der Wandertruppen trug zu den Vorurteilen gegen die Schauspieler bei (lockerer Lebenswandel, verkommene Moral usw.). Die Neuberin ihrerseits tat dagegen, was sie nur konnte: Mit ungeheurer Strenge wachte sie über das sittliche Verhalten ihrer Truppenmitglieder und ging dabei weit über die üblichen Prinzi-

pal-Pflichten hinaus: Ledige Schauspielerinnen beherbergte sie als Pflügetöchter in ihrem Haushalt; unverheiratete Schauspieler nahm sie bei sich in Kost, um zu vermeiden, dass sie das Wirtshaus besuchten, aussereheliche Liebschaften wusste sie mit allen Mitteln zu verhindern, und wo es anders nicht mehr ging, erzwang sie auch schon mal eine Ehe. Mit dieser rigorosen Sittlichkeitskontrolle arbeitete sie dem stereotypen Vorwurf, die Schauspieler seien «regellos und ungesittet», entgegen. Bei solchen Klischierungen des Schauspielerstandes wurde insbesondere die Schauspielerin wieder und wieder mit der Prostituierten gleichgesetzt.

Genährt wurden diese Vorurteile auch durch die Hofschauspielerinnen, welche nicht selten Geliebte der Fürsten waren, wie z.B. Caroline Jagemann (1777–1848), Schauspielerin am Weimarer Theater des Landesfürsten Karl August.

Ob Mitglieder von Wanderbühnen oder Darstellerinnen zu Hofe – die Berufsschauspielerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts waren Projektionsflächen paradoxer Frauenbilder: Empfanden die Zuschauer ihr Spiel als verführerisch, so wurden sie als Prostituierte gebrandmarkt; war es hingegen nicht erotisierend genug, dann piffte man sie aus. Derart wurden die männlichen Phantasien anhand des öffentlich auftretenden Frauenkörpers zum Ausdruck gebracht, und dementsprechend ging der Körper der Schauspielerin in den öffentlichen Diskurs ein.

Charlotte Birch-Pfeiffer

Im 19. Jahrhundert setzt die Verbürgerlichung des Schauspielerstandes ein; der allgemeine Abbau der Vorurteile kommt auch den



Frauen zugute. Eheschliessungen mit Schauspielerinnen werden salonfähig und, am Ende des Jahrhunderts, in englischen Aristokratie-Kreisen geradezu modisch. Doch gleichzeitig führt die Verbürgerlichung zur Etablierung stehender Theaterhäuser, d.h. zum Anfang des institutionalisierten bürgerlichen Theaters, mit dem eine erneute, bis heute anhaltende Verdrängung der Frau vom Theater einsetzt. Entgegen der Tradition der Wandertruppen gab es kaum Frauen, die als Leiterinnen dieser neuen Theaterhäuser fungierten. Eine der letzten grossen Frauenfiguren, die im deutschsprachigen Raum einen ganzen Theaterbetrieb zu verantworten hatten, war Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868). Während sechs Spielzeiten leitete sie unter anderem das 1834 gegründete Zürcher Aktien-Theater. Ihre Direktionszeit (1837–1843) ging als Glanz- und Blütezeit in die Annalen des Zürcher Theaters ein; die weibliche Birch-Pfeiffersche Personalunion von wirtschaftlich und künstlerisch verantwortlicher Theaterdirektorin, Bühnenautorin und Schauspielerin ist in der Geschichte des Schweizer Theaters einzigartig. Ihre Wahl zur Bühnenleiterin dürfte noch in der Tradition der weiblichen Theaterpräsenz des 18. Jahrhunderts verankert gewesen sein. Nach Charlotte Birch-Pfeiffer gab es am Zürcher Aktien-Theater, aus dem später das heutige Opern- und Schauspielhaus hervorgingen, bis heute keine einzige weibliche Direktorin mehr.

So büssen die Frauen mit der Institutionalisierung der Theaterhäuser langfristig ihre vormals ausgeübten leitenden Funktionen ein. Im Verlaufe der Bildung von festen, stehenden Schauspielensembles und mit dem Übergang zum

Regie-Theater wird die weibliche Theaterschaffende mehr und mehr der künstlerischen und finanziellen Verantwortung enthoben und auf die schauspielerische Tätigkeit reduziert. Gleichzeitig schafft das institutionalisierte Theater neue Vorlagen für Frauenbilder: Es beginnt der weibliche Starkult. Die erste, die ihn zur Perfektion treibt, ist Sarah Bernhardt (1844–1923); sie begründet den Typus der *femme fatale*, und Eleonora Duse (1858–1924) feiert ihre Welterfolge als *femme fragile*. So werden am Ende des 19. Jahrhunderts neue Imaginationen von Weiblichkeit sowohl auf der Bühne als auch in der bildenden Kunst und in der Literatur «eingebildet». Zum Höhepunkt gebracht werden sie dann im Film, der im Laufe der Jahrzehnte unzählige, perfekt ästhetisierte Frauentypen und weibliche Stars hervorbringt.

Jüngste Entwicklung

Das Theater des 20. Jahrhunderts verliert schnell an gesellschaftlicher Relevanz. Die Filmindustrie konstruiert von nun an die mythische Aura von Schauspielern, der Celluloid-Körper wird zum neuen kollektiven Projektionsobjekt. Damit sind die Theaterschauspieler und insbesondere die Theaterschauspielerinnen entzaubert. Mit dieser Entzauberung aber verliert die Bühnenschauspielerin auch die Zuschreibungen, die sich zwischen den Polen Engel und Hure bewegen – das Bett des Fürsten bzw. des Theaterdirektors wird zumindest im öffentlichen Diskurs über sie nicht mehr herbeizitiert. Die Schauspielerin des 20. Jahrhunderts ist gesellschaftsfähig geworden, eine berufstätige Frau wie andere auch, auf der Suche nach genügend guten Frauenrollen. Eine umfassende

Theatertätigkeit, wie sie noch Birch-Pfeiffer ausübte, ist für sie lange undenkbar. Etwas davon bieten mochte ihr vielleicht das freie Theater der 70er und 80er Jahre, das aus der 68er Bewegung hervorging – eine Art Reaktivierung der alten Wanderbühnen: Die finanzielle Situation ist ähnlich schlecht, doch man entgeht den Zensurbestimmungen des Fürsten-Direktors und ist frei in der Programmgestaltung. Die Dramaturgie- und Regie-Etagen der feudalen strukturierten Schauspielhäuser hingegen öffnen sich den Frauen zäh und langsam erst wieder in den 80er Jahren. Doch auch hier kann von einer kontinuierlich steigenden Beteiligung von Frauen kaum die Rede sein, ist doch seit den 90ern bereits wieder ein Einbruch zu konstatieren.

Die Geschichte der Frau am Theater – eine abwechslungsreiche Geschichte von Aufbruch, Stillstand und Neuanfang.

Literatur:

- Geitner, Ursula (Hg.): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne. Bielefeld 1988 (Haux)
 Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main 1989 (Insel)
 Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992 (Metzler)
 Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonore Duse. Basel/Frankfurt am Main 1994 (Stroemfeld/Roter Stern)



SCHRITTE INS OFFENE

Zeitschrift für
Emanzipation Glaube Kulturkritik

Nr. 6, November/Dezember 1995
25. Jahrgang
Erscheint zweimonatlich

Redaktionsteam:

Elisabeth Ammann-Hürlimann
Uttenwilerstrasse 39
9620 Lichtensteig

Margrit Huber-Staffelbach
Mittelstrasse 11, 5430 Wettingen

Käthi Koenig-Siegrist
Niedere Höhe 15, 4242 Laufen

Gabrielle Zangger-Derron
Im Neugut, 8820 Wädenswil

Herausgeber:

Evangelischer Frauenbund
der Schweiz
Winterthurerstrasse 60, 8006 Zürich

Schweizerischer
Katholischer Frauenbund
Burgerstrasse 17, 6003 Luzern

unter Mitarbeit des Verbandes
christkatholischer Frauenvereine
der Schweiz

Abonnementspreis:

Schweiz Fr. 36.—
Deutschland DM 44.—
Österreich öS 300.—
übriges Ausland Fr. 44.—
(Preise inkl. Versandkostenanteil)
Einzelnnummer Fr. 8.—
ab 10 Ex. Fr. 7.50
ab 20 Ex. Fr. 7.—
ab 100 Ex. Fr. 6.—

Abonnementsbestellungen:

Administration «Schritte ins Offene»
Buchdruckerei AG Baden
Täferenstr. 14, 5405 Baden-Dättwil
Tel. 056 484 5435, Fax 056 493 05 25

Bezug von Einzelnummern:

Eva Wildi
Grabenacherweg 5, 5603 Staufen
Tel./Fax (062) 891 46 40

Satz/Lithos: DDT Zürich

Druck: Buchdruckerei AG Baden

Verantwortlich für Redaktion und Layout dieses Heftes:

Elisabeth Ammann-Hürlimann

Inhalt

- 1 Editorial / Elisabeth Ammann-Hürlimann
- 2 Die Farben hören / Johanna Weise
- 4 Drei Bereiche befruchten einander / Liliana Heimberg
- 7 Zur Geschichte der weiblichen Bühnenpräsenz / Corina Caduff
- 12 An einem gemeinsamen Kosmos arbeiten / Sibylle Birkenmeier
- 18 Das Verschwinden von der Spielfläche / Veronika Sellier
- 20 Unerschrocken, fleissig und lustvoll / Marianne von Allmen
und Heidi Vokinger
- 23 Lieber im Hintergrund / Gunda Dimitri
- 25 Bewegungstheater – mein Background / Barbara Schlumpf
- 28 Bücher und Hinweise
- 29 In eigener Sache
- 30 Aus der Arbeit der Verbände
- 32 Reaktionen und Hinweise

Autorinnen

Corina Caduff, Dr. phil., Assistentin am Deutschen Seminar der
Universität Zürich

Veronika Sellier, Regisseurin, Basel

Gesprächspartnerinnen

Sibylle Birkenmeier, Kabarettistin, Basel

Gunda Dimitri, Theaterleiterin, Verscio

Liliana Heimberg, Schauspielerin, Zürich

Barbara Schlumpf, Regisseurin, Uznach

Heidi Vokinger, Theaterleiterin, Stans

Marianne von Allmen, Theaterleiterin, Luzern

Johanna Weise, Kostümbildnerin, Trogen

Fotos

Titelbild und Bilder S. 6, 13, 26, 27 Cunegonde Peter, Elfingen;
S. 9, 11 Cristina Zilioli, Zürich; S. 16, 17 Peter Püntener, Zürich;
S. 21 Stadttheater St. Gallen (Ernst Schär, St. Gallen)

Abdruck einzelner Beiträge und Illustrationen nur mit Erlaubnis der Redaktion

Thema der nächsten Nummer: Emanzipationsgeschichten