

Armin Kerber

## VERSÖHNUNG UND VERSTÖRUNG

Ein subjektiver Rückblick auf 20 Jahre Schweizer Theaterverwandlungen zwischen Zürich, Basel und Luzern

(Erstabdruck in EIGENART SCHWEIZ, Jahresheft Theater der Zeit 2007  
hrsg. von Theater der Zeit & Pro Helvetia)

Es ist eine alte Geschichte: Der Augenblick, an dem sich in Arbeitsverhältnissen oder in Liebesbeziehungen die ersten Zweifel an der Zukunft melden, ist oft der Moment, an dem man die Qualität der Zeiten erkennt, die vielleicht gerade schon unmerklich zu Ende gegangen sind. Und unwillkürlich stellen sich Erinnerungen ein an Situationen und Stationen, die im nach hinein einen Zusammenhang bilden, den man eine Periode, eine Epoche oder einfach eine gute Zeit nennen könnte. Genauso geht es mir heute mit den letzten 20 Theater-Jahren in der Schweiz, von denen ich viele durch Glück und Zufall am Rande und einige mitten im Geschehen miterleben konnte.

Der Anfang war Basel. Im Jahr 1988 wurde mit Frank Baumbauer ein Mann Intendant des Theater Basels, der vor allem dadurch auffiel, dass er im Unterschied zu vielen seiner alteingesessenen Amts-Kollegen wenig von sich und viel von seinen Schauspielern, Regisseuren und Dramaturgen sprach, die er in zahlreichen Orten zusammengesucht hatte. «Kopf hoch, Basel» stand in munterer Krakelschrift auf dem Eröffnungs-Plakat und versprach: ein Paradigmenwechsel steht ins Hause.

Der Start mit sieben Premieren von sieben Regisseuren in den ersten sieben Tagen machte klar, wie ernst es Frank Baumbauer war: Nicht mehr ein prägender Regie-Dominator stand im Zentrum wie in den meisten Häusern der 70- und 80er Jahre, sondern verschiedene Künstler mit unterschiedlichen, ja sich widersprechenden Handschriften bildeten ein starkes Team. Darin verkörperte der Schweizer Jossi Wieler mit zehn Inszenierungen in den folgenden fünf Jahren eine große und wichtige Kontinuität. Im «Sommernachtstraum», einer seiner erfolgreichsten Arbeiten auf der großen Bühne Anfang 1990, hatte ihm die Ausstatterin Anna Viebrock einen riesigen nachtblauen Adventskalender gebaut, dessen Magie gar nicht so weit entfernt lag von André Hellers Zauberwelten. Wie von Wunderhand öffneten sich eine Unzahl von Türchen und zündeten ein Auf- und Abtritts-Feuerwerk, das die Basler Zuschauer in seinen Bann schlug.

Ein Jahr später stellte Frank Castorf in seiner Wilhelm-Tell-Inszenierung ein volles Glas Bier, auf gut Schweizerdeutsch «eine Stange», auf die große leere Bühnenschräge, auf der die Äpfel schön langsam Richtung Publikum kullerten, das sich dann köstlich amüsierte, als Gesslers Hut zielsicher auf dieser «Stange» zum Hängen kam. Im Badischen Bahnhof entwarf Christoph Marthaler, von Anfang an kompromisslos in seiner fulminanten Langsamkeit, derweil seine ersten Theaterprojekte, die beim Schweizer Publikum zunächst gewisse Trotzreaktionen erzeugten. Bei einem Gastspiel des Marthaler-Abends «Stägeli uf, Stägeli ab,

juhee!») im soeben für die Freie Szene neu gegründeten Theaterhaus Gessnerallee in Zürich verzog sich 1991 noch ein Teil der Zuschauer höflich und leise in den Garten, während auf der Bühne Jürg Kienberger, Ruedi Häusermann, Ueli Jaeggi und ihre Kollegen ungerührt an ihren Tischen saßen und à la Marthaler die rührseligen Lieder der Geschwister Schmid sangen.

### Prototyp Theater Basel

Aus heutiger Sicht könnte man die fünf Jahre Baumbauer & Co in Basel als Geburtsstunde des Regie-Theaters der 90er Jahre mit Castorf, Wieler und Marthaler begreifen. Tatsächlich war das Dreigestirn des fruchtbaren Jahrgangs 1951 in Basel eingebettet in ein komplexes Spielplan-System. Mit einem gekonnten Flügelspiel von Verstörung und Versöhnung, das Baumbauer dann in seiner nächsten Intendanz in Hamburg zur Perfektion trieb, konnte das Haus inhaltlich polarisieren, ohne den Kontakt zum Publikum zu verlieren. Wie etwa bei der Diskussion um den Status der Armee in der Schweiz, als das Militärdepartement Christoph Marthaler offiziell untersagte, Schweizer Uniformen auszuleihen. Während an die Außenwände des Theaters Graffiti mit «Baumbauer raus» gesprüht wurden, produzierten drinnen Regisseure wie Franz Wittenbrink, Stephan Müller, Harald Clemen, Christoph Nel und Werner Düggelin mit einem spielstarken Ensemble Publikumserfolge. Nicht ohne Neid konstatierte das Zürcher Feuilleton: «So begeistert wurde noch nie im Theater geklatscht».

In Basel entstand Ende der 80er Jahre ein neues, für die kommenden Jahre richtungweisendes Stadttheater-Modell. Gegen die neo-feudale Selbstherrlichkeit der 68er-Theater entwarf Baumbauer eine Theaterpraxis, die sich durch inhaltlichen Diskurs, gezielte Widersprüche, offene Netzwerke und logistische Professionalität auszeichnet. Das Theater nicht mehr als eine geschlossene Gesellschaft, die sich mit feudaler Binnenstruktur und dem «richtigen» politischen Bewusstsein abschottet und absichert, vielmehr eines, das mit der Lust am Risiko in die Stadt hinein kommuniziert. Der Philosoph Jürgen Habermas hatte gerade die Leitformel von der «Neuen Unübersichtlichkeit» geprägt und damit das Ende der ästhetischen und ideologischen Gewissheiten auf den Punkt gebracht. Die Gleichzeitigkeit verschiedener gleichberechtigter Standpunkte an einem Ort zu ermöglichen, sie zu bündeln und zu spiegeln: darin lag die Herausforderung, der sich das Theater Basel in einem Spagat zwischen ästhetischer Radikalität und kaufmännischer Ausgewogenheit stellte.

Neben der Gleichberechtigung unterschiedlicher Ästhetiken war dabei die Neu-Ausrichtung der Dramaturgie entscheidend. Unter Baumbauer wandelte sich der Phänotyp «Dramaturg» radikal. Nicht mehr gefragt war der weltfremde Spezialist, der akademisches Wissen mit institutioneller Machtlosigkeit melancholisch verbindet, sondern der Generalist. Mit Wilfried Schulz, Barbara Mundel, Matthias Lilienthal und Stefanie Carp hatte Baumbauer einen «Vierer-mit-Steuermann» aufgestellt, der als offene Kommandozentrale die Fäden im Hause zog. Gemeinsam stellte man unter Beweis, dass konzeptionelles Wissen und machtstrategisches Handeln, ästhetische Schärfe und kommunikativer Charme eine gut geölte Einheit mit kreativen Widerborstigkeiten bilden können.

Die neue Basler Dramaturgie diente zugleich als Ausbildungslager: Viele Netzwerke, die das Schweizer Theater im kommenden Jahrzehnt prägen sollten, nahmen hier ihren Anfang.

Barbara Mundel verwandelte von 1998-2003 das gemütliche Luzerner Theater in ein ambitioniertes Konzept-Theater. Stefanie Carp verkörperte von 2000-2004 als Co-Direktorin am Zürcher Schauspielhaus die umstrittene Projektionsfigur der Marthaler-Zeit. Bis freilich die Aufbruchsstimmung aus dem bildungsbürgerlich geprägten Basel die Konkurrenzstadt Zürich erreichte und Marthaler das Schauspielhaus in seiner Heimatstadt übernehmen konnte, brauchte es, als Baumbauer 1993 Basel verließ, noch genau sieben Jahre plus einige Umwege.

Wendig, trendig: das Theater Neumarkt

Im Zürich der frühen 90er Jahre wagte es das Theater Neumarkt, das Theater-Erbe von Basel zu übernehmen, zwar im kleineren Format, dafür mit umso größerem Ehrgeiz. Das Neumarkt war gerade haarscharf an der Schließung vorbeigeschlittert, als der neue Co-Chef Volker Hesse mit seiner Dampfhammer-Inszenierung von «Angels in America» im September 1993 das neue Neumarkt innerhalb von zweieinhalb Stunden in die Erfolgszone brachte. Nach der Zürcher Depression der späten 80er Jahre surfte das Neumarkt unter der Leitung von Volker Hesse und Stephan Müller, der als fester Regisseur in Basel gewirkt hatte, auf einer Welle der Aufbruchsstimmung. Frei von allen Wunscherfüllungs-Pflichten gegenüber Stadttheater-Abonnenten entwarfen sie sich mit lockeren Slogans wie «Avantgarde ist Entertainment» und «Lovebombing für Zürich» ein neues Image. Hesse/Müller schufen vielleicht die erste post-moderne Theaterinstitution. Indem sie gutgelaunt daran arbeiteten, immer gleichzeitig mit und gegen den Strom zu schwimmen, umschifften sie jeden Konflikt zwischen Kunst und Publikum, und die sprichwörtliche Gastfreundschaft des Hauses verwandelte jeden Anflug von Verstörung in eine versöhnliche Umarmung.

Für ihren griffigen Spielplan ließen sich die beiden Hausherren von Werbern und Trendforschern beraten und kommunizierten quer durch die Stadt. Mit «InSekten», «Top Dogs» und dem platonisch-kabarettistischen Vexierspiel «Phaidon» brachten die beiden die Zürcher Mentalitäten punktgenau auf die meist ausverkaufte Neumarktbühne und erzielten dabei überregionale Aufmerksamkeit für ihren Spürsinn und ihre Cleverness. Rückblickend gehörte das Neumarkt-Team Mitte der 90er zu den ersten, die das Thema «swissness» mit Zürcher Chuzpe positiv besetzten und sich damit zum heimlichen Stadttheater eines neuen urbanen Publikums machten.

Gemeinsam mit starken Ensemble-Schauspielern wie Gilles Tschudi, Michael Neuenchwander, Hans-Peter Müller-Drossart und Susanne Wrage, die heute den Schweizer Film mitprägen, traten im Neumarkt drei Gastregisseure in die erste Reihe: zunächst Ruedi Häusermann, aus der Marthaler-Familie kommend, dann Barbara Frey, die aus der freien Szene zum Basler Theater gestoßen war. Dazu gesellte sich der junge Zürcher Stefan Bachmann, der in Berlin gemeinsam mit seinem Dramaturgen Lars-Ole Walburg die freie Gruppe «Theater Affekt» gegründet hatte und mit den «Wahlverwandtschaften» 1995 am Neumarkt seine erste Einladung ans Theatertreffen erzielte.

## Freie Szene, vernetzt

Im Sommer 1997, im letzten Jahr der Hesse/Müller-Ära am Theater Neumarkt, erhielt das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich eine neue Leitung. Zusammen mit der Hamburger Dramaturgin Barbara Riecke, die ich von meinem Kampfnagel-Engagement in Hamburg mitgebracht hatte, und dem Schweizer Jean Grädel, der von der Pro Helvetia wieder ins aktive Geschäft gewechselt war, beschlossen wir, programmatisch mit dem Gastspiel einer Inszenierung von Stefan Bachmann zu eröffnen, der ein Jahr später Schauspielregisseur am Theater Basel werden sollte. Gleichzeitig gründeten wir als Sprungbrett für all die Künstler, die keine Lust mehr darauf hatten, erst nach langem Aussitzen und Ausschwitzen auf dem Assistentenstuhl ins praktische Wasser zu springen, das Nachwuchs-Festival «Hope & Glory». Dieses Festival, das wir gemeinsam mit dem Theater Neumarkt entwarfen und das von der neuen Neumarkt-Leitung Crescentia Dünsser und Otto Kukla von 1998 bis zum gemeinsamen Abschied 2004 mitgetragen wurde, entwickelte sich rasch zu einem wichtigen Startplatz für junge Künstler, von denen viele heute die Szene prägen. Der Schweizer Stefan Kaegi, der mit «Rimini Protokoll» inzwischen eine neue Form des Real-Theaters mit erfunden hatte, war beim ersten «Hope & Glory» dabei; neben Albert Liebl aus Biel, der wenig später die Gruppe «Schauplatz International» gründete, stand er in einer realen Telefonzelle auf der Bühne und simulierte realen Kontakt zur realen Außenwelt. Ein Jahr später präsentierte die Toggenburgerin Barbara Weber eine Brecht-Inszenierung, bei der schon deutlich die Pop-Spuren ihrer «unplugged»-Ästhetik zu sehen waren. Und die Bündnerin Barbara-David Brüesch machte bereits bei ihrem «Hope & Glory»-Debüt deutlich, dass sie mit präziser Schauspiel- führung große Stoffe auf virtuose Weise verdichten und überhöhen kann.

Auf der großen Gessnerallee-Bühne debütierten zwei Schweizer Regisseure, die als Quereinsteiger aus sehr unterschiedlichen Richtungen ihren Weg ins Freie Theater gefunden hatten. Als radikaler Autodidakt startete der Zürcher Architekt Igor Bauersima mit der «OFF-OFF-Bühne» seine internationale Karriere als Autor, Regisseur und Ausstatter in Personalunion. Niklaus Helbling, der 12 Jahre am Thalia-Theater in Hamburg seinen Dramaturgiedienst geleistet hatte, wechselte ins Regiefach und verwandelte mit seinen «Mass & Fieber»-Freunden die Gessnerallee in eine Spielwiese, auf der sie ihren reichen Bildungsschatz von E- und U-Literatur, Film und Musik trashig und listig durcheinander mixten und schließlich 2002 mit «Bad Hotel» ein genreübergreifendes Großprojekt mit über 100 Künstlern aufgleisten, in dem sich als eine Art Mega-Crossover alle möglichen Netzwerke zwischen Theater, Video, Kunst, Literatur, Comic und Punk in der Gessnerallee kreuzten.

## Die nächste Generation übernimmt

Zürich war in den späten 90er Jahre in Aufbruchslust. Und auch in den Nachbarstädten Basel und Luzern, gerade mal eine Stunde von der Limmatmetropole entfernt, bewegte sich einiges. In Luzern starteten die neue Intendantin Barbara Mundel und ihre beiden Dramaturginnen Annemarie Arioli und Viola Hasselberg mit großem Schwung und hohen Erwartungen, machten dann aber zwiespältige Erfahrungen mit dem Publikum und der Stadt, die schließlich dazu führten, dass nach fünf Jahren Amtszeit trotz künstlerisch sehenswerter Bilanz ein Jahr früher als vertraglich vorgesehen das Experiment Luzern beendet wurde. Vom Off-Rand war René Pollesch mit seiner Verbal-Soap «Heidi Hoh» mitten hinein in die weiche Stadttheater-Welt

der Innerschweiz gesprungen, und Christoph Frick von der Basler Gruppe «KLARA» brachte einen «Wilhelm Tell» auf die Luzerner Bühne, der fröhlich zwischen Kleinbürgerverbiesterung und Radikal-Anarchie changierte. Die Lokalpolitik hatte freilich bereits frühzeitig ihre Zweifel am «Konzept»-Theater Barbara Mundels angemeldet, und diese werden bekanntlich nur dann kleiner, wenn die Publikumsströme sich vergrößern.

Nach einem dreijährigen Desaster am Theater Basel nach Baumbauers Abschied wurde ab 1996 der junge Ostdeutsche Michael Schindhelm als Intendant verpflichtet, und man hoffte, alles würde wieder gut. Schindhelm enttäuschte die Erwartungen souverän und führte sich im Schauspiel mit einem großkalibrigen Fehlstart ein. In einem cleveren U-Turn wechselte er bereits im zweiten Jahr das komplette Schauspiel-Team aus und platzierte mit dem «Theater Affekt» eine freie Gruppe auf das Chefsofa seines Stadttheaters. In den drei Sekunden des Unterschrifts-Vollzuges verwandelten sich die drei freien Affekt-Alpha-Tiere Bachmann, Walburg und Till in einen Schauspielregisseur, einen Chefdramaturgen und einen Betriebsdirektor. Ihre zweite Amtshandlung: Sie engagierten Judith Gerstenberg, gerade noch Dramaturgin und «Hope & Glory»-Mitbegründerin am Zürcher Theater Neumarkt, und Julia Lochte, gerade noch Assistentin in Baumbauers Hamburg-Dramaturgie, dazu kam Matthias Günther, ein erfahrener Kämpfer an diversen Netzwerk-Fronten. Die neue Basler Generalisten-Dramaturgie konnte loslegen.

Das Publikum reagierte erst mal freundlich gelassen auf den Energie-Stoß in Basel, der in den ersten Inszenierungen von Stefan Bachmann, Andreas Kriegenburg und Lars-Ole Walburg zu spüren war. Als der junge Off-Regisseur Samuel Schwarz den Mythos des Schweizer Altrebellen Niklaus Meienberg in einem historischen Zerrspiegel-Kabinett zwischen Rokoko-Rebellion und 80er-Jahre-Muff furios zerstampfte, stritten sich zwar die Altlinken mit den Attac-Jungen über dieses erste Stück von Lukas Bärfuss am Basler Theater. In der Begeisterung für den verstörenden Kraftakt, den dieser Denkmalsturz unter dem Deckmantel der Hommage bedeutete, waren sich aber alle genauso einig wie in der Bewunderung für die grandiose Meienberg-Darstellung des Ex-Neumarkt-Schauspielers Michael Neuenschwander. Weitere Gast-Regisseure aus der freien Szene inszenierten in Basel wie Albrecht Hirche, der in der Gessnerallee gerade seine «Bad Actors» gezeigt hatte, und Stefan Pucher, der mit dem «Kirschgarten» seinen ersten Tschechow auf die Bühne brachte. Daneben schlugen Jossi Wieler, Werner Düggelin, Stephan Müller und Barbara Frey die Brücke zur alten Basler Zeit.

Ein weiterer Kraftakt war währenddessen hinter den Kulissen erfolgt. Unter dem Geheimcode «Ladies first» hatten im Herbst '98 einige bis heute ungenannt gebliebene Damen aus der Basler Oberschicht sieben Millionen auf den Tisch gelegt und damit einen Stein ins Rollen gebracht, der dazu führte, dass 2002 ein neues Schauspielhaus eröffnet werden konnte. Die Freude über das neue Haus war groß, die Freude über das Theater im Haus hatte sich allerdings inzwischen geteilt. Spätestens mit dem «Sommernachtstraum», den Stefan Bachmann 1999 mit manischem Ernst als ein Stück roher Hass-Liebe auf der großen Bühne inszenierte, löste die Ästhetik diverser Verstörungen Zuschauer-Unmut aus. Und als Bachmann ein Jahr später mit einem radikalen «Sturm» nachlegte, schrieb Basel Theatergeschichte: Der Begriff vom «Unterhosen-theater» wurde über Nacht geboren. Gerade noch zum «Theater des Jahres» gewählt, blieben die Zuschauer halb enttäuscht und halb empört dem Haus fern, und in einer stark besuchten Publikumsdiskussion mit dem Titel «Da geh ich nicht mehr hin» wurde zwischen Künstlern und Publikum um das Verständnis für die ästhetischen Provokationen im

Theater gerungen.

Das Ende der Ära Bachmann war dann allerdings ein großes Geschenk an das Publikum. Mit der Claudel-Inszenierung «Der seidene Schuh» vollzog Stefan Bachmann in einem 8-Stunden-Marathon nicht nur die Versöhnung mit dem Publikum, sondern auch die Versöhnung von unterschiedlichen Ästhetiken zwischen Pathos und Trash, Provokation und Rührung, Pop und Konvention. Der freiwillige Abschied 2003 im Augenblick seines größten Erfolges war konsequent. Genau an dem Punkt, an dem die Regie-Titanen eine Generation zuvor begonnen hatten, ihre Reiche zu fixieren, ging Bachmann auf Weltreise.

Lars-Ole Walburg war der logische Nachfolger. Er übernahm die zweischneidige Aufgabe, in virtuose Professionalität zu überführen, was als unberechenbares Abenteuer begonnen hatte. Bis zum gemeinsamen Abschied 2006 jonglierte das Team engagiert und entspannt zwischen den großen Stoffen der Antike und den groß gedachten Romanen von Max Frisch. Sebastian Nübling und Muriel Gerstner stießen innerstädtisch vom jungen theater basel dazu, aus Zürich kam die junge Dramaturgin Andrea Schwieter, Lukas Bärfuss wurde mit «Die sexuellen Neurosen unserer Eltern» zum Europaweit-gespielten Autor, und zu guter Letzt waren es die Assistenten aus den eigenen Reihen, die raschen Schritts die Bühne eroberten.

Alles in allem hatten sich in Basel fünfzehn Jahre, nachdem ein nicht-inszenierender Intendant ein paar Steine richtungsweisend ins Schweizer Theatergewässer geworfen hatte, die Kreise der Netzwerke in vielfältigen Schichtungen geschlossen. Der Einfluss des Schweizer Theaterkarussells auf das deutsche Theater-Reich war in dieser Phase sicher größer als umgekehrt. Und in Zukunft wird man sich darüber streiten können, ob die Marthaler-Jahre, die von 2000 bis 2004 Zürich in Atem hielten, der krönende Abschluss dieser Zeit waren oder vielleicht doch ein theaterhistorischer Ausnahmezustand.

### Galionsfigur Marthaler

Als Christoph Marthaler 1998 zum Intendanten des Zürcher Schauspielhauses ernannt wurde, kannte man seine viel gepriesene Kunst der Langsamkeit in Zürich mehr vom Hörensagen als vom Selbersehen. Umso mehr überraschte der Mut der kulturpolitisch Verantwortlichen, einen Regisseur zum Intendanten zu ernennen, der zwar mit seinen Inszenierungen international Schlagzeilen gemacht, aber wie seine Co-Direktorinnen Anna Viebrock und Stefanie Carp keinerlei Leitungserfahrung hatte. Die Entscheidung für Christoph Marthaler sollte eine letzte symbolische Tat sein, mit der sich Zürich endgültig von seinem biederen Image und seiner zwinglianischen Enge verabschieden wollte. Außerdem schien damit das nie überwundene Trauma vom Rausschmiss des jungen Peter Steins aus Zürich vor knapp 30 Jahren endlich gelöscht. Bereits mit seinem ersten öffentlichen Auftritt bestätigte Marthaler mit selbstironischem Charme alle Erwartungen: Egal was passieren würde, er werde garantiert länger durchhalten als Peter Stein - und dessen Vertrag wurde bekanntlich nach drei Monaten gekündigt. Marthaler sollte Recht behalten. Sein Rausschmiss erfolgte erst nach zwei Jahren.

Vor dem Jahrtausendwechsel sonnte sich die Stadt in ihrem neuen Glanz. Marthalers Vorgänger Gerd Leo Kuck und der Kaufmännischen Direktor Marcel Müller hatten mit einem geschickt eingefädelten Coup den Neubau eines großen Betriebsgebäudes im angesagten

Industrieviertel möglich gemacht, dessen Eröffnung sich aufgrund von Bauverzögerungen genau mit dem Amtsantritt des neuen Intendanten und seines Ensembles überkreuzen sollte. Vom «Schiffbau» war zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede, von der Existenz der brachliegenden Fabrikhalle neben den neuen Werkstätten nahm niemand Notiz – außer Christoph Marthaler. Und angesteckt vom allseitigen Optimismus offerierte die Stadt dem heimgekehrten Sohn diese neue Spielstätte als großzügiges Begrüßungs-Geschenk, die Frage der Folgekosten stand dabei anscheinend erstmal hinten.

Die Eröffnung im Jahre 2000 war ein doppelter Paukenschlag. Nach einer gigantischen Selbstfeier des neuen Zürcher Kultur-Establishments mit Indoor-Feuerwerk, Cüpli-Defilé und Jubelreden, die «das Theater des kommenden Jahrtausends» feierten, startete Christoph Marthaler den Schiffbau einige Monate später mit «Hotel Angst» und inszenierte dabei konsequent am neuen urbanen Zürcher Selbstbewusstsein vorbei. Auf der Bühne saßen seine armen, einsamen, gefallenen Menschen im 50er-Jahre-Interieur von Anna Viebrock und fürchteten sich vor dem bösen Europa. War dies das längst überholte Schweizbild eines Auslands-Schweizers, der bei seiner Rückkehr verstaubte Heimatklichees mit sentimentalem Negativblick zelebrierte? Oder doch vielmehr ein obsessives Festhalten an der dialektischen Kraft der guten alten Schweizer Sturheit?

Wie auch immer man es lesen mag, das Publikum bedankte sich mit ausverkauften Vorstellungen für den unterhaltsamen Rundumschlag gegen den Schweizer Kriechgang in sich selbst. Dass mit einem Schlag das Experiment und der Skandal die Kassenschlager waren, bestätigte ein paar Monate später Christoph Schlingensiefel. Sein Provokations-"Hamlet" setzte mit echten Ex-Neonazis auf der Bühne und rechten Protesten der Schweizer Volkspartei vor der Bühne dem Theater-Kopfstand die Krone auf: Die Zürcher stürmten in Massen ihr Schauspielhaus am Pfauen, um das lärmige Spektakel zu sehen, in dessen Mitte ein großartiger Hamlet in tiefer, verzweifelter Ruhe stand, von Sebastian Rudolph souverän gespielt als konservativer Kontrapunkt zum Getöse um ihn herum. Und während im Pfauen die Inszenierungen der bürgerlichen Altmeister Luc Bondy und Werner Düggelin in der zweiten Spielzeit nur mittelprächtige Resonanz erzielten, lockte die ins Schauspielboot geholte Meg Stuart mit ihrer Tanz-Compagnie "Damaged Goods" ein neues Publikum in den Schiffbau.

Für zwei kurze Sommer der Anarchie sah es ganz so aus, als könnten die bewährten Regeln des kaufmännisch ausbalancierten Dramaturgie-Theaters à la Baumbauer außer Kraft gesetzt werden: nicht mehr der goldene Schnitt zwischen sicheren Werten und wohl kalkulierten Experimenten war Garant des Erfolges, sondern die Lust am Risiko und an der ästhetischen Provokation.

Der künstlerische Erfolg war durchschlagend, bereits in den beiden ersten Jahren wurde das Schauspielhaus jeweils zum «Theater des Jahres» gewählt und fünf Inszenierungen zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Im sprichwörtlich gewordenen Theaterdreieck Zürich - Basel - Luzern hatte Zürich die Führung übernommen, die Rechnung der Stadt schien aufzugehen: Endlich spielte das Schauspielhaus wieder in der ersten Liga ganz oben mit. Dass zahlreiche Zürichberg-Abonnenten lauthals kündigten und etliche Türen vom alten Establishment krachend für immer geschlossen wurden, konnte man als die üblichen Geburtswehen eines Neuanfangs verschmerzen. In Basel war ja gerade zu sehen, dass sich die Diskussionen

ums «Unterhosen-theater» schon wieder einrenken würden. Der Optimismus trieb solche Blüten, dass die Nachbar-Theater wie das Neumarkt und die Gessnerallee hinter den Kulissen von besorgten Kulturpolitikern bereits nach Krisenszenarien befragt wurden: Sollten angesichts des zu erwartenden Theatertriumphzugs des Schauspielhauses sich die anderen Häuser für die nächsten Jahre nicht schleunigst neu positionieren? Die vorauseilenden Befürchtungen blieben unbegründet, das Neumarkt und die Gessnerallee fanden auch weiterhin ihr Publikum.

### Kompromisslos unschweizerisch

Die Inszenierungen von Marthaler/Viebrock/Carp prägten das Haus von Anfang bis Schluss mit mehr als zehn Neu-Inszenierungen und Wiederaufnahmen. Das Leitungstrio brachte großartige Schauspieler mit nach Zürich, die als eines der besten Ensembles, welches das Haus je hatte, in die Schauspielhaus-Geschichte eingehen werden. Gleichzeitig kamen in künstlerischer Gleichberechtigung viele Regisseure mit starken eigenen Handschriften zusammen. Falk Richter hatte mit seiner schrillen «Polaroids»-Inszenierung das Pfauen-Publikum aufgeschreckt, kurz davor aber im Schiffbau einen stillen und fein geschliffenen Fosse-Abend gezeigt, an den Jossi-Wielers «Winter»-Inszenierung mit dem hinreißenden Paar André Jung und Sylvana Krappatsch nahtlos anschloss. Stefan Pucher verlegte in seinen «Drei Schwestern» mit dem tollen Schwestern-Trio Yvon Jansen, Katja Kolm und Sylvana Krappatsch – nicht zu vergessen Bettina Stucky als Schwägerin Natascha – die Tschechow-Welt aus der russischen Provinz mitten ins urbane Zürich. Robert Hunger-Bühler brillierte in Puchers «Richard III», dessen Grausamkeiten in einem fast barock anmutenden Tableau exekutiert wurden. Frank Castorf war da und René Pollesch, Ruedi Häusermann, Schorsch Kamerun und Jan Bosse, Christiane Pohle und Christina Paulhofer, Luk Perceval, Andreas Kriegenburg und Johan Simons, und aus dem Berner Off hatte sich Meret Matter dazugesellt.

Christoph Marthaler war der Held der Stunde. Anlässlich der Zürich-Premiere von seinen «Spezialisten» hatte Stefanie Carp im Vorwort des ersten Jahreshftes unter dem Motto «Wir sind alle Spezialisten» die neue Hausphilosophie formuliert, die in der Praxis zwei folgenreichen Seiten zeigte. Nach innen sollten die Grenzen zwischen Künstler und Techniker, zwischen Chef und Angestellten verschwinden; anstatt eine logistische Kommandozentrale für das Haus zu errichten, arbeitete Stefanie Carps neue Spezialisten-Dramaturgie daran, das Theater in eine Art Geheimbund mit gemeinsamer Kunsthaftung zu verwandeln. Nach außen entwickelte sich dagegen rasch eine Abgrenzung von allen «Nichtspezialisten». Was zunächst als Unhöflichkeit missverstanden wurde, traf in seiner Rigorosität den wunden Punkt der Stadt. Anstelle der erhofften Umarmungspolitik, wie sie das alte Neumarkt so schön auf das städtische Kulturparkett hingelegt hatte, zeigte Stefanie Carps Spielplan-Strategie ihr nämlich die kalte Schulter. Stattdessen nahm sie das Tabu des neuen liberalen Establishments ins Visier: über Geld redet man nicht, weil es sowieso da ist. Und damit man nicht drüber reden muss, sorgt man dafür, dass es da ist. Mit missionarischem Eifer und anarchischen Mitteln leistete das Schauspielhaus – fast ein wenig altmodisch – antikapitalistische Verstärkungsarbeit. Und konsequent entzog man sich dabei der Versöhnung mit den gerade neu entstehenden Driftwelten zwischen Konsum, Kommerz und Kultur in Zürich, der laut Manager-Umfragen mittlerweile drittattraktivsten Stadt der Welt.



Der Kampf zwischen Geld und Geist, Politik und Theater spitzte sich zu. Im Frühsommer 2002 hatte sich das Zürcher Stimmvolk noch für einen Zusatzkredit für das Schauspielhaus ausgesprochen, am 30. August 2002 übernahm das Geld dennoch endgültig das Kommando über die Kunst. Waren es der falsch kalkulierte Schiffbau, die Kündigungen zahlreicher Abonnenten, die diversen Dienstreisen oder die angeblich überteuerte neue EDV-Anlage – wer wofür wann warum zuviel Geld ausgegeben oder zu wenig Geld eingenommen hatte – war schon am selben Tag undurchschaubar und ist es bis heute geblieben. Fakt ist, dass nach mehreren Gesprächen und Nichtgesprächen zwischen Verwaltungsrat und künstlerischer Leitung der erstere die letztere kündigte, wobei sowohl ersterer letztere (fehlende Zuschauer-einnahmen!) als auch letztere ersteren (falsche Politik!) für die Anhäufung des Defizits von 3-4 Millionen Sfr verantwortlich machte.

Der Skandal war nicht mehr der Kassenschlager, sondern die Realpolitik, der Kopfstand der Kunst war zu Ende. Doch das Zürcher Schicksal nahm abermals eine unerwartete Wendung: Auf die Kündigung von oben folgte der massenhafte Protest aus der Mitte. Um für Marthalers Theater einzustehen, kamen drei Tage nach der Entlassung ca. 1.500 Menschen in die Gessnerallee, dabei handelte es sich um ein typisch Zürcher Konglomerat von wahren Theaterliebhabern, kiebigen Szenegängern und engagierten bürgerlichen Stadthirschen. Es folgten harte Tage und schwierige Monate. Der Stadtpräsident wurde vor dem Rathaus in einem Holzkäfig künstlerisch gefangen gesetzt, der Regierungsrat machte sich in diplomatischen Marathon-Gesprächen für einen finanziellen Kompromiss stark, der schliesslich im Juni 2003 dazu führte, dass Christoph Marthaler von seinem Fünf-Jahresvertrag ein Jahr abzog und noch ein letztes Jahr in Zürich blieb. Die künstlerische Arbeit ging weiter, an Versöhnung nach dieser so nur in Zürich möglichen Verstörung war trotzdem nicht mehr zu denken. Marthaler inszenierte zum Schluss programmatisch «Dantons Tod» und «O.T.» (= Ohne Titel) und am Ende strömten die Zürcher noch mal massenhaft in ihr Schauspielhaus, um die alt gedienten Bühnen-Revolutionäre Ostendorf, Jäggi, Cornu, Grigolli und Co. zu sehen, die müde und erschöpft ihre Hintern auf den Schweizer Beizenstühlen breit saßen und dennoch immer wieder aufstanden, um in Rebellions-Tiraden auszubrechen. Der Lohn der Arbeit bestand erneut in einer Schauspielhaus-Einladung zum Theatertreffen, inzwischen die neunte in vier Jahren, das hatte vor Marthaler keiner geschafft. Der Trauerrand, den die Rekordzahl trug, blieb haften. Das Chaos à la Suisse war vorbei. Es waren die vier letzten und die vier besten Jahre einer langen Ära.

Eine Schweizer Theater-Ära?

Jeder, der irgendwann dabei gewesen ist in dieser langen Zeit der großen und kleinen Schweizer Theaterverwandlungen, wird seine Geschichte erzählen können. Und wer nicht dabei gewesen ist, wird die Frage stellen, wie man sich diese Zeit erklären und ob sie sich so nur in der Schweiz hat ereignen können.

Eine der möglichen Antworten ist einfach und konkret. Ohne die Pünktlichkeit der Schweizer Eisenbahn und ohne den guten gastronomischen Service der Theater-Kantinen wäre all dies nicht möglich gewesen. Die zahlreichen Netzwerk-Filialen und Austausch-Familien konnten

nur wachsen, gedeihen und sich fortpflanzen dank der hervorragenden Zugverbindungen zwischen den Schweizer Städten. In den letzten Zügen zurück nach Zürich oder Basel trafen sich die reisefreudigen Akteure immer wieder genauso wie in den gastfreundschaftlichen Foyers und Kantinen der Theater, und es entstanden zwangs- und beiläufige Begegnungen in unverbindlicher Verbindlichkeit auf Augenhöhe. In diesen gemeinsame Verschnaufpausen stand der uralte Wettbewerb still, in dem wir stehen, seit es Theater gibt: Wer hat das beste Theater, die tollsten Schauspieler, die meisten Zuschauer. Und was für gesamtdeutsche Konkurrenz-Verhältnisse vielleicht schwer vorstellbar ist, geschah hier: Die gemeinsame Liebe zum Theater verband sich aufs Schönste mit der Sympathie und dem Verständnis für die Kollegen. Der Rest war harte Arbeit. Was sonst.