

# Frauenarbeit in Musik, Theater, Tanz, Schaustellungen, Film, Radio, Fernsehen

## Allgemeines

Das berufliche Musizieren, Theaterspielen und Tanzen hat ein merkwürdiges Doppelgesicht, das bei den Frauen besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Musik, theatralische Darbietungen und Tänze sind uralte Ausdrucksformen des Gemeinschaftslebens und waren ursprünglich eng verbunden mit religiösen Bräuchen, mit Festen und Feiern. Sie entwickelten sich aber erst später und mit grossen Schwierigkeiten zu Berufen. Am frühesten gelangten Pfeifer und andere Musiker zu festen Stellen und Ansehen bei Städten und Fürsten. Später beschäftigten vor allem die letzteren auch Schauspieler und Tänzerinnen. Die meisten Theaterleute und manche Musiker waren aber bis ins beginnende 19. Jahrhundert wie die Schausteller aller Art zur Bestreitung ihres Lebensunterhaltes und zur Deckung der Kosten ihrer Darbietungen auf ein unstetes Wanderleben angewiesen und standen ausserhalb der ständisch geordneten Gesellschaft der ansässigen Bürger. In der protestantischen deutschsprachigen Schweiz und besonders in Zürich wirkte sich zudem die heftige und lange Ablehnung von Theater und Tanz zu ihren Ungunsten aus.

Bei den Frauen kam erschwerend hinzu, dass ihr Auftreten in der Öffentlichkeit wie die lockeren Lebensformen der Theaterleute den Idealen vom häuslich-schamhaften Mädchen und der «züchtigen Hausfrau» aufs schärfste widersprachen, und die Männerwelt diese Künstlerinnen auch tatsächlich nicht nur als solche, sondern als leicht zu gewinnende Partnerinnen für erotische Abenteuer betrachtete. «Wilhelm Meisters Lehrjahre» geben darüber eindeutigen Aufschluss, aber auch im 19. Jahrhundert war eine derartige Mentalität noch recht verbreitet. Diese Hintergründe darf man bei der Beurteilung der späten Entwicklung schweizerischer Schauspielerinnen und Tänzerinnen nicht ausser acht lassen.

Zuerst wurden musikalische Darbietungen und erst später auch die Theater zu ständigen Einrichtungen, die ihren Besuchern neben Unterhaltung seelische Vertiefung und geistige Anregung bieten. Beim Theater geschah dies nicht ohne erhebliche Widerstände und Rückfälle. Musste es sich doch sogar Goethe noch 1817 gefallen lassen, dass an dem von ihm mit so viel Hingabe geleiteten Weimarer Hoftheater während seiner Abwesenheit ein auch in Zürich gespieltes Melodrama mit einem dressierten Pudel aufgeführt wurde, worauf er das Theater nicht mehr betrat<sup>1</sup>. Später ging dergleichen leichte Kost mit artistischem Einschlag ans Kabarett über, bis sich auch dieses, vor allem im Kampf gegen den Nationalsozialismus, ebenfalls als geeignet erwies, mit seiner humoristisch-satirischen Durchleuchtung des Lebens sittlichen und geistigen Werten zu dienen.

<sup>1</sup> Eine Schauspielerin und Geliebte des Herzogs hatte diese Aufführung durchgesetzt (Vom tätigen Leben. Goethes Briefe aus der 2. Hälfte seines Lebens; hg. von Ernst Hartung, Düsseldorf und Leipzig, Bücher der Rose IV, erstmals 1907).

So wurden neben den Stadtmusikern auch Schauspieler und Tänzer, die eigentliche Kunst vermitteln, mit der Zeit aus vorübergehend geduldeten Mitgliedern von Wandertruppen zu gleichberechtigten Bürgern und geachteten Kulturträgern. Noch immer finden sich aber in ihren Arbeitsverhältnissen wie in ihrer gesellschaftlichen Stellung einige Spuren ihrer Herkunft aus dem Gewerbe der fahrenden Leute. Oft werden auch, wie im heute noch geltenden Zürcher Hausiergesetz von 1894, die Berufsbezeichnungen Sänger, Musiker und Schauspieler auch für Leute verwendet, bei deren Darbietungen kein höheres künstlerisches Interesse obwaltet, und diese in einem Atemzug mit Kunstreitern, Seiltänzern und Taschenspielern dem patentpflichtigen Hausiergewerbe unterstellt<sup>2</sup>.

Auch das eigentliche Schaustellergewerbe wird heute nur noch teilweise im Herumziehen ausgeübt; es schuf sich in den Variététheatern eine ständige Einrichtung. Doch führen die meisten Artisten noch immer ein Wanderleben. Neben die Vorführung einzelner Tiere, die an den Messen bestaunt wurden, traten zuerst Menagerien und später moderne Tiergärten, die sowohl der Unterhaltung wie der Belehrung und der wissenschaftlichen Forschung dienen. Frauen werden von ihnen in der Schweiz im Gegensatz zum Ausland nur ganz ausnahmsweise – im Zürcher Zoo im Mai 1959 eine einzige – mit der Tierpflege beschäftigt, trotzdem sie sich besonders für die Aufzucht gut eignen sollen. Sie können auch an zoologischen Gärten keine anerkannte Laborantinnenlehre durchlaufen.

Das 20. Jahrhundert brachte als grosse Neuerung die technische Vervielfältigung künstlerischer und anderer Darbietungen. Aus den ersten Filmstreifen, welche die ältere Generation einst noch in Jahrmarktuden bewunderte, entstanden die Filmkunst und die internationale Macht des Filmwesens. Sie verdrängten – zusammen mit dem Schausport – das Panorama und andere einfachere Einrichtungen zur Befriedigung der Schaulust und engten damit das Tätigkeitsgebiet der Artisten ein. Ferner liefern Radio und Fernsehen Neuigkeiten und Bilder, Unterhaltung, Kunst und Wissen direkt in die Stuben. Auch manche dieser Darbietungen gewannen künstlerischen Rang, und alle bieten zahlreichen Männern und Frauen neue berufliche Möglichkeiten.

Trotzdem haben sich nicht nur Konzerte und Theater weiter entwickelt, sondern auch das alte Schaustellergewerbe ist nicht ausgestorben, weil auch die beste Übertragung nicht an eine wirklich gute Darbietung durch lebendige Menschen heranreicht, und das Erlebnis durch die Gemeinschaft mit andern Besuchern gesteigert wird.

## Musik

Musik ist eine ursprüngliche menschliche Lebensäusserung, die vor allem dem Gefühlsleben Ausdruck verleiht und durch den Rhythmus gemeinsames Tun belebt und erleichtert. Sie ist stark gemeinschaftsbezogen. «Keine Kunst kann in so hohem Masse dazu beitragen, einzelne Individuen

<sup>2</sup> Hausiergesetz § 7e.

zu grösseren Gruppen zusammenzufassen und ihnen, sei es als Hörenden oder selbst Musizierenden, ein gemeinsames, in gemeinsamem Tun und Empfinden sie zusammenfassendes Gefühl und Erlebnis (als ins allgemein Menschliche übergreifendes Musikerlebnis) verschaffen<sup>3</sup>.» Infolge dieser engen Verbindung der Musik mit dem gesellschaftlichen Leben waren die durch Jahrhunderte hindurch auf den häuslichen und den kirchlichen Kreis beschränkten und besonders im letzteren stark abhängigen Frauen in ihrer Pflege sehr eingeeengt.

In der gleichen Richtung wirkte die sozusagen zweistufige Schöpfung der Musikwerke. Wohl wird auch ein Tonwerk vom einfachen Lied bis zur Sinfonie zunächst von einem Einzelnen geschaffen. Es steht damit aber nicht wie ein Gemälde für Jahrhunderte fertig da, sondern muss durch Wiedergabe immer wieder von neuem zum Leben erweckt werden. Dies geschah und geschieht bei volkstümlicher Musik teilweise noch heute durch Aufnahme mit dem Gehör und Wiederholung aus dem Gedächtnis, bei den meisten Musikwerken aber durch das Hilfsmittel der Notenschrift. Deren Schöpfung und Erlernung setzt aber eine Bildung voraus, wie sie den Frauen bis ins 19. Jahrhundert nur ganz ausnahmsweise zuteil wurde. Infolge dieser doppelten Benachteiligung der Frauen ist es nicht erstaunlich, dass wir von beinahe keiner Komponistin Kunde haben, und dass die Frauen auch unter den zahlreicheren Gruppen der Vermittler und Lehrer von Musik erst seit dem 19. und besonders dem 20. Jahrhundert häufiger vorkommen.

## Aus der Musikgeschichte

Frauen haben wohl seit jeher Lust und Leid der Liebe wie Glück und Not der Mutterschaft im Liede zum Ausdruck gebracht und beim Spinnen und andern Arbeiten gesungen. Es ist anzunehmen, dass sie dabei nicht nur überlieferte Weisen weitergaben, sondern solche auch umschufen und hie und da neue Melodien erfanden<sup>4</sup>. Die Namen dieser «Komponistinnen» sind aber so wenig überliefert wie diejenigen der älteren, ebenfalls schreibkundigen männlichen Liederschöpfer.

### Mittelalter

Ausserhalb des häuslichen Kreises traten Frauen nur im Rahmen des Klosters in beschränktem Umfang musikalisch selbständig auf, indem ihnen gestattet war, neben den von der Kirche vorgeschriebenen lateinischen liturgischen Gesängen auch geistliche Lieder in deutscher Sprache zu pflegen. So wird von Elsbet Stigel<sup>5</sup> und andern Nonnen des Klosters Töss berichtet, dass sie «hübsche Liedli» sangen. Es ist sogar wahrscheinlich, dass sie auch Melodien für gewisse Texte bearbeiteten, möglicherweise auch teilweise komponierten<sup>6</sup>. Abgesehen von den Frauenklöstern war der kirchliche Gesang Sache der Geistlichen, sowie der Sängerknaben aus den Stifts- und Klosterschulen. Gelehrte Geistliche haben die Notenschriften erfunden, Musikunterricht erteilt und in den Kantoren, die seit dem 13. Jahrhundert den liturgischen Gesang zu organisieren und zu überwachen hatten,

<sup>3</sup> Cherbuliez, A.-E. Musikleben am Zürichsee. Ein kultureller und soziologischer Querschnitt. Jahrbuch vom Zürichsee, 1951/52, S. 283.

<sup>4</sup> Siemsen, Anna. Der Weg ins Freie. Zürich 1943.

<sup>5</sup> Näheres über Elsbet Stigel siehe im Abschnitt über Literatur.

<sup>6</sup> Nach einem Vortrag von Prof. A.-E. Cherbuliez, gehalten an der Braunwalder Musikwoche 1958.

die ersten Berufsmusiker gestellt. Sie entschieden daher, was an Musikgut aufgezeichnet und überliefert wurde. Sie veranstalteten auch die geistlichen Volksschauspiele vor dem Gotteshaus und spielten dabei sogar Frauenrollen, wenn auch Frauen wahrscheinlich in den Chören mitsangen<sup>6</sup>.

Das ganze übrige ausserhäusliche Gemeinschaftsleben war Sache der Männer. Sie sangen auf der Zunftstube, der Wanderschaft und dem Kriegszug, und sie bildeten Spielbruderschaften, welche volkstümliche Musikinstrumente spielten und an Volksschauspielen mitwirkten<sup>6</sup>. Sie pflegten auch den Minnesang, von dem allein Aufzeichnungen erhalten sind, während Frauenlieder nur mündlich weitergegeben wurden und deshalb leichter in Vergessenheit gerieten.

#### Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Der Humanismus des 16. Jahrhunderts hat die Musikpflege stark gefördert, wobei auch einzelne Frauen mitwirkten. In der Chronik von Gerold Edlibach werden zwei Zürcher Musikerinnen erwähnt, Adelheid Erlisholz und Anna von Waltzhütten, welche letztere bei kirchlichen Motetten mitsang<sup>6</sup>. Auch auf einem Stich des Zürchers Jost Ammann ist als Mitwirkende einer Gruppe «Die Singer» eine Frau abgebildet<sup>7</sup>.

Die Reformation wirkte sich zunächst musikfeindlich aus. Trotzdem Zwingli selbst mehrere Instrumente spielte, verbannte er nicht nur den Gesang, sondern sogar die Orgel aus dem Gotteshaus und zudem fiel die musikalische Betätigung im Kloster weg.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Gemeindegang in den Zürcher Kirchen eingeführt, nachdem die Orgel schon früher wieder zugelassen worden war. Er erfolgte vom 17. Jahrhundert an mehrstimmig, und das religiöse Lied wurde auch ausserhalb der Kirche eine Hauptform des Musizierens durch Frauen<sup>6</sup>. Berichtet doch Goethe noch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, dass in den Stuben der Spinnerinnen und Weber am Zürichsee «meistens Ambrosius Lobwassers vierstimmige Psalmen, seltener weltliche Lieder» ertönten<sup>8</sup>. Aus der katholischen Schweiz wird vom 17. und 18. Jahrhundert von geistlichen Organistinnen berichtet, während in Zürich im 17. Jahrhundert Sara Füssli und im 18. Jahrhundert Anna Weidenauer Bilder und Buchstaben für den Glockenguss schnitten<sup>6</sup>.

Eine weitergehende Musikpflege, die Freizeit und Bildung voraussetzte, wurde in den seit dem 17. Jahrhundert aufkommenden städtischen «Collegia Musica» betrieben. Es waren dies Gesellschaften, denen Herren der regierenden Familien und andere Bürger angehörten. Sie führten ursprünglich geistliche Musik, im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert aber auch weltliche Gesangswerke mit Instrumentalbegleitung auf. Im berühmten, heute noch bestehenden Winterthurer Musikkollegium wurden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch weibliche Angehörige der Mitglieder zugelassen und besonders für den Gesang ausgebildet. Ihre Lehrerin war eine zeitlang die Frau des Winterthurer Musikmeisters Kirchs Schlag, während der Musikunterricht sonst durch Männer erteilt wurde. In Winterthur wirkten so viele Frauen mit, dass mit ihnen zeitweise besondere «Frauenzimmerkonzerte» durchgeführt werden konnten<sup>6</sup>.

<sup>7</sup> Cherbuliez, A.-E. Tausend Jahre schweizerischer Musikgeschichte. Volkshochschule, 1956, Heft 4.

<sup>8</sup> v. Goethe, Joh. Wolfgang. Wilhelm Meisters Wanderjahre, 3. Buch, 5. Kapitel.

In Zürich trug der Stadttrompeter Ludwig Steiner mit seinen Kompositionen für Sopran und Instrumentalbegleitung zur Verwendung von Gesangsolistinnen bei, und die Neujahrsblätter 1775 und 1777 des Zürcher Musiksaales zeigen Abbildungen, auf denen auch Frauen musizieren. Die Musikkollegien waren auch die ersten, die schon in dieser Zeit einzelne Sängerinnen für ihre Mitwirkung bezahlten<sup>9</sup>. Neben den honorierten Solistinnen traten aber in den Konzerten noch lange hie und da auch Liebhaberinnen auf, wie ja auch im Orchester neben dem Direktor nur einige wenige Bläser und Streicher eine gewisse Bezahlung erhielten. Die Aufführungen der Musikkollegien gewöhnten daran, neben ausländischen auch schweizerische Solistinnen auftreten zu sehen. Dies trug wohl, neben dem gesellschaftlichen Ansehen der Musikkollegien, mit dazu bei, dass sich die Sängerinnen in Zürich so viel früher durchsetzten als die schweizerischen Schauspielerinnen.

Zürcher Musikpflege seit Beginn des 19. Jahrhunderts  
Die Entwicklung der Musik als solcher wie diejenige der bürgerlichen Gesellschaft brachte dem Zürcher Musikleben im 19. Jahrhundert einen starken Aufschwung, an dem die Frauen lebhaften Anteil nahmen. Die in den wohlhabenden und später in den breiten Mittelstandsschichten übliche musikalische Ausbildung für den Hausgebrauch schuf die Grundlage sowohl für die Stellung der Frau als Besucherin musikalischer Aufführungen und Förderin von Talenten, als auch für die Entstehung musikalischer Frauenberufe. Im öffentlichen Musikleben gewannen die Konzertarie und das begleitete Lied bald grosse Bedeutung. Daraus ergab sich eine starke Nachfrage nach Solistinnen, die schon früh nicht mehr nur von begabten Liebhaberinnen befriedigt werden konnte. Die Sängerin wurde deshalb – und nicht nur, weil sie durch keinen Mann ersetzt werden konnte – zum ersten musikalischen Frauenberuf. Ihr folgte bald die Musiklehrerin und erst später – von einzelnen früheren Ausnahmen aus Musikerfamilien abgesehen – die Instrumentalistin. Und erst in der neuesten Zeit mit ihrer innerlich und äusserlich gefestigteren Stellung der Frau gibt es einzelne Dirigentinnen, Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen.

Am Beginn des 19. Jahrhunderts war Hans Georg Nägeli die wichtigste Persönlichkeit für die Zürcher Musikentwicklung. Er hatte einst bei Pestalozzi in Yverdon entscheidende Eindrücke empfangen, wodurch seine pädagogischen Neigungen und seine frauenfreundliche Stellung gefördert wurden. Sein Wirken galt nicht nur der damals neuen klassischen und romantischen Musik, die nur von geübten Sängern und Spielern aufgeführt werden konnte, sondern vor allem auch der volkstümlichen Musikpflege. Er erprobte selbst im Waisenhaus seine neue, methodisch aufgebaute Einführung der Jugend in den Gesang<sup>10</sup> und trug dank seines Ansehens und seiner Stellung als Erziehungsrat wesentlich dazu bei, dass der Gesangsunterricht in der Zürcher Volksschule so früh Boden fasste. Er gab die breite Grundlage für das Musikverständnis und förderte die Pflege des im Zürcher Oberland besonders tief verwurzelten Volksgesanges. Wie wichtig dieser für die Erhaltung des seelischen Gleichgewichtes gerade der so tief gedrückten Arbeiterinnen war, zeigt besonders schön die aus dem Leben geschriebene Geschichte «Barbara, die Feinweberin» von Otto Kunz. Nägeli schuf also

<sup>9</sup> Näheres unter «Sängerinnen».

<sup>10</sup> Gossauer, E. Die Waisenhäuser der Stadt Zürich. Zürich 1928.

nicht nur die Männerchöre, sondern unterrichtete an seinem von 1805–1824 geführten Singinstitut zahlreiche Frauen und Kinder und gründete in Verbindung damit einen gemischten Chor, einen Kinderchor und eine Gruppe von Harfenspielerinnen. Zudem war er Musikverleger und fruchtbarer Komponist<sup>11</sup>.

1812 schlossen sich die drei Zürcher Musikkollegien zur Zürcher Musikgesellschaft zusammen, die in Verbindung mit den verschiedenen Chören manch berühmtes Tonwerk zur Aufführung brachte. Ferner spielte einmal im Jahr die Schweizerische Musikgesellschaft, welche aus den lokalen Gesellschaften bestand, ein von ihnen allen eingeübtes Werk mit Mitwirkenden aus den verschiedenen Städten. An all diesen Konzerten wirkten Frauen nicht nur als Chorsängerinnen und Harfenspielerinnen, sondern auch als Solistinnen mit. Bei diesen für den Erfolg des Werkes so wichtigen Sängerrinnen vollzog sich der Übergang zum beruflichen Musizieren durch Frauen lange bevor es bei den Orchestermitgliedern dazu kam.

## Die einzelnen Musikberufe

### Sängerinnen und Gesanglehrerinnen

Dorothea Weber, Tochter des Stadttrompeters Mattias Weber, trat als 20jähriges Mädchen 1763 erstmals im Musiksaal vor das Publikum. Daraufhin wurde sie vom Kollegium zum Musiksaal auch weiterhin zu Proben und Konzerten zugezogen und zuletzt mit einem Fixum von 60 Gulden jährlich als ständige Solistin angestellt und wirkte als solche während 17 Jahren. Zudem sang sie auch an Konzerten anderer Musikkollegien mit. Nach einigen Jahren erhielt sie eine Kollegin in Anna Dorothea Nägeli von Hottingen, die mit 33 Jahren an der Schwindsucht starb. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatten die Zürcher Sängerinnen einen schweren Stand gegenüber den sehr geschätzten Sängerinnen und Sängern des Belcanto. Nach wenigen Jahren stellten die Herren vom Musiksaal aber wieder zwei einheimische Sängerinnen an, die Stiefschwestern Magdalena und Susanne Rellstab von Hottingen, die schon seit einiger Zeit in der Musikgesellschaft der «mehreren» Stadt Solistenpartien gesungen hatten. Sie zahlten ihnen sogar die Gestandstunden, die ihnen eine im Winter 1787/88 in Zürich weilende berühmte Sängerin erteilte. Noch im selben Jahr gründeten die Schwestern Rellstab in Verbindung mit der Musikgesellschaft eine «Musikalische Gesellschaft junger Frauenzimmer» und instruierten die Mitglieder dieses ersten Töchterchores<sup>12</sup>. Da sie aber schon wenige Jahre später heirateten und ihre öffentliche Tätigkeit aufgaben, konnte er sich wahrscheinlich nicht lange halten.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Zürcherin Marianne Hardmeier (1802–1855), Tochter eines beliebten Lateinlehrers und Tenorsängers, in ihrer Heimatstadt als Sängerin sehr geschätzt. Seit sie mit 13 Jahren zum ersten Mal auftrat, war sie der Liebling des Publikums und sang bis 1840 nicht nur oft in Zürcher Konzerten, sondern auch in Deutschland, trat aber nie auf der Bühne auf. In Zürich erzielte sie, wie das Tagblatt von

<sup>11</sup> Cherbuliez, A.-E. Tausend Jahre schweizerischer Musikgeschichte. Volkshochschule, 1956, Heft 9.

<sup>12</sup> F(ehr), M. Die ersten Zürcher Konzertsängerinnen. Neue Zürcher Zeitung 1918, Nr. 727.

1837 anerkennend mitteilte, an einem ihrer Konzerte 474 Gulden, das heisst über tausend Franken<sup>13</sup>.

Nach der Volkszählung von 1850 gab es in Zürich 3 Sängerinnen. Der Bürgeretat von 1851 erwähnt 2 Zürcher Kunstsängerinnen, Marta Nüscher in Paris, und Amalie Louise Corrodi (1821–1900). Diese hatte ihre Ausbildung in Mailand erhalten, trat 1843 des öfters auf der hiesigen Bühne auf, wurde aber schon im Herbst nach Dresden und bald darauf nach Riga engagiert. Als sie dort ihre Stimme verlor, liess sie sich in Zürich als Gesanglehrerin nieder<sup>14</sup>. Schon ihr Vater war Musiklehrer, und ihre Nichte, Berta Corrodi (1866–1958) wurde zu der in ganz Europa gefeierten Konzertsängerin mit dem Künstlernamen Marcella Pregi. Anfänglich wollte sie zur Bühne und hatte schon den Anstellungsvertrag der Pariser Opéra comique in der Tasche, als diese abbrannte. Da auch das Zürcher Theater in Flammen aufging, als sie mit seinem Kapellmeister wegen eines Engagements verhandelte, sah sie darin ein Zeichen des Schicksals und wurde Konzertsängerin. Als solche sang sie in deutscher, französischer und italienischer Sprache Lieder, Arien und Solistenpartien in Orchesterkonzerten an allen bedeutenden Plätzen Europas, bis der Erste Weltkrieg das europäische Kulturleben jäh abbrach. Darauf wirkte sie als Gesangspädagogin zuerst am Konservatorium in Basel und dann an einer eigenen Schule in Zürich, wo sie noch im Sommer 1958 inmitten einer Menge von Photographien mit Widmungen ihrer einstigen Bewunderer lebte und der Verfasserin das Mitgeteilte und manch anderes aus alter Zeit erzählte.

Emilie Heim (1830–1911), die Gattin des Volksliedförderers Ignaz Heim, trat zwar an den berühmten Maikonzerten des Jahres 1853, an denen Richard Wagner Proben aus seinen Werken bot, als Sängerin auf, konnte sich aber trotz seines Zuredens nicht dazu entschliessen, sich zur Bühnensängerin auszubilden. Rahel Otilie Ottiker (1850–1921), als Tochter des Oberrichters Ottiker in Uster geboren, wandte sich schon früh der Gesangkunst zu und entschloss sich zur Bühnenlaufbahn, trotz des damals in der Schweiz noch stark verbreiteten Vorurteils gegen den Theaterberuf. Sie konnte sich, da sie von ihren Eltern verständnisvoll unterstützt wurde, in Genf und München ausbilden und errang starke Erfolge auf den Bühnen von Mannheim, Köln und Halle. Zahlreiche Gastspiele führten sie, die vor allem in neuromantischen Opern begeisterte, nach Berlin und Zürich, wo sie sich nach ihrem Rücktritt von der Bühne in den neunziger Jahren als geschätzte Gesangspädagogin niederliess<sup>15</sup>.

Einige weitere der erstaunlich zahlreichen bedeutenden Schweizer Sängerinnen<sup>16</sup> waren zwar ursprünglich keine Zürcherinnen, gewannen aber enge Beziehungen zu unserer Stadt. So wurde Emilie Welti-Herzog (1859–1923), Tochter eines Thurgauer Volksschullehrers, auf Anraten von Friedrich Hegar an der Zürcher Musikschule zur Klavierlehrerin und später an der

<sup>13</sup> Schulthess, Wilhelm. Zürcher Kleinstadtleben Anno 1837 im Spiegel des Tagblattes der Stadt Zürich. Zürich 1937.

<sup>14</sup> Müller, Eugen. Eine Glanzzeit des Zürcher Stadtheaters; Charlotte Birch-Pfeiffer 1837–1843, Zürich 1911.

<sup>15</sup> Neue Zürcher Zeitung, 21. April 1921.

<sup>16</sup> Nach dem Urteil Sachverständiger gibt es im Gegensatz zu den zahlreichen bedeutenden Schweizer Sängerinnen nur wenige bemerkenswerte Schweizer Sänger. Vielleicht haben sich dabei, abgesehen vom grösseren Bedarf an Sängerinnen, die sozialen und psychologischen Gegebenheiten ausnahmsweise einmal gegen den Mann ausgewirkt. Liegt doch der gefühlbetonte und in mancher Beziehung unsichere Beruf eines Sängers weitab vom schweizerischen Leitbild eines nüchternen und lebensstüchtigen Mannes.

Münchener Theaterschule zur Opernsängerin ausgebildet. Sie trat besonders als Mozartsängerin in ganz Europa auf und war von 1911–1923 Leiterin der Meisterklasse für Sologesang am Zürcher Konservatorium<sup>17</sup>. Dort lehrte von 1921–1937 auch die berühmte Sängerin Ilona Durigo (geb. 1881), die meist in Zürich lebte und durch ihre Liederabende mit Kompositionen von Othmar Schoeck wesentlich dazu beitrug, diesen bekannt zu machen. Ernst Isler schrieb von ihr: «Von Triumph zu Triumph schritt sie durch die Konzertsäle der Schweiz und des Auslandes»<sup>18</sup>. Die als Bühnen- und Konzertsängerin einst weltbekannte Erika Oschwald-Wedekind (1865–1944) und die Basler Sängerin und Lehrerin an der Kölner Hochschule für Musik, Maria Philippi (1865–1944) verbrachten ihren Lebensabend im musikalischen Zürich. Neben diesen Berühmtheiten traten um die Jahrhundertwende in Zürich noch manche Sängerinnen auf, die nicht alle genannt werden können. Noch heute lebt in Zürich Emmy Krüger, der Wagner-Star aus der Reuckezeit. Hier wohnt auch Maria Stader, bis 1954 Gesanglehrerin an der Musikakademie, die als Mozartsängerin Weltruf geniesst. Sie erhielt die silberne Mozart-Medaille der Stadt Salzburg und macht häufig Konzertreisen in Europa, seit Jahren regelmässig in Amerika und 1960 sogar nach Japan. Sie stammt, ebenso wie Ilona Durigo und die Geigerin Stefi Geyer, aus Ungarn.

Das Zürcher Theater verfügte schon unter der Direktion der Birch-Pfeiffer über einen kleinen Chor, während an manchen andern kleinen Bühnen die Schauspieler auch als Chorsänger auftreten mussten<sup>19</sup>. An der Volkszählung von 1850 wurde aber keine Chorsängerin als solche festgestellt, denn die 3 damals gezählten Sängerinnen waren doch wohl Solistinnen. Am Ende des 19. Jahrhunderts galt ein – wenn auch kleiner – Chor aus Berufssängern an jedem Theater schon als selbstverständlich. 1907/08 gab es am Zürcher Stadttheater mit 23 Chorsängerinnen sogar mehr als 1959/60 mit 19. Die Chorsänger haben ihre musikalische Ausbildung meist am Konservatorium genossen und sind im Schweizer Chorsänger- und Ballettverband organisiert.

### Die Musiklehrerin

Einer der frühesten und der bis heute zahlenmässig wichtigste musikalische Frauenberuf ist derjenige einer Musiklehrerin, auch wenn die männlichen Musiklehrer in früheren Jahrhunderten stark überwogen. Bei den Frauen handelte es sich bis um die letzte Jahrhundertwende fast ausschliesslich um Klavierlehrerinnen. Schon im 18. Jahrhundert hatte die Schwester von Mozart und im 19. Klara Schumann als solche gewirkt. In Zürich gab es nach der Volkszählung von 1850 2 Musiklehrerinnen und der Bürgeretat von 1851 wies sogar deren 3 auf, von denen eine in Philadelphia tätig war. Es handelte sich also um einen der wenigen Frauenberufe, die nötigenfalls auch von einer Bürgerstochter ergriffen werden konnten. Trotzdem stammten die ersten beiden Klavierlehrerinnen des Zürcher Konservatoriums, damals Musikschule genannt, wie so viele Berufsmusiker aus Deutschland. Die schon 1877 angestellte Marie Heisterhagen, die noch bei Klara Schumann Unter-

<sup>17</sup> Niggli, Julia. Emilie Welti-Herzog 1859–1923. Schweizer Frauen der Tat. III. Zürich 1928.

<sup>18</sup> Isler, Ernst. Das Zürcherische Konzertleben seit der Eröffnung der neuen Tonhalle 1895. 1. Teil. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1935.

<sup>19</sup> Müller, Eugen. Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters; Charlotte Birch-Pfeiffer 1837–1843. Zürich 1911.

richt genossen hatte, unterrichtete während 50 Jahren vor allem die Seminaristinnen der Töchterschule und die elf Jahre später angestellte zweite Klavierlehrerin wirkte fast ebenso lang<sup>20</sup>. Um die Jahrhundertwende nahm die Anzahl der Klavierlehrerinnen stark zu, weil das Klavierspiel immer mehr zur Allgemeinbildung vor allem der Töchter des wohlhabenden Bürgertums gezählt wurde und das Konservatorium an seiner Berufsabteilung Gelegenheit zur Ausbildung von Lehrerinnen in der Heimat bot.

In den letzten Jahrzehnten hat sich im allgemeinen Musikunterricht ein starker Wandel vollzogen. Wohl ist das Klavier noch immer das meistgespielte Instrument, aber daneben gewannen die Violine und volkstümliche Musikinstrumente, wie die Handharmonika, die Gitarre und vor allem die Blockflöte, grössere Bedeutung. Stark geändert hat sich die Methode des Musikunterrichtes, woran sich die Klavierpädagogin Anna Langenhan-Hirzel, die im Schloss Berg im Thurgau eine eigene Schule führte, die Rhythmiklehrerin Mimi Scheiblauber, welche die musikalisch-rhythmische Erziehung in die Heilpädagogik einführte, und andere Frauen schöpferisch beteiligten. Man war zur Einsicht gekommen, dass man beim Unterricht der Anfänger zuerst die musikalische und rhythmische Auffassung entwickeln und erst dann technische Fertigkeiten lehren und einüben sollte, und dass auch dies besser hauptsächlich mit Melodien als mit Tonleitern und langweiligen Fingerübungen geschehen könne. Der Anfängerunterricht, um dessen Reform sich besonders die genannten Frauen verdient gemacht haben, wird auch deswegen häufig Lehrerinnen übertragen, weil man ihnen mehr Geduld und Verständnis für das Kind zutraut. Der kindgemässere Unterricht, Anregung durch das Radio, die bessere Berücksichtigung der musikalischen Erziehung in der Volksschule und soziale Gründe verstärkten die Musizierfreudigkeit der Bevölkerung. Werden doch die Kinder heute schon im Kindergarten in die Rhythmik eingeführt, und den Volksschülern wird von der 3. bis zur 5. Primarklasse ein gutbesuchter freiwilliger Blockflötenunterricht zur Verfügung gestellt, der oft zur Erlernung eines andern Instrumentes anregt und dafür eine gute Grundlage bildet<sup>21</sup>. Wohl hat die mechanische Musikübertragung manches Kind vom bloss konventionellen Klavierspiel befreit, aber im ganzen hat sich das Interesse an der Erlernung eines Instrumentes nicht verringert, sondern auf breitere Volkskreise verlagert<sup>22</sup>.

Seit Anfang unseres Jahrhunderts unterrichteten Frauen immer mehr nicht nur im Klavierspiel, sondern auch Geige, Cello, Orgel und Blasinstrumente. Nach dem Mitgliederverzeichnis der Ortsgruppe Zürich des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes vom Jahre 1956 überwiegen die Lehrerinnen heute nicht nur bei Klavier und Gesang, sondern auch bei Violine und Cello. Es unterrichten aber auch mehrere Frauen Orgel und Blasinstrumente<sup>23</sup>. Nur am Konservatorium und an der Musikakademie gibt es, abgesehen vom Gesang, mehr männliche als weibliche Lehrkräfte.

An der Volkszählung von 1930 wurden in der Stadt Zürich 157 hauptberuflich tätige Musiklehrerinnen gezählt, die 61 Prozent der Musiklehrerschaft ausmachten. In der Schweiz betrug ihr Anteil sogar 71 Prozent, vielleicht weil sie häufig auch in grösseren Dörfern zu finden sind, welche einem

<sup>20</sup> Konservatorium für Musik in Zürich. Jubiläumsschrift 1876–1926.

<sup>21</sup> Zwingli, U. Das instrumentale Musizieren der Volksschüler in der Stadt Zürich 1953. Zürcher Statistische Nachrichten, 1953, Heft 3.

<sup>22</sup> Vogler, Carl. Der Schweizer Musiker und seine Berufsausbildung. Zürich 1942.

<sup>23</sup> Nach dem im Mitgliederverzeichnis angegebenen Hauptfach.

männlichen Musiklehrer kein ausreichendes Tätigkeitsfeld bieten. 1950 wurden die Musiklehrer gemeinsam mit den Musikern gezählt, da diese beiden Berufe ineinander übergehen. Die meisten Musiklehrerinnen gehören zusammen mit den Musiklehrern dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband an, der 1911 aus dem schon 1893 gegründeten Schweizerischen Gesang- und Musiklehrerverein entstand. In der seit 1932 bestehenden Ortsgruppe Zürich, die gegen 400 Mitglieder zählt, überwiegen die Frauen. Sie wirken auch seit Beginn aktiv im Vorstand mit. Aus der Initiative eines weiblichen Vorstandsmitgliedes entstanden beispielsweise die 1945 in Zürich eingeführten Schulhauskonzerte für Sekundarschüler und Schüler der Oberstufe. Der Musikpädagogische Verband bemüht sich um die berufliche Förderung und soziale Sicherung der Musiklehrer und stellte zu diesem Zweck Richttarife für die Honorare auf, die von Anfang an unabhängig vom Geschlecht festgesetzt wurden. Am Konservatorium wurden die in der Krise der dreissiger Jahre eingeführten Einschränkungen zugunsten der Lehrerinnen im Jahre 1947 aufgehoben und 1956 für den früher wesentlich niedriger bezahlten Anfängerunterricht die gleichen Tarife wie für die Mittelstufe angesetzt.<sup>24</sup> Der Beruf eines Musiklehrers geniesst keinen gesetzlichen Schutz, sodass sich hier und da auch Leute ohne genügende Ausbildung anbieten. Die Mitgliedschaft im Musikpädagogischen Verband bietet aber eine gewisse Sicherung gegen solche, oft mit Unterbietung verbundene Konkurrenz.

In Zürich bilden das Konservatorium und die Musikakademie an ihren Berufsabteilungen sowohl Musiklehrer wie andere Musiker aus. Dem Konservatorium ist eine Schule für musikalisch-rhythmische Erziehung angeschlossen, welche die Absolventen nach mindestens dreijähriger Studienzzeit als Lehrkräfte für diesen Zweig diplomiert<sup>25</sup>. Beide Ausbildungsstätten haben auch eine Abteilung für Schulgesang und Schulmusik. Die Diplome der unter staatlicher Aufsicht stehenden beiden Anstalten bieten ebenso wie diejenigen des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes Gewähr für sachgemässen Unterricht. An beiden Schulen, die neben der beruflichen auch eine allgemeine Abteilung besitzen, überwiegen – abgesehen vom Gesangsunterricht – die männlichen Lehrkräfte.

### Die Organistin

Während in früheren Jahrhunderten nur Stadt- und Klosterkirchen Orgeln besaßen, wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts auch die meisten Kirchen der Landgemeinden mit solchen versehen. Da aber finanzschwache Kirchgemeinden für das Orgelspiel nur ein bescheidenes Honorar aussetzen konnten, übertrugen sie dieses meist als Nebenamt einem Lehrer oder einer andern musikalisch geschulten Person. Seit einigen Jahrzehnten wird aber auch auf dem Lande der Dienst eines als Musiker ausgebildeten Organisten bevorzugt. In Zürich und andern grossen Gemeinden werden die meisten Organisten hauptamtlich angestellt mit einem Grundgehalt, der sich durch Zuschläge für die wechselnden Beanspruchungen während der Woche für Trauungen, Taufen, Abdankungen und Abendgottesdienste etwas erhöht. Ferner führen manche Organisten liturgische Feiern und Or-

<sup>24</sup> Konservatorium Zürich. Festschrift zum 75-Jahr Jubiläum. Zürich 1951 und mündliche Auskunft 1960.

<sup>25</sup> Vergleiche auch die Rhythmiklehrerin im Abschnitt über die Tanzberufe.

gelkonzerte durch und verschaffen sich, falls sie pädagogisch begabt sind, durch Musikunterricht oder die Leitung von Kirchenchören eine zusätzliche Einnahme.

Seitdem das Orgelspiel infolge technischer Verbesserungen keine grosse Kraft mehr benötigt, lag die Heranziehung von Frauen nahe, doch mussten auch Widerstände gegen ihre Mitwirkung im Gottesdienst und ihre feste Anstellung überwunden werden. Im Gebiete der Stadt Zürich wurden während des Ersten Weltkrieges verschiedene Organistinnen zu Vertretungen herangezogen und 1916 die ersten nebenamtlich angestellt. Bald darauf folgten zwei feste Anstellungen mit allen Funktionen: Margrith Bosch wurde an die St. Anna-Kapelle und Elsa Fridöri an die Kirche in Höngg berufen. Seit 1924 wirkt Rachele Colombara als hauptamtliche Organistin an der katholischen Kirche St. Peter und Paul. 1925 wurden an den protestantischen Kirchen der Stadt gleichzeitig 3 hauptamtliche Organistinnen angestellt, Elsa Fridöri, die sich durch Orgelkonzerte bekannt gemacht hatte, durch Berufung nach Fluntern, Margrith Bosch, die sich durch Veranstaltung liturgischer Feiern hervorgetan hatte, als Verweserin am Grossmünster und Frieda Bindschädler in Wiedikon.

In der Stadt Zürich entfielen im April 1959 von 53 hauptamtlichen protestantischen Organistenstellen 7 auf Frauen und von 14 katholischen deren 5. In der ganzen Schweiz wurden an der Volkszählung 1950 62 hauptamtliche Organistinnen gezählt, die einen guten Drittel aller hauptamtlichen Organisten ausmachten. Die Anzahl der nebenamtlichen Organistinnen ist bedeutend höher. Viele Kirchenbehörden schätzen die Einfühlungsfähigkeit der Organistinnen, und manche Musiklehrerin ist froh, durch dieses Nebenamt eine, wenn auch oft bescheidene feste Einnahme zu erhalten.

#### Pianistinnen, Geigerinnen und andere Instrumentalistinnen

So bedeutend das Musikleben in Zürich im 19. Jahrhundert auch war, so gab es doch ausser den Sängern und den Klavierlehrerinnen kaum eine berufliche musizierende Frau. Gegen die Mitte des Jahrhunderts trat für das häusliche Musizieren das aus dem einstigen Spinett entwickelte Klavier so stark in den Vordergrund, dass die Erlernung anderer Instrumente, wie beispielsweise der früher hie und da von Frauen gespielten Harfe, zurückging. Gegen Ende des Jahrhunderts traten in den Tonhallekonzerten vereinzelt Frauen, wie die als Klavierpädagogin erwähnte Anna Langenhan-Hirzel, als Pianistinnen auf. Für Solistinnen anderer Instrumente, die seltener für den Hausgebrauch gelernt wurden, fehlte aber die bei den männlichen Musikern durch Mitwirkung im Orchester mögliche wirtschaftliche Grundlage, denn das 1862 in Zürich geschaffene und später von der Tonhallegesellschaft übernommene Berufsorchester, das auch dem Theater dient, nahm bis zum Ersten Weltkrieg keine Frau auf.

Zwar wird schon vom Juli 1846 berichtet, dass «die reizenden Schwestern Milanollo verstanden, durch ihr hinreissendes Violinspiel in vier Konzerten Zürichs Musikfreunde völlig zu gewinnen»<sup>26</sup>, aber schweizerische Berufsgeigerinnen erscheinen erst hie und da um die Jahrhundertwende in den Konzerten. Das Zürcher Konservatorium stellte erst 1907 eine Violinlehrerin an. 1905/06 gastierte erstmals in der Tonhalle Stefi Geyer aus Budapest

<sup>26</sup> Weber, Heinrich. Das musikalische Kunstleben in Zürich von 1812–1850. 62. Neujahrsstück der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 1874.

(1888–1956), von der Ernst Isler schrieb, dass sie schon als junges Mädchen «mit nachtwandlerischer Sicherheit die höchsten Höhen erklimmt»<sup>27</sup>. Sie heiratete später einen Zürcher Musiker und wurde, da sie unzählige Konzerte veranstaltete oder in solchen mitwirkte, zur bekanntesten Zürcher Geigerin. In den letzten Jahrzehnten gewannen die Violinistinnen vermehrte berufliche Möglichkeiten, indem sie sich als Geigenlehrerinnen auch am Konservatorium und der Musikakademie durchsetzten, einzelne in Streichquartette aufgenommen wurden und sich ihnen zuletzt auch die Laufbahn als Orchestermusiker öffnete. Eine bekannte Zürcher Instrumentalistin ist Sylvia Kind, die als Pianistin und Cembalistin konzertiert und an der Westberliner Hochschule für Musik im Cembalospiel unterrichtet.

Zum Tonhalleorchester wurden Musikerinnen erst seit dem Ersten Weltkrieg zugelassen, als die einheimischen Musiker oft im Militärdienst waren und man nicht mehr ohne weiteres ausländische Musiker holen konnte. Man beschäftigte sie aber zunächst nur als sogenannte Zuzügerinnen, die ausschliesslich dann Arbeit und Einnahmen hatten, wenn das Orchester in erweiterter Besetzung spielte oder Vertretungen notwendig waren. Immerhin wurde eine Harfenistin 1918 als erste Frau in das sogenannte Stammorchester aufgenommen und damit fest angestellt. Seit dem Andauern der Hochkonjunktur weist aber der bei Männern weder sehr angesehene noch hoch bezahlte Musikerberuf keinen ausreichenden männlichen Nachwuchs mehr auf und kann auch nicht mehr so leicht wie vor den Weltkriegen durch Zuzug aus dem musikbegabten Osten ergänzt werden. Man musste deshalb zur Anstellung von Musikerinnen schreiten. Ihre Aufnahme ins Stammorchester stiess aber bei vielen Musikern auf eine heftige Opposition, die heute noch nicht ganz überwunden ist. Frauen werden deshalb nur fest angestellt, wenn ihre Leistungen eindeutig besser sind als diejenigen der sich meldenden Männer, oder wenn bei gleicher Qualität eindeutige soziale Gründe für ihre Anstellung oder Weiterbeschäftigung sprechen. Immerhin besteht heute die Tendenz, Schweizer Musikerinnen gleichwertigen ausländischen Musikern vorzuziehen<sup>28</sup>. Gegen die Anstellung von Frauen wurden wirtschaftliche und psychologische Gründe geltend gemacht. Unter anderem wurde befürchtet, sie könnten mehr Absenzen haben, was aber in keiner Weise eingetroffen ist. 1959 gehörten dem Stammorchester von 125 Mitgliedern (Tonhalle- und Theaterformation) 2 Harfenistinnen und 8 Geigerinnen an, deren erste 1951 angestellt wurde. Vorübergehend war auch eine Contra-Bassistin beschäftigt. Vor einigen Jahren schuf die Tonhalle-gesellschaft eine neue Kategorie der Stammzuzüger, die eine Anzahl Dienste pro Saison garantiert erhalten und gewisse Sozialleistungen geniessen. Sie bestand im August 1959 aus 10 Frauen gegenüber nur 2 Männern, während 5 weitere Musikerinnen und 2 Musiker nur gelegentlich zugezogen werden. Von den 15 Zuzügerinnen beider Kategorien sind 10 Geigerinnen, 3 Bratschistinnen und 2 Cellistinnen<sup>29</sup>.

Beim Radioorchester werden, abgesehen vom Fehlen der Kategorie der Stammzuzüger, die gleichen Anstellungsgrundsätze angewendet wie beim Tonhalleorchester. Der Anteil der festangestellten Frauen ist aber mit 9

<sup>27</sup> Isler, Ernst. Das Zürcherische Konzertleben seit der Eröffnung der neuen Tonhalle 1895. 1. Teil. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1935.

<sup>28</sup> Die Fermate. Mitteilungsblatt der Sektion Tonhalleorchester im Schweiz. Musikerverband. 1959. Nr. 6.

<sup>29</sup> Auskunft von Herrn S. Hirschi, Sekretär der Tonhallegesellschaft.

von 60 Mitgliedern etwas höher und war dies auch bei seinem Vorläufer, dem Studio-Orchester, das von 38 Mitgliedern 7 Frauen zählte<sup>30</sup>. Der grössere Frauenanteil im Vergleich zum Tonhalleorchester rührt hauptsächlich davon her, dass vor allem Geigerinnen beschäftigt werden, die andern Instrumente in einem kleineren Orchester aber weniger zahlreich sind als in einem grossen.

Das Zürcher Kammerorchester begann im Winter 1945/46 als Hausorchestervereinigung mit rund 18 festen Mitgliedern und ebenso vielen Zuzügern und bestand anfänglich aus Musikstudenten, jungen Berufsmusikern und verheirateten, nicht mehr hauptberuflich tätigen Musikerinnen. Rund drei Fünftel der Mitglieder, die bis 1950 nur einen gleichmässigen Anteil am Ertrag der 4 bis 6 jährlichen Konzerte erhielten, waren weiblich.

Seit 1953 wurden die Musiker, zuerst alleinstehende Frauen ohne Nebenverdienst und Männer, für das ganze Jahr fest angestellt, während die verheirateten Frauen wegen zu grosser Proben- und Konzertzahl grösstenteils nach und nach austraten. Trotzdem ist heute noch die Hälfte der Mitglieder des Stammorchesters weiblich (3 erste und 3 zweite Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli und 1 Cembalo), da das ideale Streichorchester nach Ansicht des Dirigenten aus gleichviel Männern und Frauen besteht. Diese seien nicht nur wegen ihres etwas andersartigen Spiels bedeutsam, sondern auch weil, was für ein oft reisendes Orchester sehr wichtig ist, «der Geist in einer gemischten Gesellschaft ein höheres Niveau erreicht als in ausschliesslich männlicher oder ausschliesslich weiblicher Gesellschaft». Unter den Zuzügern überwiegen heute etwas die Männer<sup>31</sup>.

An Unterhaltungssorchestern werden in der Schweiz nur selten Frauen beschäftigt, doch hat eine am Zürcher Konservatorium und in Berlin ausgebildete Pianistin und Geigerin aus einer Zürcher Musikerfamilie am Anfang der dreissiger Jahre sogar als Kapellmeisterin am Corsotheater gewirkt. Als dann in der Wirtschaftskrise zahlreiche Schweizer Musikerinnen, von denen einige vorher im Ausland gespielt hatten, arbeitslos waren, bildete sie 1935 mit ihnen eine Frauenkapelle «Swiss Ladies», die bis zum Zweiten Weltkrieg in guten Lokalen im In- und Ausland auftrat. Es gehörten ihr neben der Dirigentin (Violin-Solistin) 2 Pianistinnen, 3 Geigerinnen, 1 Cellistin, 2 Bassistinnen, 2 Akkordeonistinnen, 3 Saxophonistinnen und eine Sängerin für Operettenmelodien, Schlager und Refraingesang an. Mit der Zeit fand sich sogar eine Frau für Pauken und Schlagzeug. Der Beruf des Unterhaltungsmusikers stellt recht hohe Anforderungen, da oft nach den Wünschen des Publikums gespielt werden muss, und diese von Zigeunermusik bis zu Beethoven reichen. Er ist auch recht mühsam und erlaubt keine Bindung durch Familienpflichten oder Schülerinnen, weil der Musiker viel reisen und jederzeit für auswärtige Engagements zur Verfügung stehen muss. Zudem wird die teilweise in Kost und Logis bestehende Gage in der Schweiz nach Spieltagen und nicht nach Monaten berechnet, was leicht zu Überlastung führt. Schweizer Musikerinnen mit guter Ausbildung ziehen deshalb im allgemeinen das Unterrichten dieser Tätigkeit vor. Frauen wirken hie und da als Bar-Pianistinnen oder spielen in kleineren Gruppen wie den sogenannten Bar-Duos oder -Trios mit<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Auskunft von Herrn Olsen, Leiter der Orchesterabteilung des Studio Zürich der Radio-Gesellschaft.

<sup>31</sup> Auskunft von Herrn Direktor Edmond de Stoutz, Leiter des Zürcher Kammerorchesters.

<sup>32</sup> Auskunft von Frau Johanna Leonhardt, die einst die «Swiss Ladies» organisierte und leitete.

## Dirigentinnen und Komponistinnen

Einer der ersten Musikerberufe, und der bis heute angesehenste und einflussreichste, ist derjenige eines Dirigenten. Er hat als Leiter von Chören und Orchestern entscheidenden Einfluss auf die Wahl der aufgeführten Chorwerke wie auf die Heranziehung von Berufsmusikern und prägt dem Musikleben den Stempel seiner Persönlichkeit auf. Oft komponiert er auch, wozu ihm seine Dirigententätigkeit sowohl die wirtschaftliche Grundlage als auch wertvolle berufliche Erfahrung bietet. Musikerinnen finden aber zu diesem musikalischen Schlüsselberuf nur sehr zögernd Zutritt, da selbst bei wirklicher Begabung gegen die allerdings sehr anstrengende Leitung von Chören und Orchestern durch Frauen noch gewisse psychologische Hemmungen bestehen. Immerhin ist am Zürcher Stadttheater seit Jahrzehnten eine Korrepetitorin für die musikalische Einstudierung des Ballettes tätig. Die erste bedeutende Komponistin und Dirigentin, die Holländerin Elisabeth Kuyper, kam noch in den zwanziger Jahren nur zum Dirigieren, indem sie in verschiedenen Städten Europas und Amerikas Frauenorchester zusammenstellte, die aber aus Mangel an Subventionen bald wieder eingingen<sup>33</sup>. Die bekannte Schweizer Dirigentin Hedy Salquin besuchte als erste Frau die Dirigentenklasse in Paris und wurde dort mit einem ersten Preis ausgezeichnet. Ihr Ausspruch: «Es gibt nichts Schöneres und Beglückenderes, als ein Orchester zu dirigieren»<sup>34</sup>, zeigt am besten, wie sehr dieser besonders anspruchsvolle Musikerberuf eine dafür begabte Frau fesseln und beglücken kann.

International bekannt ist die aus Winterthur stammende Basler Dirigentin Carmen Weingartner-Studer, deren Leitung schon verschiedene philharmonische Orchester des Auslandes anvertraut wurden, sogar für ein so anspruchsvolles Werk wie die Neunte Symphonie von Beethoven. Als erste in Zürich wohnende Dirigentin wirkt die Pianistin Margrit Jaenike. Sie vermittelt seit 1934 den Besuchern der Jahr für Jahr von ihr organisierten und dirigierten Konzerte die Bekanntschaft oder Wiederbegegnung mit Werken alter, selten aufgeführter Komponisten. Zu diesem Zweck schuf sie einen eigenen Chor, stellt Musiker an und rief 1940 die Gesellschaft der Freunde alter Musik, «Arte antica», ins Leben. Die Krönung ihres Wirkens bildete das von ihr im Mai 1959 mit prominenten ausländischen Mitwirkenden in Zürich durchgeführte Festival zu Ehren des italienischen Komponisten Pergolesi.

Das Komponieren, das auch von angesehenen männlichen Musikern nur ganz ausnahmsweise einmal als Hauptberuf ausgeübt werden kann, kommt bei Frauen nur neben einem andern Musikberuf vor.

Bei der im Jahre 1900 erfolgten Gründung des Schweizerischen Tonkünstlervereins, der die Komponisten, Dirigenten und Solisten zusammenschliesst, beteiligten sich zwar keine Frauen, doch gehörten ihm schon im ersten Jahrzehnt einzelne Musikerinnen an. Seit 1910 nahm die Zahl der weiblichen Mitglieder ständig zu und machte 1959 mit 138 Frauen 28 Prozent der gesamten Mitgliedschaft aus.

Der Bestand der Musikerinnen und Musiklehrerinnen (ohne die Sängerrinnen und Gesangslehrerinnen) nahm von 1930–1950 in der Stadt Zürich von 210 auf 249 zu, während er in der Schweiz von 1847 auf 1592 zurückging.

<sup>33</sup> Kuyper, Elisabeth. *Mein Lebensweg. Führende Frauen Europas*. München 1929.

<sup>34</sup> Ausspruch in ihrem Referat über den Beruf einer Dirigentin an der SAFFA 1958.

Die Abnahme betraf hauptsächlich die grosse Gruppe der selbständigen Musiklehrerinnen, die in Zürich nicht so stark überwiegen wie auf dem Lande, während die Musikerinnen bei Orchestern und verwandten Einrichtungen (Erwerbsart Theater, Musik und Schaustellungen) in der selben Zeit im ganzen Lande von 189 auf 365 angestiegen sind. Die kleine Gruppe der in Gaststätten spielenden Musikerinnen blieb mit 35 (1950) nahezu unverändert.

Da die hauptberufliche Betätigung als Musikerin für diejenigen unter ihnen, die sich nicht besonders für den Unterricht interessieren und eignen, auf erhebliche Schwierigkeiten stösst, sucht manche musikalisch ausgebildete Frau ihre wirtschaftliche Grundlage in einem verwandten Beruf. Sie kann ihre musikalischen Kenntnisse beispielsweise im Geigenbau, beim Verkauf in einer Musikalienhandlung, in der Führung einer Konzertagentur, die sowohl einzelne Musiker wie ganze Ensembles vermittelt, und, soweit sie theoretisch interessiert und schreibgewandt ist, als Musikrezensentin oder Musikschriftstellerin verwenden. Besondere Verdienste um die Musikpflege erwarb sich die in Zürich wohnhafte Dr. Nelly Schmid als Organisatorin der jeden Sommer durchgeführten Braunwalder Musikwoche.

## **Theater**

Die Stellung der Angehörigen der Theaterberufe hängt aufs engste zusammen mit der allgemeinen Kultur- und Theatergeschichte, bei den Frauen überdies sowohl mit dem geltenden Idealbild der Frau wie mit ihrer tatsächlichen Stellung in der Gesellschaft.

### **Aus der Zürcher Theatergeschichte**

#### **Vorgeschichte**

Aus urzeitlichem Rollenspiel haben sich Masken und Fastnachtsbräuche, aus der Antike heute noch lebendige Theaterstücke erhalten. Im Mittelalter entwickelte sich die Liturgie zum geistlichen Spiel der Mönche und die siegreichen Eidgenossen schufen im 15. Jahrhundert das Volkstheater der Bürger und Bauern. Die grosse Theaterzeit der Schweiz lag im 16. Jahrhundert, als die alten Formen noch weiter lebten und daneben bei beiden Konfessionen religiöse und politische Kampfdramen entstanden, die von Bürgern und Schülern aufgeführt wurden. Frauen wirkten dabei nur ganz ausnahmsweise mit<sup>1</sup>.

Im 17. Jahrhundert setzte in der protestantischen Schweiz unter der Führung der Geistlichkeit und mit Unterstützung des autoritär werdenden Staates ein heftiger Kampf gegen das Theaterspielen wie gegen die damals aufkommenden Wanderbühnen ein, der bis ins 19. Jahrhundert nachwirkte. Der Zürcher Antistes J. J. Breitinger verfasste 1624 ausführliche

<sup>1</sup> Die geschichtliche Darstellung stützt sich in erster Linie auf die Schweizer Theatergeschichte von Eugen Müller, Zürich 1944.

«Bedencken von Comedien und Spilen», in denen er alle nur möglichen Zeugen gegen dieses Religion und Sitte gefährdende Tun herbeizog, und der Rat fügte sich seinen Auffassungen.

In Zürich hielt die Theaterfeindlichkeit besonders lange an, weil sich nicht nur konservativ-kirchliche Kreise gegen das Theater wandten, sondern sogar der aufgeklärte J. J. Bodmer nichts von der Bühne wissen wollte. Zwar verfasste er selbst eine Menge historisch-politischer Dramen, aber diese waren Lesestücke zur staatsbürgerlichen Erziehung. Im Theater aber müsse man auf die Besucher Rücksicht nehmen, und diese wollten «den Brutus Arien singen hören und Lucrezia soll Menuetten tanzen»<sup>1</sup>. Vergeblich ging ihn die von seinem Gegner Gottsched verfolgte «Neuberin», die als Leiterin einer Theatertruppe das deutsche Theater vom Hanswurst befreit hatte, um Protektion an, um in der Schweiz spielen zu können. 1730 durfte erstmals ein sächsischer Hofkomödiant während des Sommermarktes «mit lebendigen Actoribus»<sup>2</sup> Komödien aufführen. 1752 traten französische Schauspieler auf und 1758 gewährte der Rat der vor dem Siebenjährigen Krieg in die Schweiz geflüchteten berühmten Ackermannschen Truppe für einige Wochen Spielerlaubnis. Sophie Ackermann, die Frau des Leiters, spielte dabei in einem Stück Voltaires so eindrucklich, dass sie den damals in Zürich weilenden Wieland zur Fertigstellung eines Dramas anregte, das dann in Winterthur seine Erstaufführung erlebte. Die Begeisterung für diese Truppe vermochte aber den Widerstand der Geistlichkeit und der regierenden Herren nicht zu überwinden, sodass erst zur Zeit der Helvetik unter dem Druck der französischen Besatzung wieder Theatertruppen zugelassen wurden und auch in den folgenden Jahrzehnten nur wenige Spielerlaubnis erhielten. Auf die Tagsatzung von 1807 erschien beispielsweise Madame Vanini, die mit ihrer Truppe in einer eigens für sie errichteten Bude Schauspiele, Opern und Melodramen aufführte. 1830 kamen sogar einige Sänger der Mailänder Scala. Ihr grosser Erfolg und der Sieg des theaterfreundlichen Liberalismus führten zur Schaffung eines ständigen Theaters, obwohl sich Antistes Gessner noch 1832 heftig gegen dieses Tugend, Familienleben und Religion gefährdende Vorhaben wandte<sup>3</sup>.

Gründung des Aktientheaters, Direktionszeit von Charlotte Birch-Pfeiffer  
1833 kaufte eine aus angesehenen Zürchern verschiedener Richtung gebildete Theater-Aktiengesellschaft die ehemalige Barfüsserkirche, liess sie zu einem Theatergebäude umbauen und verpachtete dieses an Direktoren, die das Personal selbst anstellten. Schon im folgenden Jahre konnte das damit geschaffene Zürcher Aktientheater an der Unteren Zäune mit einer Vorstellung der «Zauberflöte» eröffnet werden. Seine erste Glanzzeit erlebte es dank einer Frau, der aus Stuttgart stammenden Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868), deren Vater einst seinem Kameraden Friedrich Schiller das Manuskript der Räuber rettete, indem er es im Stroh seines Bettes versteckte<sup>4</sup>. 1837 gastierte sie in Zürich als Sappho und in einem von ihr selbst verfassten Stück. Um ihr Gastspiel beenden zu können, musste sie auch die

<sup>2</sup> Diese erstaunliche Kennzeichnung erklärt sich als Unterscheidung von denjenigen Truppen, die mit Marionetten Dramen und Opern aufführten und in jener Zeit hie und da auch in Zürich auftraten.

<sup>3</sup> Gessner, Georg, Antistes. Ein Wort an das Zürcherische Publikum. 1832.

<sup>4</sup> Müller, Eugen. Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters; Charlotte Birch-Pfeiffer 1837–1843. Zürich 1911.

Bühnenleitung übernehmen. Die Zürcher waren von ihren Leistungen so begeistert, dass sie ihr die Pacht und die Direktion antrugen und sich auch durch ein höheres Angebot eines anderen Direktors nicht irre machen liessen. Die Theater-Aktiengesellschaft verlangte von ihr einen Jahreszins von 2500 Gulden, der später auf 2000 herabgesetzt wurde, sowie eine Kaution von 1000 Gulden. Ihr Gatte, ein dänischer Schriftsteller, sollte dem technischen Betrieb vorstehen. Charlotte Birch-Pfeiffer leitete das Theater von 1837 bis Frühling 1843 und führte es auf ein bisher nicht gekanntes Niveau. Neben heute noch gespielten klassischen und romantischen Schauspielen und Opern wurden häufig die damals sehr beliebten gefühlvollen und hochmoralischen Rührstücke aufgeführt. Jedes Jahr erschien ein neues, von ihr selbst verfasstes Stück, als erstes «Zwinglys Tod», in dem sie Zürcher Tradition verherrlichte. Noch als das Theater im Jahre 1890 abbrannte, wurde ein von ihr verfasstes Stück «Der Leiermann und sein Pflegekind» gespielt. Die Direktorin befriedigte nicht nur durch ihre künstlerischen Leistungen, sondern auch durch die solide und moralische Haltung der meisten Mitglieder ihrer Truppe<sup>4</sup>.

Geschäftlich gesehen war es aber mit dem Glanz nicht weit her. Zürich war zu klein, um das Theater auch nur während des Winters füllen zu können, besonders da sich die vornehmen Zürcher Familien noch lange von diesem in ihren Augen anrühigen Vergnügen fern hielten. Noch weniger konnte die Direktorin, wie sie es schon im ersten Jahr versuchte, einen reduzierten Sommerspielplan durchhalten. 1841 setzte sie sich in einer kleinen Schrift für eine städtische Subvention oder doch erhöhte Gönnerbeiträge ein. Sie klagt darin, es sei unmöglich, ein Theater im Sinne einer Kunstanstalt zu führen, wenn man die Schauspieler nur während des Winters beschäftigen könne. Ja, sie behauptete, ihrer Zeit weit vorausgehend:

«Kein Künstler, der sich bewusst ist, sein Fach genügend auszufüllen, nimmt ein Engagement an, das seine Existenz nicht wenigstens für zehn Monate oder ein Jahr sichert».<sup>5</sup>

Da eine Subvention ausblieb und die wenigen privaten Beiträge weder das Defizit deckten, noch für die Zukunft Sicherheit boten, reichte sie 1842 ihre Kündigung ein.

#### Entwicklung seit Mitte des 19. Jahrhunderts

Die folgenden Direktoren gaben den Kampf meist rascher auf, trotzdem das Theater von 1856 an eine kleine Subvention der Stadt erhielt. Eine zweite Blüte erlebte es, als um die Jahrhundertmitte Richard Wagner hier weilte und manche Oper, vor allem aber seine eigenen Werke dirigierte. Seit dieser Zeit wurde im Zürcher Stadttheater vor allem die Oper und die Operette gepflegt, die ein breiteres Publikum anzogen als das höhere geistige Anforderungen stellende Schauspiel. Im ersten Jahrhundert des Zürcher Stadttheaters erreichten 26 Opern und 3 Operetten über 100 (8 davon über 200) Aufführungen, während es neben «Wilhelm Tell», der dank der Schülervorstellungen 309 mal gespielt werden konnte, nur «Maria Stuart» und die «Räuber» auf wenig über 100 Vorstellungen brachten<sup>6</sup>. Das Auftreten

<sup>5</sup> Birch-Pfeiffer, Charlotte. Einige Worte an das kunstliebende Publikum Zürichs über den Standpunkt des hiesigen Theaters. Zürich 1841.

<sup>6</sup> Bickel, W. 100 Jahre Zürcher Stadttheater. Zürcher Statistische Nachrichten, 1934, Heft 2.

berühmter Schweizer Sängern und das Ansehen einiger Schweizer Komponisten trugen zur Beliebtheit der Musikwerke bei.

Schwieriger gestaltete sich die Entwicklung beim Schauspiel. Es spricht nicht so unmittelbar wie die Musik zum Gemüt, sondern verlangt Verständnis und Mitschwingen mit den dargestellten Personen und Problemen. Charlotte Birch-Pfeiffer hatte sich noch bemüht, Zürcher Volkshelden oder bürgerliche Idealtypen auf die Bühne zu stellen und damit Interesse gefunden, trotzdem die deutsche Bühnensprache für den nicht belesenen Teil der Zuschauer die Identifizierung mit den dargestellten Personen erschwerte. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg wurde das Zürcher wie die andern deutschschweizerischen Berufstheater nicht mehr nur von Deutschen, sondern auch so völlig in deutschem Geiste geführt, dass fast nur an den jedes Jahr im Theater stattfindenden Aufführungen der Dramatischen Vereine schweizerische Probleme zum Ausdruck und Schweizer zu Wort kamen. Ja man sprach damals den Schweizern oft rundweg die Eignung zum Dramatiker oder Schauspieler ab.

Seit Anfang unseres Jahrhunderts konnte das Schauspiel ausgiebiger gepflegt werden, da sich das Stadttheater zu diesem Zweck als Filiale die Pfauenbühne angegliedert hatte. Unter der Direktion von Alfred Reucker wurden Aufführungen der Dramen von Ibsen, Tolstoi und andern Gesellschaftskritikern für eine relativ kleine Bildungsschicht zur vielbesuchten Tribüne der Problemlösung und Gesinnungsbildung.

«Was aber,» sagte schon Spitteler,

«soll unser Volk mit Kommerzienrätinnen und Baroninnen, Comtessen, Gardelieutenants, Assessoren, jüdischen Mäzenen und plattdeutschen Dienstboten anfangen, von welchen es weder durch die Anschauung noch durch die Lehre den mindesten Begriff empfangen hat?»

In der Krise nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Pfautheater zum selbständigen Privatunternehmen, und seit 1938/39 wird es von der Neuen Schauspiel AG als subventionierte Schauspielbühne geführt.

Schon im 19. Jahrhundert bemühten sich einzelne Personen, wie beispielsweise Max Widmann mit seinem Plan für ein schweizerisches Nationaltheater, um die Überwindung der Kluft zwischen dem Volk und dem Berufstheater. Aber erst die von der ungebrochenen Theatertradition der katholischen Schweiz befruchteten Festspiele, das für die Bühne der Landesausstellung 1914 geschaffene «Volk der Hirten» von Jakob Bühler, das nicht zu übersehende dramatische Talent von Cäsar von Arx, und vor allem das mit dem Aufkommen des deutschen Nationalsozialismus neu erwachende schweizerische Nationalbewusstsein verbanden das Theater, wie einst im 16. Jahrhundert, wieder von innen heraus mit dem Erleben des Volkes. Es kam während des Zweiten Weltkrieges zu Höhepunkten, wie Aufführungen von «Tell» und «Der Mond ging unter» im Schauspielhaus, an denen Schauspieler und Zuhörer zu einer glühenden Einheit zusammenwuchsen. Dies starke Erlebnis überwand noch immer vorhandene Gegnerschaft gegen das Berufstheater und schuf damit eine Atmosphäre, in der sich auch Schweizer und Schweizerinnen ohne die Gefahr gesellschaftlicher Ächtung der Bühnenlaufbahn widmen konnten, umso mehr als Film, Radio und Fernsehen ein erweitertes Tätigkeitsfeld bieten.

Der Grundberuf des Theaters, aus dem erst nach und nach alle weiteren entstanden, ist derjenige eines Schauspielers, der nicht nur auf der Sprechbühne auftreten, sondern auch singen, als Frau tanzen, und manches andere können musste.

Die Schauspielerin und die Bühnensängerin  
Gesellschaftliche Stellung. Die Berufsschauspielerin, ja das weibliche Theaterspielen überhaupt, entstand erst, als im 17. Jahrhundert immer häufiger Frauen die früher von Männern gespielten weiblichen Rollen darstellten. Die weiblichen Mitglieder der wandernden Komödiantentruppen, um die es sich dabei handelte, standen noch stärker als die männlichen ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft und wurden oft geradezu als Prostituierte betrachtet. Kein Wunder, dass unter diesen Umständen ihre Auslese und ihr Betragen tatsächlich oft zu wünschen übrig liessen. Im 18. Jahrhundert begann sich ihr Stand dank einigen qualifizierten Schauspielerinnen zu heben. Aber sogar Schiller, der gewiss allen Grund zu dankbarer Anerkennung gegenüber Schauspielerinnen gehabt hätte, verfasste einst ein primitiv-eifersüchtiges Spottgedicht über «Die berühmte Frau», das man sozusagen als das Urbild aller Vorwürfe gegen die berufstätige Frau in gehobener Stellung bezeichnen kann. Im Laufe des 19. Jahrhunderts trat eine gewisse Besserung ein, doch hielt die zwiespältige Haltung gegenüber der Schauspielerin bis ins beginnende 20. Jahrhundert an.

In Zürich wurde das Misstrauen gegen die Schauspieler noch im beginnenden 19. Jahrhundert durch die theaterfeindliche Haltung der Geistlichkeit verstärkt. Auch die Bemühungen der Frau Birch-Pfeiffer um die sittlich einwandfreie Haltung der Mitglieder ihrer Truppe konnte daran nicht viel ändern. Zu fremd wirkten das unstete Leben der Schauspieler, ihre hochdeutsche Sprache und vor allem ihre Aufgabe, Gefühlen sichtbaren Ausdruck zu verleihen und die verschiedensten Rollen zu spielen. Zwar wurden gute Schauspielerinnen, zeitweise auch im nüchternen Zürich, überschwenglich gefeiert. Gleichzeitig betrachtete man sie aber vor allem in kirchlich-konservativen Kreisen als Aussenseiter der Gesellschaft. Im allgemeinen waren Schauspielerinnen und Sängerinnen aber in Zürich doch schon vor dem Ersten Weltkrieg recht angesehen und wurden auch in Zürcher Familien eingeladen. Eine gewisse Zwiespältigkeit im Verhalten ihnen gegenüber kam aber doch noch anschaulich zum Ausdruck, als ein im industriellen wie im künstlerischen Leben einflussreiches Ehepaar die Sängerin und Schauspielerin Hermine Schumowska adoptierte. Es hatte an der lebenssprühenden, hübschen Darstellerin solchen Gefallen gefunden, dass es sie an sich fesseln wollte, verlangte von ihr aber die Aufgabe ihrer vielversprechenden Bühnenlaufbahn. Das noch junge Mädchen aus dem Balkan konnte dieser Einladung ins Schlaraffenland nicht widerstehen und wurde zur Gönnerin ihrer früheren Kolleginnen und zur Wohltätigkeitsdame, blieb aber trotz seines Charmes und Geldes zeitlebens ledig. Kapellmeister Conrad vermutete wohl mit Recht, dass die Tochter des so theaterbegeisterten kroatischen Volkes diesen Schritt später hie und da bereuen mochte<sup>7</sup>.

Berühmte Schauspielerinnen wurden seit jeher gerne als Gäste zugezogen, so 1843 Wilhelmine Schröder-Devrient, 1879 Clara Ziegler und um die Jahr-

<sup>7</sup> Conrad, Max. Im Schatten der Primadonnen. Zürich 1956.

hundertwende Sarah Berhardt und die geniale Eleonora Duse. Eine Schweizerin gab es aber im Gegensatz zu den Sängerinnen unter diesen Grössen nicht.

Von Schweizer Sängerinnen. Vor dem Ersten Weltkrieg überliessen die Deutschschweizer das Berufstheater fast ausschliesslich den Ausländern. Immerhin gab es am Zürcher Theater hie und da eine Schweizer Sängerin. Die in Italien ausgebildete Zürcherin Amalie Louise Corrodi spielte von Februar bis August 1843 gute Opernrollen, nahm dann aber ein Engagement nach Dresden und bald nach Riga an. Vom Sommer 1843 bis Frühling 1846 gehörte Elisabeth Schärer von Uster der Zürcher Bühne an und trat, vor allem im ersten Jahr in bescheidenen Rollen, sowohl im Schauspiel wie in Tonwerken auf. Sie stammte aus einfachen Verhältnissen. Ihr Vater arbeitete als Gärtner und ihre Mutter als Schneiderin. Die beliebte Zürcherin Marianne Hardmeier sang nur in Konzerten, trotzdem ihre Verehrer der Direktion sogar in Versen nahelegten, sie für die Bühne zu engagieren<sup>8</sup>. Ob sie dazu bereit gewesen wäre, ist nicht überliefert.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es wahrscheinlich keine Schweizerin im Ensemble der Zürcher Bühne, jedenfalls keine in bedeutenden Rollen oder aus einem bekannten Zürcher Geschlecht. Im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg gehörte ihm eine in Zürich aufgewachsene Bühnensängerin, Wilhelmine Straub an, deren helle, glockenreine Stimme von Max Conrad gerühmt wird<sup>9</sup>. Sie wirkte im Milieu des Theaters als Schweizerin, trotzdem sie das Schweizer Bürgerrecht nicht besass. Schon am Ende des 19. Jahrhunderts trat die später durch Heirat Schweizerin gewordene Sängerin Marie Smeikal dem Stadttheater bei, dessen Ensemble sie volle 50 Jahre angehörte. Eine andere, von Direktor Reucker schon als Anfängerin bald für Hauptrollen eingesetzte Sängerin war Idalice Anrig, die spätere Frau von Kapellmeister Denzler. Ihr Berufsweg zeigt besonders deutlich die entscheidende Bedeutung guten Gesangsunterrichtes, indem sie erst nach langem Suchen und schädigendem Experimentieren einen Lehrer fand, der ihre Stimme zu richtiger Entfaltung brachte. Sie wurde vom Zürcher Stadttheater während Jahren auf Grund eines Gastspielvertrages für bestimmte Rollen beschäftigt<sup>10</sup>. In der Nachkriegszeit hat die Burgdorfer Sängerin Lisa della Casa ihren Weg von Zürich bis in die Metropolitan Opera in New York gemacht, und in den letzten Jahren wurde die Zürcherin Eva Maria Rogner zu einer von den besten Bühnen geschätzten Sängerin. Höhepunkte des Theaterlebens bildete seit jeher das Auftreten berühmter Gäste. Einer der ersten war die österreichische Hofopernsängerin Agnes Schebest, die, ein Jahr nachdem ihre Vorstellung wegen des «Züriputsches» hatte unterbrochen werden müssen, Dr. David Friedrich Strauss heiratete. Besonders gefeiert wurden jeweils die zu häufigen Gastspielen in Zürich weilenden Schweizerinnen, als erste die Zürcher Sängerin Ottilie Ottiker, die von 1877 bis 1896 hie und da auftrat, und in den folgenden Jahrzehnten die «Lenzburger Nachtigallen», Emilie Welti-Herzog und Erika Wedekind, die zu den geschätztesten Sängerinnen Europas gehörten<sup>11</sup>. Diese Sterne

<sup>8</sup> Müller, Eugen. Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters; Charlotte Birch-Pfeiffer 1837-1843. Zürich 1911.

<sup>9</sup> Conrad, Max. Im Schatten der Primadonnen. Zürich 1956.

<sup>10</sup> Roner, Anna. Die Frau im Musikberuf (Vom Leben und Schaffen Zürcher Musikerinnen). Zürich 1928.

<sup>11</sup> Näheres über die Sängerinnen im Abschnitt über die Musik.

am Theaterhimmel waren gesellschaftlich angesehen, wie denn überhaupt die Oper, in manchen Kreisen bis heute, als vornehmer gilt als das Schauspiel. Dabei mochte – neben dem alten Ansehen der Musik – auch mitspielen, dass sie weniger als das Schauspiel heikle menschliche und gesellschaftliche Probleme aufgriff.

Von Schweizer Schauspielerinnen. Die erste Schweizer Schauspielerin an der Zürcher Bühne, Wilhelmine Heuberger von Rickenbach bei Wil, spielte von Oktober 1835 bis Mai 1837 vor allem in Schauspielen, zuerst vorwiegend Kinderrollen und dann Nebenrollen für Erwachsene. Eine Verwandte von ihr stellte 1857 bei einer Tellaufführung zu Ehren von General Dufour die Armgard dar. Seit jener Zeit spielten, soweit wir feststellen konnten, bis in die Zwischenkriegszeit Schweizerinnen nur ausnahmsweise und höchstens Nebenrollen. Keine von ihnen stammt aus einem bekannten Zürcher Geschlecht. Da man nicht weiss, ob in dieser Zeit je eine Ostschweizerin oder gar Zürcherin auch nur von ferne daran dachte, Schauspielerin zu werden, lässt sich nicht feststellen, ob die inneren oder die äusseren Hemmungen stärker waren. Denn dass sich in so langer Zeit – im Gegensatz zur Schriftstellerei und zur Malerei – nicht eine einzige Begabung gefunden hätte, ist doch kaum anzunehmen.

Am Anfang unseres Jahrhunderts wurde eine Aarauerin, Paula Reimann, ans Hoftheater Altenburg, Thüringen engagiert. Später kam sie ans Hoftheater Berlin und zu Max Reinhart, heiratete aber mit 30 Jahren und verliess dann die Bühne. Die erste bedeutende deutschschweizerische Schauspielerin ist die noch heute in voller Tätigkeit stehende Ellen Widmann. Sie hatte – neben der nötigen Begabung – das Glück, bei ihrem Vater, Redaktor Max Widmann, der einst für ein schweizerisches Nationaltheater eintrat, und bei ihrem Grossvater, dem Dichter J. V. Widmann, volles Verständnis für ihr Streben zu finden, so dass sie sich in Deutschland ausbilden konnte. Im Winter 1916/17 spielte sie am Berner Stadttheater als Anfängerin und fiel, anlässlich eines Gastspieles, Alexander Moissi als Begabung auf. Infolge seiner Empfehlung wurde sie ans Schauspielhaus Düsseldorf geholt, von wo sie ihre Karriere über Bochum nach Berlin an die Volksbühne führte. In die Schweiz zurück kam sie im Winter 1939/40 für ein Gastspiel am Schauspielhaus Zürich und für die Mitwirkung an einem Schweizer Film. Seither lebt sie in Zürich als Schauspielerin und betätigt sich daneben beim Film, am Radio und vor allem als Privatlehrerin des schauspielerischen Nachwuchses. Überdies schuf sie mit ihren Schauspielschülerinnen und geübten Laien den ersten polyphonen Sprechchor, der nach von Musikern aufgezeichneten Rhythmen spricht.

1927/28 gehörte dem Schauspielhaus vorübergehend eine St.Gallerin an. Erst seit den dreissiger Jahren wurden ständig auch Schweizer Schauspielerinnen beschäftigt, 1938 sogar 4 von 10 Damen. 1939 traten Annemarie Blanc und Eleonore Hirt dem Ensemble bei. Einige der Schweizerinnen gewannen vor allem als Filmschauspielerinnen weltweiten Ruf<sup>12</sup> und manche, wie Liselotte Pulver, Xenia Hagemann und Regine Lutz, sind heute angesehene Mitglieder guter deutscher Bühnen. Zwei Schweizer Schauspielerinnen am Schauspielhaus Zürich wurden 1957, beziehungsweise 1959,

<sup>12</sup> Vergleiche auch den Abschnitt über die Filmschauspielerin.

von der Schweizer Gesellschaft für Theaterkultur mit dem Reinharting geehrt. Die eine von ihnen, die Luzernerin Margrit Winter, wirkte schon in früher Jugend bei Passionsspielen mit, war während des Zweiten Weltkrieges an einer Soldatenbühne tätig und verkörperte mit besonderem Erfolg Frauen, die sich – wie Shaws «Johanna» – gegen Unfreiheit und Unglauben einsetzten. Von Traute Carlsen, die durch Heirat Schweizerin wurde und seit Jahrzehnten am Zürcher Schauspielhaus wirkt, heisst es in der Laudatio für den Reinharting, dass sie sich

«auf allen ihren Lebensstufen eigenständig auszuprägen wusste und mit ihrer reichen Menschlichkeit, ihrer vielschichtigen Theaterbegabung und ihrem persönlichen Zauber vielen Frauengestalten ihre packende Deutung verlieh.»

Zum kulturellen Gesicht der Stadt gehören auch Maria Becker, Käthe Gold und Therese Giese. Verschiedene Rollen dieser bedeutenden Darstellerinnen, von denen die ersten beiden durch Heirat Schweizerinnen wurden, schufen grosse Erlebnisse am Schauspielhaus.

Eine ganz besondere Art von Schauspielkunst entwickelten einige Schweizer Schauspielerinnen seit den dreissiger Jahren im zeitkritischen Kabaret, ausgehend von seinem Urbild schweizerischer Prägung, dem «Cornichon», dem seinerseits in Zürich schon ausländische Kabarettis verwandter Art wie die «Pfeffermühle» mit Erika Mann vorangingen. Besonders beliebt wurde die Zürcherin Elsie Attenhofer, die mit ihrer Charakterisierungs- und Verwandlungskunst imstande ist, ganz allein während eines Abends die Zuschauer zum Lachen zu bringen und zum Nachdenken anzuregen. Noch urtümlicher wirkt Voli Geiler, die es versteht, zusammen mit ihrem zurückhaltenderen Partner scharfe Zeitkritik in so sprudelnder und unterhaltender Form vorzubringen, dass sie das Zürcher Publikum ebenso fesselt wie dasjenige in den Vereinigten Staaten. Als weitere Zürcher Kabarettistin sei Margrit Rainer erwähnt.

Die ablehnende Haltung mancher Kreise der deutschsprachigen protestantischen Schweiz beruhte im 19. Jahrhundert auf Verhältnissen, die sich vor allem seit den Weltkriegen wesentlich geändert haben. Die kirchliche Feindschaft gegen das Theater ist fast völlig verschwunden oder hat sich auf den Film verlagert. Die Stellung der Schauspielerinnen weicht nicht mehr so stark von derjenigen anderer Frauen ab, weil auch diese in allen Kreisen und vor aller Augen in Gemeinschaft mit Männern ihren Beruf ausüben. Und vor allem wurde die Schauspielerin durch die Hebung ihrer sozialen Lage aus Abhängigkeiten befreit, die früher die eine oder andere in unwürdige Verhältnisse brachte.

**Arbeitsverhältnisse.** Der Schauspieler hat die Aufgabe, eine vom Dichter geschaffene Gestalt von innen her zu erfassen und vor den Augen des Zuschauers bei jeder Aufführung mit seinem ganzen Wesen neu zum Leben zu erwecken. Das verlangt – neben der nötigen Begabung und inneren Weite – nicht nur die Beherrschung des Textes und aller Hilfsmittel der Darstellung, sondern alle Kräfte des Geistes, der Seele und des Körpers, sowie eine Konzentration und Hingabe, die zu einer eigentlichen Besessenheit werden kann. Trotz dieser hohen Anforderungen waren die Arbeitsverhältnisse der Schauspieler im 19. Jahrhundert im allgemeinen schlecht und reichen in der Schweiz, von wenigen Ausnahmen abgesehen, erst seit

einigen Jahren an diejenigen anderer, ebenso qualifizierter Berufe heran<sup>13</sup>. Die Einkommensverhältnisse der Schauspieler und Sänger hängen von der Höhe ihrer ordentlichen Monatsgage, von der Vertragsdauer, während der sie ausgerichtet wird, und von der Möglichkeit zu Nebenverdienst beim Film, am Radio und beim Fernsehen ab. Die Gagen der Schauspielerinnen waren am Zürcher Stadttheater im ausgehenden 19. Jahrhundert besser als an manchen deutschen Theatern. Betrugten sie doch beispielsweise um 1891 in Zürich 250 bis 400 Franken, während sie in Deutschland teilweise unter 100 Mark lagen. Heute beginnt die Gage nach voller Ausbildung mit ca. 600 Franken und steigt hie und da ungefähr auf den doppelten Betrag, in Einzelfällen auf den drei- und vierfachen. Während Kriegs- und Krisenzeiten wurde jeweils wesentlich weniger gezahlt<sup>13</sup>, und an den kleineren Schweizer Theatern sind die Einkommen auch heute noch beträchtlich tiefer. Die Höhe der Gage hängt stark vom Rollenfach und dem persönlichen Erfolg der Schauspielerin oder Sängerin ab. Manche muss deshalb beim altersbedingten Fachwechsel mit einem Einkommensrückgang rechnen, der sich auch auf die Pension auswirkt.

Bis ins beginnende 20. Jahrhundert wurden die Gagen nur während der Dauer der Spielzeit gezahlt. Sie betrug um 1900 am Stadttheater nur 7½ Monate und wurde dann sukzessive auf 10 Monate erhöht. Bald führte Direktor Reucker auch Jahresverträge ein mit Bezahlung während 12 Monaten. In der schweren Krise nach dem Ersten Weltkrieg wurde dieser Fortschritt am Stadttheater wieder rückgängig gemacht und das Pfautheater einem Privatunternehmen verpachtet. Wohl gab es an den beiden Zürcher Bühnen bald wieder Jahresverträge, an manchen kleinen Schweizer Theatern aber bis heute nicht. Ganz andern Charakter haben die nur für einige Monate abgeschlossenen Verträge erfolgreicher Darsteller. Diese können damit wenigstens für einen Teil des Jahres dem Zürcher Stadttheater, beziehungsweise Schauspielhaus erhalten bleiben und geniessen doch die Möglichkeit zu ausgiebigen Gastspielen oder der Übernahme grösserer Rollen bei Filmen. Wohl wird so das Einkommen erhöht, aber das Arbeiten an verschiedenen Orten, meist in verschiedenen Ländern, führt zu einem gehetzten Leben.

Das Realeinkommen des Schauspielers vermindert sich durch berufsnotwendige Auslagen, wie Essen im Restaurant, das sich bei der unbestimmten und vom Üblichen abweichenden Tageseinteilung nicht immer vermeiden lässt, sowie früher und an manchen Theatern noch heute durch Kleideranschaffungen. Nach dem Gesamtarbeitsvertrag von 1946 haben die Bühnemitglieder für moderne Strassen-, Sport- und Gesellschaftsbekleidung selbst zu sorgen, während ihnen das Theater historische und Phantasiekostüme sowie andere nicht verwendbare Stücke stellt. Diese Regelung begrenzt zwar die Anschaffungspflicht des Schauspielers, doch gehen die Bekleidungskosten nach ihr trotzdem noch über die in derselben Einkommensstufe sonst üblichen hinaus, weil immer alles der neuesten Mode entsprechen muss. Das Schauspielhaus geht aber in der Stellung von Kleidungsstücken noch weiter, und das Stadttheater stellt den Sängerinnen seit Jahren sämtliche für eine Aufführung benötigten Kleider und Schuhe.

<sup>13</sup> Die Darstellung der Arbeitsverhältnisse beruht auf den Schriften: Bickel, W. Auf der Bühne und im Leben. Zur sozialen Lage der schweizerischen Bühnenkünstler. Basel 1944. Mahrer, Isabell. Soziale Lage und Arbeitsmöglichkeiten des Berufsschauspielers in der deutschen Schweiz (Masch'sch. Zch. 1950), und auf Auskünften Zürcher Fachleute.

In früheren Zeiten sei die Kleiderfrage vor allem für die «Salondame» – für die sich allerdings nur ausnahmsweise eine Schweizerin interessiert und eignet – eine ständige Quelle der Geldverlegenheit gewesen und habe oft zu üblen Abhängigkeiten geführt.

Noch unstabiler und kaum zu fassen sind die Einkommensverhältnisse an Kabarets, blossen Unterhaltungstheatern und an Experimentierbühnen, an denen vor allem junge, noch nicht an einem städtischen Theater angestellte Schauspieler auftreten. An den ersten beiden wird oft wochen- und monatelang das gleiche Programm gespielt. Schlägt es ein, so sind die Einnahmen der Beteiligten recht, und es bleibt ihnen – anders als an den grossen Theatern – tagsüber viel Zeit für andere Arbeit. Experimentierbühnen, die vor allem wegen der Schwierigkeiten der Lokalbeschaffung auf sehr unsichern Füssen stehen, bieten wohl Gelegenheit, gute Rollen zu spielen und interessante Stücke kennenzulernen, aber nur geringe Einnahmen<sup>13</sup>.

Noch stärker als beim Einkommen unterscheiden sich die Theaterleute bezüglich der Arbeitszeit von der übrigen Bevölkerung. Ihre Hauptarbeit leisten sie dann, wenn diese frei hat, was mit zu ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung beiträgt. Wohl gewähren die Jahresverträge heute dem Schauspieler das Recht auf sechs Wochen bezahlte Ferien, die aber noch hie und da wenigstens teilweise für Nebenarbeit verwendet werden. Von Ende August bis Ende Juni sind aber die Schauspieler vor allem an den nur eine Kunstgattung pflegenden Zürcher Bühnen tagaus tagein in einer Art und Weise angespannt, wie dies in andern Berufen längst nicht mehr vorkommt. Zwar besitzt der Schauspieler nach dem Gesamtarbeitsvertrag das Recht auf vier Ruhetage im Monat. Als solche können aber sogar die wenigen gesetzlichen Feiertage, an denen nicht gespielt werden darf, angerechnet werden, und überdies ist die Theaterleitung befugt, diese Tage auf die ganze Spielzeit zu verteilen und auch halbe Freitage einzurechnen. Wohl findet am Stadttheater am Montag nur selten eine Vorstellung statt, aber vor allem das Solopersonal hat deshalb doch keinen regelmässigen freien Abend, weil es dann häufig zu einer Abendprobe aufgeboten wird.

Meist finden eine 9.30 Uhr beginnende und bis in den frühen Nachmittag dauernde Vormittagsprobe und eine Vorstellung oder zwei Proben statt. Zusammen mit der Zeit für das An- und Auskleiden, das An- und Abschminken und vor allem das Rollenstudium gibt dies im allgemeinen eine Arbeitswoche von 60 und mehr Stunden, einschliesslich der bei kleineren Rollen unvermeidlichen Präsenzzeit. Die stärkste Inanspruchnahme liegt in der Vorstellung, nach der eine gewisse Erregung erst wieder abklingen muss, und der Schauspieler am ehesten eine Stunde Zeit für Geselligkeit und Entspannung erübrigt. Von Leuten mit einem ganz andern Tagesrhythmus wird ihm dies hie und da als Leichtlebigkeit ausgelegt. Die wichtigste Arbeitszeitverkürzung, die neben den bezahlten Ferien durch den Berufsverband erreicht werden konnte, liegt in der Vorschrift, dem Schauspieler vor einer Vorstellung eine Ruhezeit von wenigstens 4 Stunden einzuräumen – soweit Hauptproben dies gestatten. Denn oberstes Gesetz bleibt doch für alle Beteiligten die künstlerische Leistung! Eine angemessene Begrenzung der Arbeitszeit stösst nicht nur auf finanzielle Schwierigkeiten, sondern beruht zum Teil auch darauf, dass der Schauspieler in erster Linie auftreten will. Er hat deshalb ein Recht auf angemessene Beschäftigung im Rahmen des vereinbarten Kunstfaches bzw. Rollengebietes.

Die trotz mancher Verbesserungen noch nicht befriedigenden Arbeitsverhältnisse beruhen vor allem auf den im Vergleich zu den möglichen Eintrittspreisen und Subventionen sehr hohen Kosten eines guten Theaters. Zudem waren die Schauspieler früher weitgehend den Theaterleitungen ausgeliefert. Erst die Anfang der siebziger Jahre gegründete «Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger» gab ihnen nach und nach einen gewissen Rückhalt. 1931 bildete sich ihre schweizerische Sektion zum Schweizerischen Bühnenkünstlerverband um, der dem Schweizerischen Verband des Personals Öffentlicher Dienste (VPOD) angehört und mit dem Verband schweizerischer Bühnen 1946 den heute noch geltenden Gesamtarbeitsvertrag abgeschlossen hat. Sein Inhalt wird ergänzt durch Einzeldienstverträge und Hausordnungen. Seit 1949 steht der Schweizerische Bühnenkünstlerverband wieder in einem Kartellverhältnis mit den Berufsorganisationen des Bühnenpersonals in Westdeutschland und Österreich.

Trotz all dieser Schwierigkeiten des Berufes eines Schauspielers wird er gemäss einer Umfrage im Jahr 1950 von den meisten Schauspielern geliebt, ja für den schönsten, «lebendigsten», «herrlichsten» aller Berufe gehalten. Immerhin fügt der eine oder andere bei, dass die Aussichten nur für überdurchschnittlich begabte Berufsangehörige gut seien.

**Ausbildung.** Bis in die dreissiger Jahre konnten sich Schauspielerinnen nur im Ausland eine gründliche berufliche Ausbildung aneignen, was mit dazu beitrug, dass so wenige den Versuch wagten. 1937 gründete Frau Paulina Treichler das Bühnenstudio Zürich, eine Schauspielschule, an der Schauspieler des Schauspielhauses und andere Lehrer in allen einschlägigen Fächern in Gruppen unterrichteten. Es führt auch Radiokurse über die besondern Aspekte des Vortrages vor dem Radio durch. Eine unabhängige Prüfungskommission nimmt Zwischenprüfungen sowie die Diplomprüfung ab. Das Bühnenstudio wurde stark besucht, und es gingen aus ihm eine ganze Anzahl der heute angesehenen Schweizer Schauspielerinnen und Schauspieler hervor. Daneben spielt aber auch der Privatunterricht bei pädagogisch befähigten erfahrenen Schauspielern eine gewisse Rolle. Zur Entwicklung des Schauspielers gehört stete Weiterbildung und Tätigkeit an mehreren Bühnen.

Die Ausbildung im Ballett entwickelte sich nach und nach zu einer eigenen, dem Stadttheater angeschlossenen Theatertanzschule, und zur Vorbereitung von Sängerinnen für die Bühnenlaufbahn schuf das Konservatorium in den Nachkriegsjahren eine Opernklasse, die zeitweise unter der Leitung von Emmy Krüger, dem Wagner-Star aus der Reuckerzeit, stand. Auf Anregung der Stiftung Pro Helvetia und in Verbindung mit der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur sowie Vertretern des Schauspielhauses, des Stadttheaters und des Konservatoriums wurde 1946 die Schweizerische Theaterschule AG gegründet. Sie bildet aber nicht selbst aus, sondern unterstützt mit Hilfe von Subventionen das Bühnenstudio, die Opernklasse und die Theatertanzschule. Die Schüler können von ihr Stipendien und von Pro Juventute Darlehen erhalten.

Ausbildung und Laufbahn eines Schauspielers sind stark bedingt durch seine Individualität und die sehr verschiedene Vorbildung, ferner durch seine äussere Erscheinung, so dass sich dafür keine festen Regeln aufstellen lassen. Eine gewisse Gewähr dafür, dass ein Schauspieler die Grundlagen

seines Berufes und Faches beherrscht, bietet die Ablegung der sogenannten BIGA-Prüfung. Sie wird unter dem Vorsitz eines Bundesbeamten von einer aus Vertretern der Bühnen wie der Regisseure und Schauspieler gebildeten Kommission abgelegt. Ihr Bestehen bedeutet zwar eine Empfehlung für den jungen Schauspieler, gibt ihm aber kein Recht auf bevorzugte Anstellung. Der Theaterdirektor muss den schweizerischen Bewerber, der sie abgelegt hat, zwar in Erwägung ziehen, doch steht es ihm frei, einen ihm geeigneter scheinenden ausländischen Mitbewerber des gesuchten Faches anzustellen.

Spezialisierung. Aus dem Schauspieler entstand zuerst der Direktor, indem ein Mitglied der Truppe, das sich durch organisatorische oder künstlerische Fähigkeiten, vielleicht auch nur durch den Besitz des Fundus oder von Betriebskapital auszeichnete, die Leitung übernahm, daneben aber, wie Charlotte Birch-Pfeiffer, Regie führte, Rollen spielte und sogar Stücke schrieb. Noch am Anfang des 19. Jahrhunderts musste ein Schauspieler auch singen, eine Schauspielerin überdies tanzen können, bis zuerst die Sängerin und dann die Tänzerin zu selbständigen, neben dem Schauspieler stehenden Berufen wurden. Eine weitere Spezialisierung erfolgte nach dem Kunstfach, indem eine Schauspielerin beispielsweise nur als «Naive», Tragödin oder «Salondame» angestellt wurde. Heute hat daneben der individuelle Typus, der einen Schauspieler vor allem für bestimmte Rollen befähigt, entscheidende Bedeutung.

Statistik. An der Volkszählung von 1850 wurden in Zürich, einschliesslich der Vororte, nur 7 Schauspielerinnen und 3 Sängerinnen festgestellt (gegenüber 8 Schauspielern und 7 Sängern). Man kann sich aber doch fragen, ob diese Zahlen tatsächlich stimmten, auch wenn man berücksichtigt, dass oft die gleichen Personen in verschiedenen Rollen und in verschiedenen Kunstgattungen auftraten. An der Volkszählung von 1930 wurden in Zürich 27 Schauspielerinnen und 43 Schauspieler, an derjenigen von 1950 63 Schauspielerinnen und 83 Schauspieler gezählt. Die starke Zunahme bezieht sich vor allem auf die neuen Tätigkeitsgebiete beim Film und am Kabarett. Während früher stark die Ausländerinnen überwogen, besaßen 1950 rund drei Fünftel das Schweizer Bürgerrecht.

Am Zürcher Stadttheater waren 1901/02 9 Schauspielerinnen und 8 Sängerinnen angestellt. 1924/25 gab es am Stadttheater 10 Solosängerinnen und 1959/60 15. Am Schauspielhaus waren 1925 9, Anfang 1960 14 Schauspielerinnen beschäftigt<sup>14</sup>.

#### Chorsängerinnen, Tänzerinnen und Statistinnen

Neben den Schauspielern und Solosängern treten – meist in Gemeinschaft – noch zahlreiche andere Personen auf der Bühne auf. Chorsänger und -sängerinnen haben meist eine musikalische Ausbildung am Konservatorium genossen und sind am Stadttheater hauptberuflich und ganzjährig angestellt<sup>15</sup>. Die in manchen Musikwerken erforderliche Vergrösserung der Chöre wird in Zürich meist von Liebhabern wie dem Theater-Lehrerchor und dem Extrachor gestellt. Diesem sind, als Bewegungschor, auch die weib-

<sup>14</sup> Jahrbücher des Stadttheaters und Auskunft vom Schauspielhaus.

<sup>15</sup> Vergleiche auch «Sängerinnen» im Abschnitt über die Musik.

lichen Statistinnen angeschlossen. Für die Tänzerinnen verweisen wir auf die Ausführungen über die Berufe des Kunsttanzes im folgenden Abschnitt. Der Statistenverein am Stadttheater stellt seine Mitglieder, welche diese Tätigkeit als Liebhaberei pflegen, als Statisten zur Verfügung. Das Orchester wird dem Stadttheater vertraglich von der Tonhallengesellschaft gestellt. Am Schauspielhaus übernehmen Studenten und andere theaterbegeisterte Leute gerne als bescheiden bezahlte Nebenbeschäftigung die Aufgabe eines Statisten.

Die Dramatikerin

Gibt es das überhaupt? Kaum als Beruf im Sinne einer Sicherung des Lebensunterhaltes. Das Verfassen von Theaterstücken bedeutet aber auch für die fast ausschliesslich männlichen Mitglieder der Gesellschaft Schweizer Dramatiker eher eine Leidenschaft als ein Mittel, sein Brot zu verdienen, abgesehen von den wenigen Schweizern, denen es gelungen ist, sich auf den Bühnen des Auslandes durchzusetzen. Vielleicht liegt das dramatische Schaffen auch ausdrucksfähigen Frauen wirklich ferner als den Männern.

Am Zürcher Theater fanden aber doch während des ersten Jahrhunderts seines Bestehens nicht weniger als 352 Aufführungen der Schauspiele und Lustspiele von Charlotte Birch-Pfeiffer statt, und 5 von ihnen wurden 20 bis 39 mal gegeben. Mochten diese rasch hingeworfenen Stücke auch keine Kunstwerke sein, so waren sie doch auf alle Fälle bühnenwirksam. Sie gehörten nicht nur in Zürich, sondern auf allen deutschen Bühnen während Jahrzehnten zu den erfolgreichsten des Repertoires<sup>16</sup>. Während der Direktionszeit der Birch-Pfeiffer wurden in Zürich auch Stücke einer Schauspielerin am Wiener Burgtheater und einer sächsischen Prinzessin aufgeführt.

Seit dem Verschwinden der Birch-Pfeifferschen Stücke sah man auf schweizerischen Bühnen nur höchst selten mehr etwas von einer Verfasserin. Und doch wären sie der Ort,

«von dem aus die unerbittliche Realität mancher einstweilen willig ignorierte Konflikte der Frauen überzeugend in Erscheinung treten könnte vor dem Zuhörer, der ja nicht nur beurteilend, sondern mehr noch mitleidend beteiligt ist.»

Dieser Ausspruch stammt von Ruth Waldstetter<sup>17</sup>, von der zwei dramatische Arbeiten, «Der Künstler» und «Familie», um 1920 auch in Zürich gespielt wurden. Ferner wurde, wahrscheinlich vom Dramatischen Verein, ein Dialektstück von Emilie Locher-Werling aufgeführt.

Die als Kabarettistin erwähnte Elsie Attenhofer verfasste auch mehrere Dramen. 1945 spielte eine für diesen Zweck zusammengestellte Truppe in mehreren Schweizer Städten, in Zürich im Schauspielhaus, ihr Stück «Wer wirft den ersten Stein?» Die Verfasserin spielte selbst mit. 1958 führte das Zürcher Schauspielhaus das im SAFFA-Wettbewerb prämierte Schauspiel «Die Lady mit der Lampe» von ihr auf. Mehr Erfolg als in Zürich gewann das Stück im folgenden Jahr in Osnabrück, wo die Verfasserin selbst die weit-

<sup>16</sup> Sonderbarerweise behauptete Gottfried Keller schon 1851 in der Berliner «Constitutionellen Zeitung»: «Die Sage, dass Birchpfeiffer eine Dame gewesen, haben wir genügend widerlegt und sie kann sich im Kreise Unterrichteteter nicht mehr halten» («Der Trank der Vergessenheit», Gottfried Kellers nachgelassene Schriften und Dichtungen, S. 166). Diese Auffassung drang zwar nicht durch, zeigt aber, wie rasch manchmal hervorragende Frauenleistungen einem Manne zugeschrieben werden.

<sup>17</sup> Waldstetter, Ruth. Die Frau in der deutschschweizerischen Literatur. Referat am 2. Schweizerischen Kongress für Fraueninteressen. Bern, 1921.

gespannte und in mancher Beziehung so gar nicht zur üblichen Vorstellung vom Wesen der Frau passende Florence Nightingale spielte<sup>18</sup>.

Erica von Schulthess-Rechberg hat schon verschiedene Dramen und Hörspiele verfasst, beispielsweise «Der Hauptmann des Herodes», der zweimal von Beromünster gesendet wurde, das Mysterienspiel «Hiob», das der Lüberker Kammergesellschaft an zahlreichen Orten aufführte, in Zürich mehrmals in der Wasserkirche, und «Ratatuli, eine Zirkusgeschichte», bei der Handlung und Tanz verbunden sind<sup>19</sup>.

1958 fand in Luzern die Uraufführung eines Kindermärchens von Margrit Braegger statt. Die Verfasserin hatte einst am Zürcher Theater als Sängerin debütiert und ist auch als Bühnenbildnerin und Kinderbuchmalerin tätig.

Von 1938 bis 1958 wurden im Schauspielhaus vier Stücke von ausländischen Verfasserinnen gespielt. «Der Kaiser von Portugalien» von Selma Lagerlöf, «Arthur Aronymus und seine Väter» von Else Lasker-Schüler, und zwei aus dem Englischen übersetzte Werke von Patricia S. Hare und von Esther Mac Crachen. Als Übersetzerinnen werden sehr oft Frauen genannt. Eine zeitweise in verschiedenen Ländern aufgeführte Dramatikerin des beginnenden 20. Jahrhunderts war die Schwedin Frida Stéenhoff, die aber in Zürich nie gespielt wurde. Während manche Kritiker einst der Birch-Pfeiffer ihre spiessbürgerliche Moral angekreidet hatten, musste diese Dramatikerin, welche heikle Frauenprobleme aus der Mentalität der Frauenbewegung gestaltete, gegen kirchliche Gegnerschaft und staatliche Verbote kämpfen<sup>20</sup>.

### Die Theaterdirektorin

Die erfolgreiche Leitung einer Theatertruppe oder eines ständigen Theaters verlangt eine vielseitige künstlerische, psychologische, organisatorische und geschäftliche Begabung. Sie mochte sich in Zeiten, als eine solche Tätigkeit noch wenig angesehen und sehr risikoreich war, nur selten bei einem Manne finden, der sich mit ihr zufrieden gegeben hätte. Dies ist wohl der Hauptgrund dafür, dass im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert einige Frauen zu dieser Spitzenstellung gelangten, während sie auf andern Tätigkeitsgebieten oft kaum zu den untersten Sprossen der Hierarchie zugelassen wurden. Charlotte Birch-Pfeiffer, deren Tätigkeit im Abschnitt über die Zürcher Theatergeschichte behandelt wurde, war wohl die bedeutendste, aber nicht die einzige Theaterdirektorin der Frühzeit. Am Anfang des 19. Jahrhunderts spielte in Zürich die Truppe der Madame Vanini, und 1853/54 leitete während einiger Monate die Witwe des kurz vorher verstorbenen Direktors Loewe, die auch als Schauspielerin aufgetreten war, das Zürcher Theater. Sie sei der Aufgabe nicht gewachsen gewesen, wobei zu berücksichtigen ist, dass sie zuhause sechs unmündige Kinder hatte.

Auch in unserem Jahrhundert gab es in der Schweiz eine Frau aus altem Theatergeschlecht, die nicht nur seit ihrem dritten Altersjahr als Schauspielerin auftrat und später Regie führte, sondern auch, zuerst gemeinsam mit ihrem Manne und im letzten Jahrzehnt allein, das Theater leitete. Es war Minna Senges-Faust, die Direktorin des Stadttheaters Chur, die selbst von ihrer Tätigkeit unter anderem schreibt:

<sup>18</sup> Seelig, Carl. Triumph für Elsie Attenhofer. Volksrecht, 25.6.1959.

<sup>19</sup> Georgette Boner siehe unter «Regisseurin».

<sup>20</sup> Stéenhoff, Frida, Dramatikerin, Stockholm. Führende Frauen Europas. N. F. München 1930.

«Ich habe die grössten Rollen gespielt – Klassiker und Moderne –, daneben Regie geführt, jedem andern Darsteller seine Rolle einstudiert, mich um Bühnenbild und Beleuchtung gekümmert»<sup>21</sup>.

Eine Faustaufführung zum Abschluss der 50jährigen Direktion ihrer Familie, an der die besten Darsteller mitwirkten und ihre Enkelin das Gretchen spielen durfte, brachte ihr die verdiente Ehrung<sup>22</sup>.

Die grösseren Bühnen erhielten aber im In- und Ausland Direktoren. Einzelnen Frauen mit hervorragender und vielseitiger Theaterbegabung verstanden es aber, eine private Bühne aufzubauen und zu leiten. In Düsseldorf geschah dies durch Louise Dumont, in Paris war Ludmilla Pitoëff Mitschöpferin und Mitleiterin des berühmten «Théâtre des Arts», und in Oslo wirkte Kirsten Flagstad, eine berühmte Wagner-Sängerin, die auch schon an den Junifestspielen in Zürich gastierte, als Theaterdirektorin. In Paris wurden sogar zwei Theater von Schweizerinnen geschaffen und geleitet. Die eine ist Georgette Boner, eine in Zürich aufgewachsene Bündnerin, die seit dem Zweiten Weltkrieg wieder meist hier lebt. Sie befasste sich seit ihrer Studienzeit intensiv mit dem Theater, begründete im Winter 1930/31 die «Deutsche Bühne, Paris». Im Herbst 1931 schuf und leitete sie zusammen mit dem russischen Schauspieler und Regisseur Michael Tschechow das Tschechow-Theater in Paris und arbeitete in Riga, bis 1937 an der Theaterschule in Dartington, England, und auf einer Tournee in Amerika mit ihm zusammen. Ferner leitete die Basler Schauspielerin Eleonore Hirt, die von 1938–1942 am Zürcher Schauspielhaus gespielt hatte, in Paris das «Théâtre Babylone» und steht heute unter «Directeurs de Tournées Théâtrales» im französischen «Annuaire du Spectacle» (1959). In Genf wie in Lausanne wird eine Kammerspielbühne von einer Direktorin geleitet.

#### Regisseurin, Regieassistentin

Die Regie verbindet die Leistungen der einzelnen Schauspieler zum Gesamtwerk der Aufführung. Die Auffassungen und Fähigkeiten des Regisseurs sind deshalb für den Geist und den Stil, in dem ein Stück gespielt wird, von wesentlicher Bedeutung. Frauen gelangen aber nur ganz ausnahmsweise einmal an Berufstheatern zur Regie. Immerhin hat Margrit Weiler am Basler Stadttheater die Neufassung von «Die Ehe des Herrn Mississippi» von Friedrich Dürrenmatt inszeniert. An der Scala in Mailand gibt es sogar eine weltberühmte Regisseurin, Margherita Wallmann, die zu festlichen Inszenierungen an die ersten Opernbühnen Europas und Amerikas geholt wird.

Die schon als Theaterleiterin erwähnte Georgette Boner zeigte früh ihre Begabung für die Regie und wurde Schülerin von Max Reinhart und Ferdinand Gregori. 1925 inszenierte sie eine anerkannte Aufführung des «Sommernachtstraumes» durch die Töchterschule und im folgenden Jahre im Auftrag der Zürcher Studentenschaft «Leonce und Lena» von Georg Büchner. Mitarbeit am «Théâtre des Arts» der Pitoëff in Paris und die Zusammenarbeit mit dem russischen Regisseur Michael Tschechow brachten Weiterbildung und Vertiefung. 1944 und 1952/53 führte sie auf Grund eines Lehrauftrages an der Universität Zürich, an der sie einst studiert hatte, theaterwissenschaftliche Übungen durch, und während einiger Jahre unterrichtete

<sup>21</sup> Senges-Faust, Minna. Rückblick 1877–1951. Neue Bündner Zeitung. 27.1.1959.

<sup>22</sup> 50 Jahre Direktion Stadttheater Chur, 1895–1945; Festschrift.

sie unter anderem am Bühnenstudio Zürich über schauspielerische Technik. Seit 1943 bietet ihr das Theresianum Ingenbohl an seinem Schultheater Gelegenheit zu grossangelegten Inszenierungen, und neuerdings geschieht dies auch durch das Institut Bethlehem, Immensee. Das Theresianum führte unter ihrer Leitung das von ihr – zusammen mit Robert Faesi – nach der Erzählung von Jeremias Gotthelf dramatisierte «Spiel von der schwarzen Spinne» an der SAFFA 1958 in Zürich auf. Sie verfasste auch das Monodrama «Octavia», schuf eindrucksvolle Buchillustrationen und betätigt sich als Malerin.

Hie und da wird eine Frau als Regieassistentin beschäftigt, die dem Regisseur behilflich zu sein und die Stellungen aufzuschreiben hat. Während diese Arbeit beim Manne als Anlernzeit und Vorstufe für den Regisseur angesehen wird, sind die beiden Schweizerinnen, die bis jetzt am Schauspielhaus als Regieassistentinnen arbeiteten, heute an ausländischen Bühnen als Schauspielerinnen beschäftigt.

### Die Souffleuse

Eine für das Gelingen recht wichtige Arbeit leisten die Souffleusen. Ihr Beruf wird, mit Ausnahme von Italien, seit langem fast ausschliesslich von Frauen ausgeübt, die dafür eine geeignete Stimme und das nötige Einfühlungsvermögen in die Bedürfnisse des Schauspielers besitzen. Er eignet sich besonders als Beruf der zweiten Lebenshälfte für Schauspielerinnen oder Sängerinnen, die dann auf der Bühne nicht mehr auf der Höhe sind, indem er ihnen ein bis zur Pensionierung gleichbleibendes Einkommen sichert. Stadttheater und Schauspielhaus beschäftigen aber nur je zwei Souffleusen.

### Berufe um Bühnenbild, Kostüme und Requisiten

Die Schaffung des Bühnenbildners hat sich seit einigen Jahrzehnten zum qualifizierten künstlerischen Beruf des Bühnenbildners entwickelt. Er verlangt eine gute malerische Schulung, Kenntnis der Kostümkunde und längere Theatererfahrung. An den beiden Zürcher Theatern waren aber immer nur Männer als Bühnenbildner angestellt. Am Stadttheater wurde aber schon eine Bühnenbildnerin als Gast beschäftigt, und eine andere, die heute als selbständige Bühnenbildnerin und Kunstmalerin in Zürich tätig ist, gestaltete 1944 das Bühnenbild für den «Zürcher Buebechrieg» von Paul Wehrli im Schauspielhaus. Sie war, wie schon eine andere Frau, dort früher als Assistentin des Bühnenbildners tätig.

Das Entwerfen der Kostüme besorgt entweder der Bühnenbildner oder seine Assistentin, oder aber eine besondere Kostümentwerferin, wie sie in Zürich schon für die Juni-Festspiele herangezogen wurde, und in manchen Fällen die Obergarderobière, falls sie über schöpferische Fähigkeiten verfügt. Die Ausführung der Kostüme obliegt ihren Gehilfinnen, den Garderobièren, diejenige der Frisuren den Coiffeusen. Beide benötigen neben der Beherrschung ihres Berufes mancherlei Spezialkenntnisse und Interesse für das Theater.

Die Requisitenkammer wurde schon um die Jahrhundertwende von einer Frau verwaltet. Conrad schreibt darüber:

«Ihre Aufgabe bestand darin, all die Dinge, die in einem Theaterstück benötigt werden, vom einfachen Brief oder Wasserglas bis zu den ausgefallensten Sachen, etwa einer

lebendigen Gans oder dergleichen, zu besorgen, soweit sie nicht im Fundus vorhanden waren. Das erforderte grosse Findigkeit, zum mindestens aber eine enorme Suada, um die Besitzer zu leihweiser Hergabe zu veranlassen»<sup>23</sup>.

Photographen und Photographinnen gehören zwar nicht zum Theaterpersonal, führen aber die für die Werbung und die Theatergeschichte so wichtigen Aufnahmen im Auftrag des Theaters durch.

#### Verwaltungsberufe

Das Theater ist ein so verwickelter Betrieb, dass sein reibungsloses Funktionieren eine Menge von Verwaltungsarbeit benötigt. Man denke nur an den im Vergleich zu andern Berufen häufigen Personalwechsel oder an die Heranziehung von Gästen und versuche sich vorzustellen, was es alles braucht, um vor allem die Aufführung einer Oper wegen Erkrankung eines Solisten in letzter Stunde durch eine andere zu ersetzen. Die wichtigen Entscheide liegen zwar bei der Direktion und dem Regiekollegium. Im Hintergrund sind es aber seit Jahrzehnten doch Frauen, die als Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros, als Direktionssekretärin und in ähnlichen Funktionen die Entscheide vorbereiten, durchführen und sorgen, dass alles klappt. Auch die nicht einfache Kasse ist an beiden Zürcher Theatern seit Anfang der dreissiger Jahre ausschliesslich in der Hand von Kassierinnen, wenn auch die Buchhaltung einem Buchhalter obliegt. Die Verwaltungsarbeit am Theater kommt dem Bedürfnis der Frauen nach Kontakt mit Menschen sehr entgegen, verlangt aber auch viel Menschenkenntnis, Diplomatie und eine grosse Liebe zur Sache.

Die technische Arbeit der Beleuchtung und des Szenenwechsels wird ausschliesslich von Männern geleistet. Frauen dagegen besorgen die Garderobe des Publikums und weisen die Plätze an.

#### Statistik

Die Anzahl aller in der Erwerbsart «Theater und Musik» hauptberuflich tätigen Frauen stieg nach den Volkszählungen im Gebiet der Stadt Zürich von 1930 bis 1950 von 172 auf 304, ihr Anteil an den Berufsangehörigen von 29 auf 30 Prozent. In der Schweiz ging ihre Anzahl von 693 auf 1188 hinauf, während ihr Anteil von 26 auf 31 Prozent stieg. Dazu waren 1950 in der Schweiz in dieser Erwerbsart 377 Frauen nebenberuflich tätig, was sowohl in den künstlerischen Berufen wie bei der Garderobefrau und ähnlichen Posten möglich ist und nicht nur vielen Frauen dient, sondern auch die Anpassungsfähigkeit der künstlerischen Betriebe an vorübergehend erhöhten Personalbedarf erleichtert.

Beim Stadttheater stieg die Anzahl der beschäftigten Frauen von 1924/25 bis 1959/60 von 77 auf 119, diejenige der Männer von 94 auf 157, einschliesslich der nur an den Abenden und bei Nachmittagsvorstellungen beschäftigten Garderobefrauen und Billeteusen. Das leitende Personal, das sich in dieser Zeit stark differenzierte, umfasste 1959/60 28 Personen gegenüber 11 vor 25 Jahren, darunter zwei Frauen, nämlich die Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros und eine Musikerin, welcher seit langem die musikalische Einstudierung des Ballettes obliegt. Die Darstellerinnen waren in dieser Zeit von 10 auf 15, die Chorsängerinnen um eine auf 19 und die Tänzerinnen von 6 auf 14 angestiegen. Im Büro und an der Kasse, wo vor einem

<sup>23</sup> Conrad, Max. Im Schatten der Primadonnen. Zürich 1956.

Vierteljahrhundert fast ausschliesslich Männer beschäftigt waren, überwiegen heute stark die 13 Frauen gegenüber je einem Chefbuchhalter, Kanzlisten und Hausverwalter. Unter den technischen Vorständen gibt es keine Frau, beim technischen Personal dagegen, zu dem bei den Frauen neben den Schneiderinnen, den Ankleiderinnen und den Coiffeusen vor allem die je 15 Garderobefrauen und Billeteusen gezählt werden, gibt es mit 54 Frauen beinahe so viele wie Männer.

Am Schauspielhaus stieg die Anzahl aller voll beschäftigten Frauen von 1924/25 bis 1959/60 von 14 auf 27. Unter den in diesem Jahr 8 Regisseuren, 2 Dramaturgen und 5 Bühnenbildnern findet sich keine Frau. Die Anzahl der angestellten Schauspielerinnen stieg in diesem Vierteljahrhundert von 9 auf 14. Neben der vollen spielt heute die zeitweise und nebenberufliche Beschäftigung eine beträchtliche Rolle. Die Tätigkeit des Verwaltungspersonals, die 1959/60 von 8 Frauen und 2 Männern besorgt wird, hat in den letzten Jahrzehnten stark zugenommen, diejenige an der Kasse (4 Frauen) infolge mehr und besser besuchter Vorstellungen, diejenige im Büro vor allem durch den weltweiten Verkehr mit ausländischen Theatern und herumreisenden Schauspielern, sowie durch grössere dramaturgische Aktivität. Bei den technischen Vorständen gibt es nur 1 Frau, die Obergarderobière, beim technischen Personal gegenüber 33 Männern 6 Frauen, davon 3 Schneiderinnen. Die nur von 19 bis 23 Uhr und während einer Nachmittagsvorstellung beschäftigten 20 Garderobefrauen sowie die nicht ausschliesslich am Schauspielhaus tätigen Putzfrauen werden nicht zum Personal gezählt. Diese Zahlen zeigen, dass in Zürich nicht so viele Möglichkeiten zur Ausübung künstlerischer Theaterberufe bestehen, wie man nach ihrer Publizität leicht annimmt. Um so erfreulicher, dass mehrere überdurchschnittlich begabte Frauen von Zürich aus ihren Weg gemacht haben.

## **Das Puppenspiel**

Ein Grenzgebiet zum Theater bildet die Aufführung von Szenen mit Handpuppen oder an Drähten bewegter Marionetten. Handpuppenspieler traten seit Jahrhunderten auf Jahrmärkten und Messen auf, wo sie mit ihren Figuren des Kasperli, des Teufels und anderer Gestalten in derber Weise alt und jung ergötzten. Andere wandernde Spieler, die im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert auch hie und da in Zürich Spielerlaubnis erhielten, führten mit ihren Marionetten in Sälen ganze Dramen und Opern auf. Dabei wurden die Spielleiter von ihren Frauen und Töchtern unterstützt.

### **Marionetten**

Um die letzte Jahrhundertwende war das dramatische Puppenspiel als Beruf in unserer Gegend ausgestorben. Das Marionettentheater wurde aber in Zürich nach dem Ersten Weltkrieg durch Direktor Altheer von der Kunstgewerbeschule neu belebt. Er schuf die Gruppe der «Zürcher Marionetten», die, wenn auch nicht jedes Jahr, immer wieder mit Erfolg den Urfaust und andere durch die Bewegtheit der Handlung geeignete Stücke aufführt. Weder der Leiter noch die häufig wechselnden Puppenführer, oft Kunstgewerbeschülerinnen, betreiben diese Aufführungen aber zu Erwerbszwecken, sondern eher als faszinierende Liebhaberei. Die Einnahmen während der meist

kurzen Spielzeit reichen bestenfalls aus, die hohen Kosten zu decken und den Mitwirkenden ein bescheidenes Spielhonorar auszurichten. Die Spesen für diese auf künstlerischem Niveau stehenden Aufführungen sind so hoch, weil nicht nur an jeder Aufführung eine ganze Reihe von Personen mitwirken, sondern auch die meist von Künstlern hergestellten Puppen teuer sind und die Schauspieler, die den Text auf Tonband sprechen, bezahlt werden müssen. Im Kanton Zürich gibt es heute einen einzigen beruflichen Marionettenspieler, der aber auch mit Handpuppen spielt und von seiner Frau und einem Gehilfen unterstützt wird.

### Handpuppen

Das Handpuppenspiel entwickelte sich in der jüngsten Zeit zu einem eigentlichen, wenn auch selten ausgeübten Beruf. Die Vorführungen kommen nicht so teuer wie das Spiel mit Marionetten, da die Spielerin die Puppen meist selbst herstellt, die Texte erfindet oder vorhandene den jeweiligen Zuschauern anpasst und auch selber spricht. Die Aufführungen haben sich gegenüber den derben Spässen und Prügelszenen des alten Kasperli verfeinert und bieten nicht mehr nur eine von den Kindern sehr geschätzte Unterhaltung, sondern haben auch poetische und pädagogische Züge angenommen. Beispielsweise kann dem jüngeren Kinde, das sich intensiv mit dem Kasperli identifiziert, durch dessen siegreiche Abenteuer mit Menschen und Tieren geholfen werden, seine eigenen Ängste zu überwinden. Auf Grund dieser Entwicklung besteht heute eine gewisse Nachfrage nach guten Puppenspielern für die verschiedensten Veranstaltungen, wie Kinderspielplätze, Kindergeburtstagsfeiern und Werbeversammlungen für Organisationen und Firmen. Das Handpuppenspiel kann deshalb von einigen wenigen Männern und Frauen als Hauptberuf oder doch als ins Gewicht fallender Nebenberuf ausgeübt werden. Ein Spieler ist angestellt, einige Spielerinnen sind selbständigerwerbend neben der Betreuung ihrer Familie, und eine hauptberufliche Schweizer Spielerin, Therese Keller in Münsingen, genießt im In- und Ausland hohes Ansehen. Zur beruflichen Ausübung des Puppenspiels gehört eine starke Begabung, die sich meist schon in der Kindheit zeigt.

### Tanz

Die tänzerische Bewegung als Ausdruck von Gefühlen ist uralte. Sie ergibt sich auch bei den meisten jüngeren Kindern von selbst, doch geht ihre Fähigkeit zu spontanem körperlichem Ausdruck ohne Pflege in der Regel im Schulalter wieder verloren. Der Tanz tritt hauptsächlich in 3 Arten auf, nämlich als künstlerisch geformte Aussage (Kunsttanz), als eine Art Gesellschaftsspiel, das sich nach festen, für alle Angehörigen eines bestimmten Lebenskreises verbindlichen Regeln abwickelt (Volkstanz und Gesellschaftstanz), und ferner als Mittel zur Menschenbildung.

## Aus der Geschichte des Tanzes

Die Bedeutung wie die Arten und Formen des Tanzes sind eng mit den kulturellen, sozialen und politischen Verhältnissen einer Gesellschaft verknüpft. Die Geschichte des Tanzes und der Tanzberufe ist deshalb nicht nur verschieden für die Hauptarten und Formen des Tanzes, sondern weicht in Zürich in mancher Beziehung von jener in den umliegenden Ländern ab.

Im Altertum waren der Tanz wie die Tänzer und Tänzerinnen hoch angesehen, wie zahlreiche literarische Schilderungen und künstlerische Darstellungen bezeugen. In Griechenland wurde er, ausgehend vom kultischen Tanz, sowohl als Volkstanz wie als Kunstdanz gepflegt und als Mittel zur harmonischen Erziehung des Menschen geschätzt. Im römischen Kaiserreich dagegen degenerierte er zum Sinnenkitzel. Die christlich-mittelalterliche Kultur, welche den Körper als Sitz des Bösen missachtete, war der aus «heidnischer» Lebensbejahung stammende Tanz zutiefst verdächtig. Sie versuchte deshalb zuerst, ihn durch den Einbau in kirchliche Feste und geistliche Spiele unschädlich zu machen<sup>1</sup>. Später dämmte sie ihn durch Warnungen und kirchlichen Druck ein. Ein Predigermönch von Konstanz warnte beispielsweise vor den «gottlosen Tentz»,

«weil jedermann wohl weiss, was für schandt, spot und laster, für böß gedanken, hurerey und ebruch, für zorn, neyd und hass, für stechen, hawen und würgen offt daraus entsteet»<sup>2</sup>.

Trotzdem blühten im späten Mittelalter und im 16. Jahrhundert die öffentlichen Tänze der Bauern und Handwerker, die sich als Volkstänze zum Teil bis heute erhalten haben<sup>1</sup>. Vom ausgehenden 16. Jahrhundert an trat in der Entwicklung des Tanzes eine starke Spaltung nach Gesellschaftsklassen und Konfessionen ein. Mitglieder wandernder Artistentruppen tanzten als erste zur Gewinnung ihres Lebensunterhaltes. Die gesellschaftliche Missachtung dieser fahrenden Leute verstärkte wohl noch die Ablehnung des Tanzes, die schon durch die Sittenstrenge der damaligen reformierten Kirche verschärft worden war, so dass von 1626 an über ein Jahrhundert in Zürich keine solchen Tänzerinnen mehr auftreten durften<sup>3</sup>. Ob der artistische Tanz eine Wurzel des Kunstdanzes bildet, ist sehr die Frage, aber geschichtlich wurde er zuerst als Beruf ausgeübt.

Der neuzeitliche Tanz entstand in Europa aus den Unterhaltungen am französischen Hofe des 17. Jahrhunderts. Aus den Darbietungen an Hoffesten gingen der Kunstdanz und die ihn ausführenden Berufstänzer hervor, und aus den Tänzen der Hofgesellschaft selbst der sogenannte Gesellschaftstanz<sup>4</sup>. Allmählich drang dieser auch in die bürgerliche Oberschicht und mit der allgemeinen Demokratisierung des Lebens in alle Volkskreise ein. Das 20. Jahrhundert brachte die Neuerung der rhythmischen Ausdrucksbewegung als Mittel der Menschenbildung.

<sup>1</sup> Schirowski, John. Geschichte des Tanzes. Berlin 1926 (Büchergilde Gutenberg).

<sup>2</sup> Gruner, Caspar. Ein Ratschlag wider die gottlosen Tentz. 1525.

<sup>3</sup> Noch 1626 erteilte der Zürcher Rat einer Seiltänzertruppe die Bewilligung zu Vorstellungen, und die Tänzerinnen der Truppe durften ihre Künste sogar im Gesellschaftshaus zum «Schneegen» vorführen. Das schien Antistes Breitinger aber so gefährlich für die Sittlichkeit der Bürger und das Ansehen der reformierten Stadt Zürich, dass er in allen vier Kirchen dagegen predigen liess, sowie selbst dagegen sprach. Seine Empörung wirkte so stark, dass der Rat die Truppe kleinlaut sofort aus der Stadt wies und sich noch im Beginn des 18. Jahrhunderts bei der Ablehnung ähnlicher Gesuche auf Breitinger berief. (Schulthess, Hermann. Zürcher Markt- und Schauspielbelustigungen im 18. Jahrhundert. Zürcher Taschenbuch 1934).

<sup>4</sup> Terpis, Max. Tanz und Tänzer. Zürich 1946.

Der künstlerische Tanz sonderte sich vom Gesellschaftstanz, als tänzerische Darbietungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts am französischen Hofe auf eine Bühne verlegt und Berufstänzern übertragen wurden. Die 1661 gegründete französische «Académie de la danse» wirkte als Ausbildungsstätte für Tänzer. Die von ihr aufgestellten Regeln führten zur immer wieder durch volkstümliche Elemente bereicherten Formenwelt des klassischen Tanzes. Die weitere Entwicklung des Kunsttanzes erfolgte hauptsächlich im Rahmen des Theaters, wo er vor allem bei der Oper und der Operette die Handlung unterbricht (Einlage), ergänzt oder untermalt. Daneben gab es aber schon früh selbständige Bewegungskunstwerke<sup>5</sup>. Der Genfer Jean-Georges Noverre (1727–1810) gab dem künstlerischen Tanz eine entscheidende Vertiefung. Er war einer der bedeutendsten Tänzer, Tanzschöpfer und Theoretiker des Kunsttanzes und wirkte an verschiedenen europäischen Höfen<sup>4</sup>. In der Romantik erfuhr der klassische Tanz seine letzte Völlendung durch den Spitzentanz, wie das durch den speziellen Ballettschuh ermöglichte Tanzen auf den Fussspitzen genannt wird. Eine solche Leichtigkeit ist vor allem Frauen möglich, und so traten damals die ersten berühmten Tänzerinnen auf. Später erstarrten die klassischen Tanzformen, bis seit der Jahrhundertwende schöpferische Tänzer und Tänzerinnen neue Impulse brachten. Eine der ersten war Isidora Duncan, welche die natürliche Bewegung auf unbeschuhten Füßen einführte und an griechische Formen des Tanzes und der Bekleidung anknüpfte. Der aus Ungarn stammende Tänzer, Tanzschöpfer, Theoretiker und Lehrer des Tanzes, Rudolph von Laban, schuf den neuen Stil des modernen Tanzes, so genannt im Vergleich zum klassischen Tanz. Er entwickelte eine neue, heute massgebende Tanzschrift und gewann durch seine Schöpfungen, seine Lehre, seine Persönlichkeit und seine Schüler und Schülerinnen auf die Welt des Kunsttanzes einen grossen, bis heute nachwirkenden Einfluss. Seine Schülerin Mary Wigman verstand es, weite Gebiete des geistigen Lebens dem tänzerischen Ausdruck zu erschliessen. Auch der Zürcher Tänzer mit dem Künstlernamen Max Terpis, der in der Zwischenkriegszeit das Tanzwesen an der Staatsoper Berlin reformierte, gehörte zur modernen Richtung, war aber wahrscheinlich der erste, der neben den modernen Formen auch solche des klassischen Tanzes verwendete. Die Tanzschöpfungen der Zürcherin Trudi Schoop stellten eine originelle Form der Tanzpantomime dar.

#### Der Tanz als Erziehungsmittel

Seit Anfang unseres Jahrhunderts wird die tänzerische Bewegung nicht allein als Kunst oder Liebhaberei, sondern auch als Mittel der Menschenbildung gepflegt, wie es einst in Griechenland der Fall war. Während der Unterricht in Gesellschaftstanz vorwiegend äussere Formen der Bewegung vermittelte, versucht die moderne Bewegungsschule, junge Menschen und Erwachsene von innen heraus zu beeinflussen. Sie entwickelt nicht nur die körperliche Ausdrucksfähigkeit und das rhythmische Empfinden, sondern versteht es auch, durch die dem Wesen und den besondern Bedürfnissen

<sup>5</sup> Wir suchen den Ausdruck Ballett nach Möglichkeit zu vermeiden, da er in drei verschiedenen Bedeutungen verwendet wird: a) für die Gruppe von Berufstänzern, die auf einer Bühne, meist im Rahmen eines Theaters, ein Bewegungskunstwerk vorführt, b) für das vorgeführte Werk selbst, und c) für den seit Jahrhunderten entwickelten, durch feststehende Regeln und Tanz auf den Fussspitzen charakterisierten klassischen Stil dieser Tänze.

der Schüler angepasste rhythmische Bewegung Hemmungen und Verkrampfungen zu lösen, sowie ihr Selbstbewusstsein, ihre Kontaktfähigkeit und ihre Lebensfreude zu heben. Ingesamt werden die schöpferischen Kräfte des Schülers geweckt und seine Persönlichkeit gestärkt. Diese Bewegungsschulung (Rhythmik, Rhythmische Gymnastik usw.) ist somit ein Weg zur Harmonisierung der Menschen beider Geschlechter und aller Altersstufen und bildet einen notwendigen Ausgleich zum heutigen einseitigen Leben.

Der Anstoss zur modernen rhythmischen Erziehung ging vom Westschweizer Musiker Jacques-Dalcroze aus, der sein System auf der Musik aufbaute. Neue Impulse kamen von Rudolph von Laban, der die Bewegung zum herrschenden Faktor erhob, den Rhythmus befreite und die Basis einer Harmonielehre der Bewegung legte. Weitere Anregungen gaben vereinzelt Pioniere, welche hie und da die Erziehung durch Rhythmus geradezu als grundlegend für das Werden des Menschen überhaupt betrachteten. Auch die Eurhythmie von Rudolf Steiner ist eine rhythmische Ausdrucksbewegung, jedoch unabtrennbar mit den philosophischen Anschauungen seiner Lehre verbunden. Seit dem Zweiten Weltkrieg hat Laban neue Wege erschlossen, indem er herausfand, dass die einzelnen Menschen für verschiedene Bewegungsarten verschieden begabt sind.

### Der Volkstanz

Die alten Volkstänze wurden in der deutschen Schweiz im Zusammenhang mit der frühen Industrialisierung und der Tanzfeindlichkeit der alten Obrigkeiten schon früh verdrängt. Seit der letzten Jahrhundertwende leben sie aber von neuem auf, indem vor allem die Jugendgruppen, die Trachtenvereinigungen und die Singbewegung bewusst den Volkstanz pflegen.

### Der Gesellschaftstanz

Der Gesellschaftstanz, der vom späteren 17. bis zum 19. Jahrhundert vor allem an den Fürstenhöfen gepflegt wurde, gewann in Zürich erst im ausgehenden 18. Jahrhundert einige Bedeutung. Vorher mussten die vornehmen Zürcherinnen schon nach Baden reisen, wenn sie sich dieses Vergnügens in grösserer Gesellschaft gönnen wollten. Aber auch im demokratischen Zürich ist das jedermann zugängliche Tanzvergnügen in öffentlichen Lokalen bis heute verschiedenen gesetzlichen und polizeilichen Beschränkungen unterworfen.

In den letzten Jahrzehnten ist in den Formen und der Bedeutung des Gesellschaftstanzes ein auffallender Wandel vorgegangen. Während er früher eine eher sanfte und beherrschte Form des Ausdruckes bildete, verwendet er heute urtümliche, von Negern in Amerika beeinflusste leidenschaftliche Bewegungen und gewann damit teilweise den Charakter eines Ausbruches aus der immer mehr mechanisierten Welt unserer Zivilisation<sup>6</sup>. Eine andere neuere Erscheinung bilden die als Tourneiere bezeichneten Wettkämpfe im Gesellschaftstanz, die meist international mit Schiedsrichtern durchgeführt werden und einen gewissen sportlichen Charakter aufweisen.

<sup>6</sup> Meyer, Friedrich. Theologen, Tanzlehrer, Pädagogen, Musikwissenschaftler, Ärzte und Soziologen deuten das Phänomen des Tanzes. Hamburg 1958.

Während der Kunsttanz zu einer ganzen Reihe von Tanzberufen Anlass gab, wurde bei der rhythmischen Erziehung und beim Gesellschaftstanz nur die Erteilung von Unterricht zum Beruf. Alle Tanzberufe benötigen – neben einer guten Gesundheit – vor allem rhythmisches Empfinden, musikalische Begabung und grosse Ausdauer, die Lehrberufe überdies pädagogische Eignung. Die Ausbildung stellt hohe Anforderungen nicht nur an die Gesundheit, sondern auch an Initiative und Durchhaltewillen, da der Bildungsgang nicht zum vornherein feststeht.

Die Berufe des Kunsttanzes

Der künstlerische Tanz hat zur Entstehung einer ganzen Reihe von Tanzberufen geführt, die aber praktisch manchmal ineinander übergehen oder gleichzeitig, hie und da auch nacheinander, ausgeübt werden. Es sind, auf die Frauen bezogen: das Mitglied einer Tanzgruppe, eines Ballettcorps oder die Solotänzerin, die Ballettmeisterin, die Choreographin und die Lehrerin im Kunsttanz.

Das Mitglied einer Tanzgruppe. Der Tanz gehört so sehr zu Opern und Operetten, dass auch die bescheidenen Schauspieltruppen, die im 19. Jahrhundert im alten Zürcher Aktientheater auftraten, nicht ohne ihn auskamen. Er wurde damals aber grösstenteils von Schauspielerinnen und Sängern ausgeführt<sup>7</sup>. Immerhin fanden von der Gründung des Theaters im Jahr 1834 bis 1890 insgesamt 69 selbständige Ballettvorstellungen statt, meist Gastspiele fremder Ballettcorps<sup>8</sup>. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stellte das nunmehr in eigener Regie geführte Stadttheater besondere Tänzerinnen an und beschäftigte im Winter 1901/02 ihrer 12, davon 8 Corpstänzerinnen. 1930/31 waren neben 3 fertig ausgebildeten Tänzerinnen 7 sogenannte Elevinnen angestellt. 1958/59 bestand die Tanzgruppe des Zürcher Stadttheaters aus 22 Personen, davon 11 Gruppentänzerinnen<sup>9</sup>. Bei personenreichen Aufführungen wirkten immer Schülerinnen von Ballettschulen und ausnahmsweise auch Rhythmikschulen mit.

Der Beruf einer Corpstänzerin erfordert eine längere Ausbildung und ist recht anstrengend, wird aber im Verhältnis zu den Anforderungen nur bescheiden bezahlt. Immerhin kann sich die Tänzerin am Zürcher Stadttheater nach Abschluss ihrer Ausbildung nötigenfalls selbständig durchbringen und gehört der Pensionskasse des Theaters an, die ihr nach 25jähriger Tätigkeit eine Rente gewährt. Gegenüber den früheren Verhältnissen sind dies beträchtliche Fortschritte, die auf Grund des Einsatzes des dem VPOD (Schweizerischer Verband des Personals öffentlicher Dienste) angeschlossenen Schweizerischen Chorsänger- und Ballettverbandes, sowie dank erhöhter Subvention der Stadt erreicht werden konnten. Zahlreiche Corpstänzerinnen üben aber diesen Beruf nur in jüngeren Jahren aus<sup>10</sup> und gehen dann auf eine andere Berufssparte, wie die Erteilung von Tanz-

<sup>7</sup> Müller, Eugen. Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters; Charlotte Birch-Pfeiffer 1837–1843. Zürich 1911.

<sup>8</sup> Bickel, W. 100 Jahre Zürcher Stadttheater. Zürcher Statistische Nachrichten, 1934, Heft 2.

<sup>9</sup> Jahrbücher des Zürcher Stadttheaters.

<sup>10</sup> Die Volkszählung gibt darüber keine genaue Auskunft, weil sie die Tänzerinnen verschiedener Art mit den Tanzlehrerinnen zu einer Berufsart zusammenfasst. Auch in dieser zählten 1950 72 Prozent der berufstätigen Frauen noch keine 40 Jahre.

unterricht, über oder ergreifen einen ganz andern Beruf, was aus psychologischen und wirtschaftlichen Gründen oft nicht ganz einfach ist.

**Die Solotänzerin.** Die Solotänzerin tanzt entweder allein oder bildet in einem Bewegungskunstwerk den individuellen Pol zur Tanzgruppe in ähnlicher Weise wie der Solist gegenüber dem Orchester. 1901/02 wurden am Zürcher Stadttheater 4 Solotänzerinnen – die eine von ihnen zugleich als Ballettmeisterin – beschäftigt. 1958/59 waren es 3, darunter die sogenannte «Danseuse Etoile», doch wird heute von den Gruppentänzerinnen so viel verlangt, dass sie auch für Soloaufgaben eingesetzt werden können. Zudem sind neben den Tänzerinnen auch Tänzer angestellt, die es um die Jahrhundertwende am Zürcher Stadttheater noch nicht gab. Die Solotänzerin benötigt eine starke Ausdrucksfähigkeit, eine Art Strahlung, die bis zum letzten Zuschauer reicht, eine saubere Technik und Klarheit der Bewegungsformen. Sie muss die Normen eines gesunden Körpers besitzen, braucht aber nicht schön zu sein.

**Die Ballettmeisterin.** Der Ballettmeister komponiert die meisten der unter seiner Leitung aufgeführten Tänze selbst, übt sie ein, beaufsichtigt die Auf- führung und unterrichtet angehende und schon ausgebildete Tänzer und Tänzerinnen. Der Beruf kann von Männern und Frauen ausgeübt werden. Am Zürcher Stadttheater wurde erstmals im Winter 1900/01 eine Ballett- meisterin angestellt, und von 1902 an wirkte als solche während mehrerer Jahre Frau Lina Semmler-Rinke, an die sich wohl manche der älteren Leser und Leserinnen noch erinnern werden. Bis Anfang der zwanziger Jahre wurden am Stadttheater noch einige Frauen als Ballettmeisterinnen oder zur Schaffung und Leitung einzelner tänzerischer Darbietungen herange- zogen, doch seither steht das Ballett unter männlicher Leitung, während am Stadttheater St.Gallen von 1939–1957 eine begabte Choreographin als Ballettmeisterin wirkte.

**Die Choreographin.** Viele Tänzer sind nicht imstande, ihre Tänze selbst zu komponieren. Dies ist Aufgabe der Choreographen, doch gibt es auch Tänzer und Tänzerinnen mit einer starken Persönlichkeit, die beide Tätig- keiten vereinigen. Der Ausdruck Choreographie ging vom ursprünglichen Wortsinn der schriftlichen Fixierung von Tänzen (rhythmischen Bewe- gungen des Chores), auf ihre schöpferische Aufzeichnung, beziehungs- weise ihre Erfindung über. Frauen dagegen, die bloss gegebene Tänze schriftlich festhalten, bezeichnet man als Tanzscript, ein Beruf, der in der Schweiz noch kaum besteht.

Es war einmal eine junge Schauspielschülerin, die auf einer Bergwanderung den Entschluss fasste, Tänzerin zu werden. Ihr Vater lachte sie nicht aus und war auch nicht entrüstet, sondern mietete ihr grosszügig für einen Abend ein Theater, damit sie ihre Eignung für diesen Beruf beweisen könne. Dieser kühne Versuch der Anfängerin gelang. Sie konnte zur Ausbildung nach Wien fahren und fand nachher auch in der Heimat Anerkennung und Schülerinnen<sup>11</sup>. Nur als ihr die Stadt ein vorher als Lagerraum verwendetes altes Kirchlein als Studio zur Verfügung stellte, protestierten einige Kirchge-

<sup>11</sup> Schoop, Trudi. Warum denn tanzen? Im Berufswahlbuch für die junge Schweizerin «Vor mir die Welt». Zürich 1956.

nossen gegen eine so weltliche Verwendung des seither wieder kirchlichen Zwecken zugeführten Raumes. Die Tänzerin ging immer mehr zu grotesken Darstellungen über und verwendete neben tänzerischen auch pantomimisch-schauspielerische Ausdrucksmittel. Mit ihrem einfallreichen Ballett «Fridolin auf Reisen», dessen Hauptfigur schon mit Gestalten Chaplins verglichen wurde, errang sie sich einen Preis an einem Tanzwettbewerb in Paris und Engagements nach Amerika<sup>12</sup>, wo sie heute noch im sonnigen Kalifornien lebt. Dort fing sie auch an zu malen und entwickelte das Neuland der Tanztherapie, womit sie sich noch heute mit Hingabe befasst. Anfang 1960 führte sie mit ihrer Partnerin darüber ein vom Staate grossangelegtes Untersuchungsprogramm durch. Diese märchenhafte Geschichte begann in Zürich und handelt von der berühmten Zürcher Tänzerin Trudi Schoop. Neben ihr gab und gibt es heute in der deutschen Schweiz noch einige andere angesehene Tänzerinnen und Choreographinnen, die in Zürich meist wenigstens einen Teil ihrer Ausbildung genossen oder vorübergehend auftraten. Als selbständiger Beruf wird die Choreographie nur ausnahmsweise ausgeübt, doch gibt es einzelne Choreographen im Ausland, darunter auch eine Zürcherin.

Die Lehrerin für Kunsttanz. Die Ausbildung zur Kunsthänzerin erfolgte bis vor wenigen Jahrzehnten vorwiegend durch den Ballettmeister am Theater selbst. Daraus entstand nach und nach eine eigentliche, dem Stadttheater angegliederte Theater- und Tanzschule, die von der Schweizerischen Theater- und Tanzschule AG unterstützt wird. Sie stellt ihre fortgeschrittenen Schüler dem Theater zu Proben und Aufführungen zur Verfügung. Die Schöpfer und Schöpferinnen des modernen Tanzstiles schufen auch eine diesem angepasste neue Art der Ausbildung, anfänglich in völliger Ablehnung des klassischen Ballettes, dessen Formen heute wieder teilweise mit modernen Formen verbunden werden. Dem Lehrkörper der Schweizerischen Theater- und Tanzschule in Zürich gehören neben dem Leiter und andern Lehrern auch Lehrerinnen an. Eine frühere Lehrerin führt in Zürich eine private Ballett- und Tanzakademie mit dem Ziel, eine eigenständige, vom Theater unabhängige schweizerische Balletttruppe aufzubauen. Daneben bestehen noch einige Tanz- und Ballettschulen, die meist von Frauen geleitet werden und neben Laien auch angehende Tänzerinnen in ihren Beruf einführen.

#### Die Rhythmiklehrerin

In Zürich nahm das Konservatorium für Musik schon zur Zeit des Ersten Weltkrieges die Methode Jacques-Dalcroze an und führte von 1932/33 bis 1940/41 eine eigene Abteilung für Gymnastik und Tanz. Ihre langjährige Leiterin, Mimi Scheiblauber, unterrichtete auch am städtischen Kindergärtnerinnenseminar und wurde zu einer über die Landesgrenzen hinaus geschätzten Pionierin für die rhythmische Erziehung taubstummer, geistesschwacher und anderer behinderter sowie schwererziehbarer Kinder und Jugendlicher.

Die Ideen von Laban setzten sich erst nach opferreichen Jahren ihrer Pioniere durch. 1928 nahm die Volkshochschule einen ersten Rhythmikkurs in ihr Programm auf, und 1936 erfolgte die offizielle Anerkennung, indem die Eidgenössische Technische Hochschule der Vorkämpferin Suzanne Per-

<sup>12</sup> Terpis, Max. Tanz und Tänzer. Zürich 1946.

rottet, die einst Mitarbeiterin von Dalcroze und dann von Laban gewesen war, einen Lehrauftrag in Rhythmischer Gymnastik erteilte. Die Aufnahme dieses Faches in das Programm dieser hochangesehenen Lehranstalt illustriert besonders deutlich den Wandel in der Bewertung der einst so verpönten und bekämpften rhythmischen Bewegung.

Heute sind in Zürich verschiedene Richtungen der Erziehung durch rhythmische Bewegung vertreten, und das Arbeitsgebiet der Rhythmiklehrerinnen erweitert und differenziert sich immer mehr. Sie unterrichten Kinder und Erwachsene, denen die Rhythmik hie und da von Ärzten oder Psychologen empfohlen wird, Kindergärtnerinnen und Lehrer, die das Erlernete in einfacher Form weitergeben, sowie körperlich oder geistig Behinderte oder Kranke verschiedenster Art<sup>13</sup>. Dank all dieser Bemühungen ist die Erziehung durch rhythmische Bewegung heute in Zürich anerkannt und hat auch das Schulturnen beeinflusst. Trotzdem erfährt sie noch kaum öffentliche Unterstützung, wie sie dem Volksturnen zuteil wird, so dass die Rhythmiklehrerinnen selbst für Säle sorgen und das Risiko für ihre Miete tragen müssen. Die rhythmische Erziehung bildet in der Schweiz ganz überwiegend ein Tätigkeitsgebiet von Frauen.

Das Konservatorium Zürich bildet in einer mindestens drei Jahre dauernden Studienzeit, die mit einem staatlichen Diplom abgeschlossen wird, Lehrkräfte für die musikalisch-rhythmische Erziehung aus. Auch einige der privaten Bewegungsschulen bilden Rhythmiklehrerinnen aus. Der Schweizerische Berufsverband für Tanz und Gymnastik führt berufspädagogische Prüfungen durch, die privat ausgebildeten Rhythmiklehrerinnen Gelegenheit geben, sich über ihr Können auszuweisen. Auch bei der Turnlehrerausbildung wird heute die Rhythmik mitberücksichtigt.

#### Die Lehrerin für Gesellschaftstanz

In einem ausführlichen, im 18. Jahrhundert privat erstellten Register der Zürcher Ratsbeschlüsse<sup>14</sup> steht unter «Tantzen» zwischen 1768 und 1778 nur der Spruch «Tempora mutantur et nos mutamur in illis»<sup>15</sup>. Anlass zu dieser ganz unbürokratischen Zwischenbemerkung gab die Änderung der Haltung des Rates gegenüber den Tanzlehrern. Noch 1768 hatte er, wie verschiedentlich schon früher, das Gesuch eines französischen Tanzmeisters, vorübergehend in Zürich Tanzunterricht erteilen zu dürfen, als untunlich abgewiesen. 1778 aber liess er erstmals einen Tanzlehrer aus Mülhausen zu, immerhin «in der zuversichtlichen Erwartung, dass seine Aufführung sittsam und in allen Teilen ohnklagbar seyn werde»<sup>14</sup>. Der vom Registerführer so stark empfundene Wandel erklärt sich einerseits aus dem Nachlassen der strenggläubigen Kirchenautorität und andererseits aus der verfeinerten Lebensführung der vornehmen Zürcher. Wurden doch auch die Töchter der Barbara Schulthess von einem Tanzmeister unterrichtet. Einheimische Tanzlehrer gab es nicht.

Im 19. Jahrhundert ist in Zürich bis in die fünfziger Jahre nichts von Tanzlehrern bekannt. Vielleicht erteilte aber die eine oder andere der an der Volkszählung von 1850 als Lehrer bezeichneten Personen auch Tanzstunden, denn auf Grund der Gewerbefreiheit konnte dies nun jedermann tun,

<sup>13</sup> Vergl. auch die Heilgymnastin bei den medizinischen Hilfsberufen und die Rhythmik bei der Musiklehrerin.

<sup>14</sup> Promptuar der Ratsmanuale, Band T. Staatsarchiv Zürich.

<sup>15</sup> Die Zeiten ändern sich und wir ändern uns mit ihnen.

ohne dass sich eine Behörde um seine Ausbildung oder seine «Sittsamkeit» kümmerte. Die Zürcher Adressbücher weisen von 1867–1900 mehrere, ausschliesslich männliche Tanzlehrer auf, von denen aber einige diesen Beruf nur nebenamtlich ausübten.

Die im Winter 1900/01 erstmals am Stadttheater angestellte Ballettmeisterin betätigte sich auch als erste selbständige Lehrerin für Gesellschaftstanz. Wahrscheinlich haben aber schon früher ehemalige Balletttänzerinnen und andere tanzbegabte Frauen als Ehefrauen oder Assistentinnen beim Unterricht in Gesellschaftstanz mitgewirkt. So kam beispielsweise die im Tanzinstitut mitarbeitende Ehefrau des Tanzlehrers Karl Öffler-Wiedmann einst vom Ballett. Das Ehepaar führte während Jahrzehnten einen guten Teil der Zürcher Jugend in den Gesellschaftstanz ein, von 1901–1909 im Festsaal des Hauses zum Napf, in dem heute das Statistische Amt der Stadt Zürich seinen Sitz hat. Im Anfang unseres Jahrhunderts unterrichtete ferner die frühere Ballettmeisterin Frau Semmler-Rinke zahlreiche Kinder und Erwachsene im Ballett- wie im Gesellschaftstanz.

Mit der heftigen Tanzlust nach dem Ersten Weltkrieg nahm der Unterricht in Gesellschaftstanz einen starken, hie und da mit unerfreulichen Nebenerscheinungen verbundenen Aufschwung. Die Regierung des Kantons Zürich machte deshalb durch eine Verordnung von 1919 die gewerbsmässige Erteilung von Tanzunterricht gegen Entgelt von einer schriftlichen Bewilligung des Gemeinderates der Wohngemeinde des Gesuchstellers abhängig, so dass man Personen ohne guten Leumund fernhalten konnte. Zudem wurden die sogenannten Tanzinstitute einer besonders bau-, gesundheits- und sittenpolizeilichen Kontrolle unterstellt und durften weder mit einem Wirtschaftsbetrieb noch mit einem Stellen- oder Heiratsvermittlungsbüro verbunden werden<sup>16</sup>. 1944 wurde auf Grund des kantonalen Wirtschaftsgesetzes eine neue, noch heute geltende Verordnung erlassen, welche die Erteilung der Bewilligungen der kantonalen Polizeidirektion übertrug und vom Gesuchsteller als neue Voraussetzung einen Ausweis über den Bildungsgang und namentlich die berufliche Ausbildung als Tanzlehrer verlangt. Da es in der Schweiz im Gegensatz zu Deutschland keine anerkannte Lehre für Tanzlehrer gibt, werden die Ausweise von Fall zu Fall geprüft. Gutausgebildete Lehrer für Gesellschaftstanz haben oft nicht nur eine der hiesigen privaten Berufsschulen, sondern auch eine der berühmten ausländischen Tanzakademien absolviert. Die Bewilligung erstreckt sich nicht nur auf die Inhaber der Tanzinstitute, sondern berücksichtigt auch diejenigen Personen, die sich als Angestellte, Assistenten, Volontaire usw. am Tanzunterricht beteiligen<sup>17</sup>. Die Verordnung wird aber trotz ihrer allgemein gehaltenen Formulierung nur auf den Unterricht in Gesellschaftstanz, aber nicht auf reine Ballettschulen oder Bewegungsschulen erzieherischen Charakters angewendet. Über die heute gegenüber dem 19. Jahrhundert häufigere Beteiligung von Frauen am Unterricht in Gesellschaftstanz konnten leider keine Zahlen beschafft werden.

#### Berufsorganisation und Statistik

Zwischen den verschiedenen Tanzberufen gibt es keine feste Grenze, da sie oft neben- oder nacheinander ausgeübt werden. Sowohl der wichtigste

<sup>16</sup> Verordnung betreffend die Erteilung von Tanzunterricht vom 20. Mai 1919.

<sup>17</sup> Verordnung über die Erteilung von Tanzunterricht (Tanzlehrerverordnung) vom 16. November 1944.

Berufsverband wie die Statistik fassen sie deshalb alle zusammen. Der 1939 gegründete Schweizerische Berufsverband für Tanz und Gymnastik vereinigt hauptsächlich diejenigen Tänzer und Tanzlehrer beider Geschlechter, die sich beruflich dem Kunsttanz oder der pädagogischen Bewegungsschulung widmen, und bezweckt vor allem, die Angehörigen der Tanzberufe in ihrem Können, ihrem Ansehen und in ihrer Stellung zu heben. Er führt unter anderem pädagogische Prüfungen durch und veranstaltet seit Jahren im «Rigiblick» in Zürich gutbesuchte internationale Sommerkurse für Berufstänzer, sowie Tanz- und Gymnastiklehrer beider Geschlechter. Neben ihm gibt es noch einige Berufsvereine, denen hauptsächlich Lehrer für Gesellschaftstanz angehören.

1950 gab es nach der Volkszählung in der Stadt Zürich 51 hauptberuflich tätige Tänzerinnen und Tanzlehrerinnen. 16 von ihnen waren selbständig berufstätig. Männliche Berufstänzer und Tanzlehrer wurden in Zürich 21 gezählt. Ein Vergleich mit 1930 ist nicht möglich, weil damals auch die Sportlehrer dieser Berufsart zugerechnet wurden. Im ganzen Lande gab es 1950 291 Tänzerinnen und Tanzlehrerinnen, die vier Fünftel der Angehörigen dieser Berufe ausmachten. Die Tanzberufe sind also aus einer ursprünglich männlichen zu einer vorwiegend von Frauen ausgeübten Berufsart geworden. 19 der weiblichen Tänzerinnen und Tanzlehrerinnen betätigten sich im Gastgewerbe, dem auch Variétés mit Restaurants zugezählt werden, 80 meist selbständig erwerbende Tanzlehrerinnen wurden der Berufsgruppe Gesundheits- und Körperpflege zugerechnet, 180 – meist Tänzerinnen – gehörten zu einem Theater oder einem Schaustellungsbetrieb ohne Restauration, 7 Tanzlehrerinnen waren an einer Schule angestellt, und 5 Berufsangehörige waren arbeitslos.

## Zirkus und andere Schaustellungen

### Entwicklung

Im alten Zürich wurden Schaustellungen im allgemeinen nur als sogenannte «Messspectakel», das heisst während des Frühjahrs- und Herbstmarktes, zugelassen.

«Bald war es ein abgerichteter Bär, bald ein Löwe, ein Tiger, ein Elefant, Kamel oder ein Strauss, der Jung und Alt in Verwunderung setzte, bald Affen, welche die mutwillige Jugend zu den unnützeften Nachahmungen verleitete. Riesen und Zwerge, Taschenspieler und Wachfiguren, Marionetten und abgerichtete Hunde; ein Schnitzwerk, 26 verschiedene Handwerke vorstellend, die durch ein Rad in Bewegung gesetzt werden konnten, oder ein ohne Hände Geborener, welcher mit den Füssen auf höchst geschickte Weis zu arbeiten wusste, gewährten reichen Genuss und Stoff zu Unterhaltung auf lange Zeit»<sup>1</sup>.

Diese «Wanderkünstler» traten in Messbuden oder, wie vor allem die Seiltänzer, im Freien auf, während die Darstellungen der heutigen Artisten hauptsächlich in Gaststätten, in ständigen Variététheatern oder im Zirkus stattfinden. Die Schaustellungen in Sälen sind – verdrängt durch Kino, Schausport und Fernsehen – zurückgegangen, und selbst der Zirkus kann

<sup>1</sup> Meyer von Knonau, Gerold. Der Kanton Zürich. II. Band, 2. Aufl., St. Gallen und Bern 1846.

sich nur mit auserlesenen Programmen behaupten<sup>2</sup>. Er fasst die verschiedenartigen Schaustellungen zusammen und interessiert und erfreut deshalb jung und alt sowie Menschen mit den unterschiedlichsten Ansprüchen. Während die Jugend vor allem die Kunststücke der Menschen und Tiere bestaunt, so beeindruckten den reiferen Menschen wohl am meisten die Konzentration und Selbstbeherrschung, die Sicherheit und Ruhe, mit der die Artisten zusammenwirken oder die körperlich so viel stärkeren Tiere ohne Gewaltanwendung nach ihrem Willen lenken.

Verwandt mit dem Kabarett und, durch die grosse Zahl der Mitwirkenden, auch mit dem Zirkus, ist die sogenannte «Show», bei der mit menschlicher Gewandtheit, Schönheit und Komik den Zuschauern Augenfreude geboten und ihr Gefühl angesprochen wird. Dabei sind neben Tänzerinnen, bei der Schau «Holiday on Ice» zugleich Schlittschuhläuferinnen, Akrobaten und Clowns tätig.

#### Die Artistin

Die Schaustellungen werden dargeboten von Clowns und Zauberkünstlern, Akrobaten und Mitgliedern von «Luftgruppen» (Trapezkünstlern), Musikkomikern und Sängerinnen von Schlagern und Couplets, Dompteuren und Tänzerinnen sowie manch andern Spezialisten der vielseitigen Berufsgruppe der Artisten. Diese sind auch heute noch, wo die meisten von ihnen irgendwo in der Welt einen Wohnsitz haben, an den sie immer wieder zurückkehren, im allgemeinen nur kürzere Zeit am selben Ort beschäftigt und ungemein international zusammengesetzt. Frauen befinden sich unter allen Arten von Artisten, mit Ausnahme der Clowns, am wenigsten unter Tierbändigern, häufiger unter Akrobaten und bevorzugt unter Sängern und Tänzern. Einer der vornehmsten Artistinnenberufe ist wohl derjenige einer Kunstreiterin, weil die Reitkunst seit den Zeiten der Ritter, wenn auch nur als Liebhaberei, immer wieder mit Vorliebe von adeligen Damen gepflegt wurde.

Als elegante Kunstreiterin und mit Pferdegruppen trat früher Eliane Knie im Zirkus ihrer Familie auf. Nach ihrer Verheiratung hat sie sich von diesem getrennt und mit ihrem Manne 1959 in Genf den Zirkus «City» gegründet, in dem sie 1960 auch in Zürich Eisbären und andere Tiergruppen vorführte.

#### Statistik

Die Schweiz ist für Artisten hauptsächlich Durchgangsland, auch wenn die Familie Knie mit ihrem Zirkus und seinen Vorläufern seit über hundert Jahren ihr Standquartier am Zürichsee hat. Nach der Volkszählung von 1930 wohnten 189 und nach derjenigen von 1950 noch 146 Artistinnen in der Schweiz, die 46 Prozent (1930) und 43 Prozent (1950) der Berufsangehörigen ausmachten. Im Jahre 1950 arbeiteten 40 von ihnen als Selbständigerwerbende, 32 als mitarbeitende Familienglieder und 74 als Unselbständige. Der Familienzusammenhang ist aber wesentlich stärker, als in den 22 Prozent mitarbeitenden Familiengliedern zum Ausdruck kommt, denn auch bei den angestellten Gruppen arbeiten oft Familienglieder zusammen, oder sie sind für verschiedene Nummern des gleichen Programms tätig. Wird doch der Beruf eines Artisten und vor allem einer Artistin nur ganz ausnahmsweise von jemandem gewählt, der nicht aus einer Artistenfamilie stammt oder in eine solche hineingeheiratet hat. Er kommt denn auch weder im Berufswahlbuch für die junge Schweizerin noch im Frauenlexikon vor. Zudem gibt

<sup>2</sup> In Zürich z.B. wurden Variétévorführungen im Corsotheater durch einen Kinobetrieb ersetzt.

es in der Schweiz im Gegensatz zu Deutschland keine geregelte und anerkannte Ausbildung zum Artisten. In der Stadt Zürich fanden sich 1930 39 und 1950 sogar 73 Artistinnen, 5 mehr als Artisten. Überdies werden Frauen bei Schausstellungen an den Kassen, als Garderobièren und für manch andere Tätigkeit verwendet.

## Film

In der Stadt Zürich gibt es gegen 24000 Kinoplätze, die zwei- bis dreimal täglich mehrheitlich von Frauen besetzt werden. Diese erleben das Geschehen auf der Leinwand oft intensiver mit als männliche Besucher. Frauen haben aber auf den Inhalt der gezeigten Filme im allgemeinen nur indirekt, als Konsumentinnen, einen gewissen Einfluss. Immerhin gab Johanna Spyri den Stoff für den erfolgreichen Heidi-Film. Ferner sind Frauen als Schauspielerinnen für die Art der Darstellung und als übrige Mitarbeiterinnen für die technische Ausführung der Filme mitverantwortlich.

Man unterscheidet beim Filmwesen, bei dem Kunst und Geschäft eine manchmal wenig erfreuliche Symbiose eingegangen sind, die drei Sparten der Produktion, des Verleihs und der Vorführung oder des Kinowesens.

### Produktion

Filmproduzenten. Bei der Herstellung von Filmen wirken die Filmschaffenden, welche den Film künstlerisch und technisch gestalten, zusammen mit einem Produzenten<sup>1</sup>. Dieser entscheidet über das zu filmende Thema, beschafft die nötigen beträchtlichen Mittel, wählt die Filmschaffenden aus und hat oft erheblichen Einfluss auf Inhalt und Form des Filmes. Von schweizerischen Produzenten, die ihren Sitz grösstenteils in Zürich haben, wurden bis jetzt nicht viele, darunter aber einige höheren Ansprüchen genügende Spielfilme hergestellt, die meisten während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Immer bedeutender wird neben der Herstellung von Werbefilmen die Produktion von Dokumentarfilmen, von denen eine grössere Anzahl internationale Anerkennung fanden. Da die schweizerische Filmproduktion aber im Gegensatz zu derjenigen der andern europäischen Staaten noch beinahe keine staatliche Unterstützung geniesst, werden diese Filme auf Kosten oder in seltenen Fällen mit wesentlicher Beteiligung eines Auftraggebers hergestellt. Frauen sind in der Schweiz nur ganz ausnahmsweise als Filmproduzentinnen tätig. In Zürich wird eine kleinere Firma für Dokumentarfilme, die 1959 einen internationalen Preis erhielt, von einer Frau geleitet. Ferner haben Frauen schon mehrmals als verantwortliche Organe von auftraggebenden Organisationen Einfluss auf die Gestaltung einiger guter Dokumentarfilme gewonnen.

Filmschauspielerinnen und andere Filmschaffende. Der Film ist ein Gemeinschaftswerk einer Gruppe von Filmschaffenden. Am wichtigsten sind,

<sup>1</sup> Nur ausnahmsweise dreht ein Filmschaffender einen Film auf eigene Rechnung.

vor allem bei Spielfilmen, der Drehbuchverfasser und der Regisseur. Beide Funktionen wurden in der Schweiz noch nie und werden auch im Ausland nur selten von einer Frau ausgeübt. Dagegen gibt es eine ganze Reihe von schweizerischen Filmschauspielerinnen, die auch auf internationaler Ebene hohes Ansehen geniessen, wie Annemarie Blanc, Maria Schell, Elisabeth Müller, Helen Vita und Liselotte Pulver, die alle ihre Laufbahn in Zürich begannen. Die letztere erhielt 1958 den deutschen Bundesfilmpreis für die Hauptrolle im Lustspiel «Das Wirtshaus im Spessart», und auch der Preis für die beste Nebenrolle wurde einer Schweizerin, Annemarie Düringer, zuteil, während Maria Schell schon früher sozusagen alle internationalen Auszeichnungen erhielt. Die Filmschauspielerinnen sind, wie die Filmschauspieler, bei der Gestaltung ihrer Rolle stärker als im Theater von den Ansichten und Weisungen der Regisseure abhängig. Trotzdem haben die Schweizerinnen gegenüber dem standardisierten Wesen, das so vielen Frauengestalten in ausländischen Filmen eigen ist, eine schöne Unabhängigkeit bewahren können. Wahrscheinlich hat gerade ihre gesunde Eigenart in Verbindung mit ihrer Ausbildung und zeitweisen Tätigkeit auf der Bühne stark zu ihrem Erfolg beigetragen. Kostümzeichnerinnen und -beraterinnen wirken beim Film ähnlich wie beim Theater mit.

Der Kameramann oder Operateur macht die Aufnahmen, die durch die Art der Einstellung den Stil des Filmes beeinflussen. Frauen sind in diesem körperlich allerdings sehr anstrengenden Beruf nicht bekannt, trotzdem sie sich als Photographinnen längst bewährt haben. Dem männlichen Aufnahmeleiter steht oft eine Aufnahmesekretärin zur Seite, welche nicht nur Korrespondenzen zu besorgen hat, sondern vor allem auf Reisen viel zur guten Organisation der Aufnahme und zu einem erfreulichen Team-Geist beitragen kann. Das «Scriptgirl», oder kurz die «Script» muss genau notieren, wer und wie lange gefilmt, wieviele Meter Film gedreht wurden und alle Requisiten einschliesslich der Bekleidung der Schauspieler aufzeichnen. Von ihrer Sorgfalt hängt es weitgehend ab, ob die unzähligen Stückchen, aus denen ein Film zusammengesetzt wird, am Ende auch zusammenpassen, ein Schauspieler also beispielsweise, wenn er im Film durch eine Türe geht, in der ganzen Szene die gleiche Krawatte trägt.

Der für den Rhythmus und Stil eines Filmes so wichtige Schnitt erfolgt meist durch eine Cutterin, die bei manchen Regisseuren weitgehende Freiheit oder doch ein Vorschlagsrecht für die Art des Schnittes geniessst. Auch die Montage, vor allem die heikle Verbindung von Bild und Ton, geschieht oft durch eine sogenannte Monteuse. Ferner wirken Frauen bei den technischen Hilfsarbeiten in den Filmlaboratorien mit.

Statistik. In der ganzen Schweiz waren 1950 gegenüber 201 Männern nur 61, in der Stadt Zürich 33 Frauen in der Erwerbsart Filmaufnahme beschäftigt, ohne die in den Filmlaboratorien arbeitenden Personen. Die Art ihrer Tätigkeit wird statistisch nicht ausgewiesen.

#### Filmverleih

Der Filmverleih ist vor allem ein Importgeschäft, führte doch die Schweiz im Jahr 1957 über 5 Millionen Meter Film, davon 4,29 Millionen Meter im Normalformat der Kinos ein. Sein Erfolg und das Niveau der Kinoprogramme hängen wesentlich von der Auswahl der von den Produzenten aus aller Welt angebotenen Filme ab. In Zürich besitzt aber 1959 nur eine einzige Frau Prokura

für den Einkauf, doch haben ausnahmsweise auch schon andere Frauen ein vorher mit ihrem Manne gemeinsam betriebenes Geschäft allein weitergeführt.

Eine einzige Zürcher Firma beschäftigt zwei Frauen als Vertreterinnen, welche die Verträge mit den Kinos abschliessen. Mehrere Frauen sind als Disponentinnen oder Programmistinnen angestellt. Sie entscheiden über die Reihenfolge, nach welcher die bestellten Filme in den Kinos laufen. Die Disponentin ist ein gutbezahlter Beruf, weil sie dafür verantwortlich ist, dass die vorhandenen Kopien gut ausgenutzt werden und nicht gleichzeitig Kinos mit sich berührenden Besucherkreisen beliefert werden. Überdies leisten Frauen in den Verleihgeschäften Büroarbeit.

### Kino

Das Kino entstand – in Zürich kurz vor dem Ersten Weltkrieg – als auf Filme spezialisierter Schaustellungsbetrieb und hat sich seither zum durchorganisierten, wenn auch in den letzten Jahren etwas vom Fernsehen bedrängten Grossgeschäft entwickelt. Immerhin nahm die Anzahl der Kinos im Kanton Zürich von 1949 bis 1959 von 51 auf 84, davon 31 bzw. 44 in der Stadt Zürich, zu, und diejenige der Plätze stieg bis 1959 auf über 36000, in Zürich 24000. Nur wenige Frauen besitzen und leiten Kinos, doch sind erfreulicherweise in Zürich mindestens 2 von diesen für ihre gute Filmauswahl bekannt, und eine der Besitzerinnen war Pionierin für die Gattung Studio-Kino. Als Kinooperateure werden Frauen überhaupt nicht zugelassen, so dass die 72 im Jahre 1950 in Zürich in den Kinos arbeitenden Frauen hauptsächlich als Sekretärinnen grösserer Kinos, Kassierinnen, Platzanweiserinnen oder zur Reinigung angestellt waren.

Zwei Frauen gehören der Schweizerischen Filmkammer an, und zwei sind heute Mitglied der Zürcher Zensurkommission, doch handelt es sich dabei nicht um berufliche Tätigkeiten.

## Radio und Fernsehen

Radio und Fernsehen dringen mit ihren Mitteilungen, ihrer Unterhaltung und Belehrung, ihrer Vermittlung geistiger und seelischer Werte – oder auch ihrer Verführung – beinahe in jede Wohnstube und damit in den Kernraum des Familienlebens ein. Sie übernehmen damit einen Teil der Menschenbildung und Kulturpflege, der früher vorwiegend zum Wirkungskreis der Frauen gehörte, erreichen aber auch die meisten Alleinstehenden, sei es in ihrem Heim oder in öffentlichen Lokalen, und beeinflussen also die Freizeit des ganzen Volkes. Es ist deshalb nicht nur eine Frage der weiblichen Berufsarbeit, sondern auch ein wichtiges kulturelles Problem, ob und inwieweit Frauen bei der Auswahl und der Darbietung dessen, was Radio und Fernsehen ausstrahlen, mitzuwirken und mitzuentcheiden haben.

Radio und Fernsehen fesselten als technische Wunder anfänglich vorwiegend die Männerwelt, während ihnen geistig lebendige Frauen wie manche

Kulturpolitiker, teilweise bis heute, eher skeptisch gegenüberstanden. Die grosse Masse der oft in ihren vier Wänden isolierten Frauen dagegen schätzte bald ungemein die durch das Radio hergestellte Verbindung mit der Welt. Mit dem Fernsehen ginge es wohl ebenso, wenn die Apparate nicht für viele unerschwinglich wären. Trotzdem ist der Einfluss von Frauen auf die Sendungen noch relativ gering. Sie bilden in den Radioorganisationen und Programm-Kommissionen nur eine kleine Minderheit und sind auch unter den Programm bearbeitern, abgesehen von den Frauen- und Kinderstunden, wenig vertreten. Zwar haben sich die Studioleiter schon früh bemüht, die Interessen der Hausfrauen und Mütter in besondern Frauenstunden zu berücksichtigen. Ebenso wichtig wäre es aber, dass die bei beiden Geschlechtern gar nicht immer übereinstimmenden Gesichtspunkte bei der Auswahl und Bewertung von Sendungen auch beim allgemeinen Programm gleichermaßen zur Geltung kämen. Dies setzt allerdings voraus, dass sich geeignete Frauen ebenso wie die geeigneten Männer selbst um eine vollwertige Mitwirkung am Radio und Fernsehen bemühen.

## **Das Radio**

Am 4. November 1923 fand in Zürich im Saal der Töchterschule auf der Hohen Promenade der erste öffentlich angekündigte Empfang radiotelephonischer Emissionen der Versuchsstation im Physikalischen Institut der Universität Zürich statt. Der Bund hatte sich vorsorglicherweise schon im Oktober des gleichen Jahres das Monopol für die Installation und den Betrieb von Sendestationen gesichert, um das öffentliche Interesse bei der Benützung der Ätherwellen zu wahren. Schon im Februar 1924 fand die Gründung der Radiogenossenschaft Zürich statt, die bis zur Errichtung des bundeseigenen Senders Beromünster auf Grund einer Bewilligung des Bundes sowohl den Sendebetrieb wie den Programmdienst versah. Seit 1931 sind die lokalen Radiogenossenschaften in der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft (heute Schweizerische Rundspruch- und Fernsehgesellschaft) zusammengeschlossen und sorgen mit ihren Studios nur noch für das Programm, während die Sender von der PTT-Verwaltung betrieben werden.

Da das Radio ähnliche Aufgaben erfüllt wie andere Einrichtungen zur Information oder zur Bildung, zur Musikpflege oder zur Unterhaltung, so betätigen sich bei ihm Reporter wie an der Zeitung, Dramaturgen und Regisseure wie am Theater, Ansager wie beim Kabarett, Musiker wie in Konzerten und Operateure wie beim Kino. All diese Berufe spezialisieren sich mit der Zeit auf das Radio, das vor allem an die Sprecher besondere Anforderungen stellt, weil der visuelle Kontakt mit den Hörern fehlt.

Neben diesen in ähnlicher Art auch sonst vorhandenen Berufen haben sich sowohl bei der Programmbearbeitung wie im technischen Dienst einige spezifische Radioberufe herausgebildet. Die Radiostudios sind aber nicht nur wichtig als direkte Arbeitgeber für haupt- und nebenberufliche Tätigkeit, sondern erweitern die Einkommensbasis der Künstler auch durch die Verwendung von Schallplatten und Tonbändern.

Die verschiedenen Aufgaben sind innerhalb des von der Radiogenossenschaft beschäftigten Personals nicht scharf abgegrenzt, sondern werden

je nach der Eignung und den Interessen der Beteiligten verschieden kombiniert. Es handelt sich deshalb bei der folgenden Aufzählung, abgesehen vom Abteilungsleiter, weniger um eine Berufs- als eine Funktionsbezeichnung, wobei dieselbe Person oft mehrere Funktionen ausübt.

#### Die Abteilungs- und die Ressortleiterin

Der Abteilungsleiter entscheidet in Verbindung mit dem Direktor über das Programm. Teils erfindet er es selbst, und teils überlässt er dies den ihm unterstellten Ressortleitern. Das Zürcher Studio hat noch nie eine Abteilungsleiterin beschäftigt, während in Genf eine Frau der Abteilung «Gesprochenes» vorsteht. An den nichtzürcherischen Studios gibt es auch vereinzelt Ressortleiterinnen, in Bern und in Basel beispielsweise für die religiösen Sendungen.

#### Die Programmbearbeiterin

Neben den Ressortleitern entwerfen und bearbeiten auch einige andere angestellte Programmbearbeiter bestimmte Themenbereiche. So wird in der Regel die Leitung der Frauenstunden und oft auch diejenige der Kinderstunden einer Programmbearbeiterin übertragen. Die Leiterin der Frauenstunden hat eine ähnliche Stellung wie ein Ressortleiter und untersteht direkt der Direktion.

Am Zürcher Studio wurden schon 1925 Kinder- und Frauenstunden eingeführt, in der ersten Zeit unter Mitwirkung der Zürcher Frauenzentrale. Hie und da wirkte bei diesen und anderen Sendungen Dr. Nelly Schmid mit, die von 1931 bis 1946 die Radiozeitung redigierte. Von 1935 bis Oktober 1953 wurde Elisabeth Thommen als ständige Mitarbeiterin, von 1938 an als Leiterin der Frauenstunden beschäftigt. Sie hat mit ihrem unerschrockenen Eintreten für eine Besserstellung der Frauen nicht wenig dazu beigetragen, auch gedrückt und isolierten Frauen, die an keine Versammlung gehen, Hoffnung zu bringen und Mut zu machen. Aus ihren Sendungen «Von Frau zu Frau» entwickelte sich eine laufende Vermittlung von Naturalspenden, die in den letzten Jahren ihrer Tätigkeit viel Zeit und Kraft in Anspruch nahm. Elisabeth Thommen hat mit ihrer Aktion vielen Menschen in einfachen Verhältnissen Freude gemacht. Mit dem Ende dieser Sendungen hörte auch die Vermittlung von Paketen an Einzelpersonen auf.

Die heutige Leiterin der Frauenstunden, Lilo Thelen, legt besonderes Gewicht darauf, ihren Hörerinnen unter anderem die von vielen so dringend gewünschte pädagogische, psychologische und hygienische Aufklärung zu vermitteln, während in Basel und Bern wieder andere Themen im Vordergrund stehen, wodurch sich bei der Zusammenarbeit der Studios ein vielseitiges Programm ergibt. Das grosse Bedürfnis nach Wegleitung in Gesundheits-, Erziehungs- und Ehefragen zeigt sich in der regen Korrespondenz der Hörerinnen mit der Programmleiterin und den Referenten und in der häufigen Nachfrage nach den Manuskripten der Vorträge, die vom Studio vervielfältigt und ausgeliehen werden. Die Frauenstunden, beziehungsweise Halbstunden, machen aber auch seit ihrer Vermehrung im Mai 1959 keine 3 Prozent der Sendezeit aus. Hie und da einmal wird eine besonders interessante Sendung am Abend wiederholt, um sie auch den berufstätigen Frauen und Männern zugänglich zu machen.

Mitwirkende am gesprochenen Programm Frauen tragen, vereinzelt als Angestellte der Studios und vor allem als nebenberuflich oder gelegentlich Mitwirkende, hauptsächlich in den folgenden Funktionen zum gesprochenen Radioprogramm bei: Reporterin und Korrespondentin, Sprecherin, Referentin, Hörspielverfasserin, Hörspielerin.

Reporterin und Korrespondentin. Die Reporterin lässt den Hörer an einem Geschehen teilnehmen, bei dem sie anwesend ist; die Korrespondentin berichtet zusammenfassend über schon Geschehenes. Das Zürcher Studio beschäftigt eine zugleich als Sprecherin tätige Reporterin und besitzt als ständige Mitarbeiterinnen einige im Ausland lebende Korrespondentinnen, die meist zugleich für die Presse arbeiten. Ihre Berichte im Echo der Zeit werden von den Hörern sehr geschätzt. Neben den ständigen Korrespondentinnen berichten hier und da auch andere Frauen, die auf irgendeinem Gebiet etwas von allgemeinem Interesse zu sagen haben. Es käme dies wahrscheinlich öfter vor, wenn sich die Frauen in diesem Falle mit einem Exposé melden würden, das dem Programmleiter eine Vorstellung von der gewünschten Sendung gibt, wie dies Männer im gleichen Falle häufig tun, selbst auf die Gefahr hin, abgewiesen zu werden.

Die Sprecherin. Die Sprecherin wie der Sprecher formulieren und sprechen die Vorschau auf das Tagesprogramm und sagen, meist in einer vom Programmbearbeiter gegebenen Formulierung, die einzelnen Programmpunkte an. Sie müssen über eine gute allgemeine und vor allem sprachliche Schulung, die Kenntnis mehrerer Fremdsprachen und eine angenehme Stimme verfügen. Hauptberuflich tätige Sprecher werden, wie die Zürcher Sprecherin und Reporterin und die gelegentlich auch Regie führende Basler Sprecherin, auch zu andern Aufgaben zugezogen.

Die Referentin. Referenten wirken von Fall zu Fall oder ständig, aber nur nebenberuflich am Programm mit. Anfänglich wurde bei ihrer Auswahl nur auf ihre Kenntnis des behandelten Gebietes abgestellt. Bald zeigte sich aber die entscheidende Bedeutung der Art, in der ein Stoff behandelt wird, da die meisten Hörer einfach abdrehen, wenn sie eine Sendung nicht anspricht. Neben längere Vorträge traten deshalb immer mehr Kurzreferate und Gespräche, neben literarische Vorlesungen Hörspiele und Hörfolgen. An den Frauenstunden, den Kinder- und Jugendstunden, zuweilen auch auf andern Gebieten, wirken neben Männern auch einige Referentinnen mit. Von den Hörerinnen wird besonders die Mitarbeit erfahrener Erzieherinnen, Psychologinnen und Ärztinnen geschätzt, wie sie in Zürich gewonnen werden konnten. Oft schreiben sie diesen Briefe, deren Beantwortung viel Zeit beansprucht, aber für manche Frauen eine wertvolle Hilfe bedeutet, und die Referenten in ständigen Kontakt mit den Anliegen der Hörerinnen bringt. Frauen wirken hier und da auch an Gesprächen am runden Tisch mit. Referate von Personen, die nicht über eine gute Sprechtechnik verfügen, werden heute von der Sprecherin vorgelesen.

Die Hörspielverfasserin. Da sich die für die Bühne geschriebenen Theaterstücke ebenso an das Gesicht wie an das Gehör wenden, eignen sich viele von ihnen nicht oder nur nach Umarbeitung für das Radio. Das radio-

phone Hörspiel fesselt das Interesse des Hörers ausschliesslich mit akustischen Mitteln. Diese neue Kunstform gehört zu den beliebtesten Sendungen, doch ist es schwer, genügend gute Hörspiele zu bekommen. Aufträge, Preise und Wettbewerbe sollen die Schriftsteller zur Abfassung von solchen ermuntern, doch bleibt der finanzielle Ertrag, ebenso wie beim Theater, in der Schweiz im Verhältnis zum Arbeitsaufwand recht bescheiden. Häufig werden Erzählungen zu Hörspielen umgearbeitet. Eine erfolgreiche Zürcher Hörspielverfasserin war Rosa Schudel-Benz. Elisabeth Thommen erhielt am Hörspielwettbewerb 1943, zu gleichen Teilen mit einem männlichen Verfasser, einen ersten Preis für ihr Hörspiel. «E Mueter denkt zugg», das auf Wunsch vieler Hörerinnen mehrmals wiederholt wurde. Frauen verfassen hin und wieder Hörspiele für Kinder.

**Die Hörspielerin.** Die Rolle eines Hörspieles muss so lebendig gefühlt und gesprochen werden, dass sie durch die Stimme wie gespielt wirkt. Dazu braucht es Schauspieler mit Erfahrung. Jüngeren Schauspielerinnen, die in einem Kurs mit den Erfordernissen des Sprechens vor dem Mikrophon vertraut gemacht werden, bietet es in kleineren Rollen Gelegenheit zur Übung und Bewährung. Erfahrene Schauspielerinnen können am Radio auch Rollen übernehmen, die ihnen wohl seelisch entsprechen, die sie aber wegen ihres Alters oder aus anderen Gründen nicht mehr auf der Bühne verkörpern können. Hörspielerinnen sind ausschliesslich nebenberuflich als solche tätig.

#### Mitwirkende am musikalischen Programm

Die musikalischen Sendungen werden durch die Abteilung Musik der Radiostudios geplant und sowohl durch eigene Aufführungen wie durch die Übertragung öffentlicher Aufführungen als auch durch die Verwendung im Handel erworbener Tonbänder und Schallplatten bestritten. Die Abteilung Musik – zu welcher das allen 3 deutschschweizerischen Studios dienende Radioorchester nicht gezählt wird – beschäftigt in Zürich keine Musikerin, doch wirken solche häufig bei den verschiedenen Formen der Darbietungen mit.

**Die Musikerin.** Da die Musik seit jeher über die Hälfte der Sendezeit beansprucht – 1958 waren es 60 Prozent – gehören die Musiker zu den ersten und zahlreichsten der am Radioprogramm beruflich tätigen Personen. Das in Zürich stationierte Radioorchester für den Sender Beromünster beschäftigte 1950 von 60 Mitgliedern 9 Frauen, meist Geigerinnen. Unter den nicht voll beschäftigten Zuzüglern überwiegt das weibliche Element. Dem nebenberuflich tätigen Radiochor gehörten Anfang 1960 neben 13 Männern 15 Frauen an. Häufig wirken Sängerinnen und hie und da Instrumentalistinnen als Solisten oder als Glieder einer Musikergruppe vom Jodlerquartett bis zum Sinfonieorchester von Fall zu Fall im Programm mit. Die Darbietungen werden heute meist nicht direkt übertragen, sondern auf Tonband aufgenommen, und daneben verwendet das Studio oft im Handel erworbene Tonbänder und Schallplatten. Die Honoraransprüche, die den Musikern an jedem öffentlichen Abspielen zustehen, werden in der Regel pauschal abgolt, wenigstens soweit es sich nicht um hervorragende Solisten handelt. Der Anteil der gelegentlich am Programm beteiligten Frauen lässt sich nicht feststellen.

Die Diskothekarin. Der Abteilung Musik unterstehen die Diskothek und die Bandothek (Tonbandarchiv). Diese umfangreichen Archive werden in Zürich von 2 Diskothekarinnen verwaltet, welche das Material durch Eintragung in eine ganze Reihe von Kartotheken leicht zugänglich machen.

#### Die Operateurin

Die Operateurin macht Tonbandaufnahmen, hilft dem Regisseur, indem sie beispielsweise Geräuschplatten einblendet, schneidet nach den Weisungen des Programm bearbeiters Tonbänder und spielt während der Sendungen Tonbänder und Platten ab. Sie muss gute musikalische Kenntnisse und technisches Verständnis besitzen. Das Radiostudio Zürich beschäftigte Anfang 1960 5 Operateurinnen, die dem technischen Dienst angehören.

#### Verwaltungsberufe

Das Radiostudio kommt mit einem in Anbetracht der Vielseitigkeit des Betriebes und der grossen Zahl der Mitwirkenden recht bescheidenen Verwaltungsapparat aus. In Zürich waren in der zentralen Verwaltung Anfang 1960 neben 7 Männern ebensoviele Frauen beschäftigt, je 1 Direktionssekretärin, Buchhaltungsgehilfin, Kanzlistin und Telephonistin, sowie 3 Putzfrauen. Der zentralen Buchhaltung der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft in Bern steht eine Chefbuchhalterin vor. Zur Verwaltungstätigkeit im üblichen Sinne gehören ferner die 5 Sekretärinnen, die den einzelnen Abteilungen des Zürcher Studios zugeteilt sind.

#### Statistik

Die Arbeit an den Radiostudios wird erst seit der Volkszählung von 1941 als besondere Erwerbsart ausgewiesen. Damals wurden in Zürich 8 hauptberuflich am Studio tätige Frauen und 55 Männer festgestellt. 1950 waren es schon 24 – in der ganzen Schweiz 201 – Frauen und 63 Männer. Über die von ihnen ausgeübten persönlichen Berufe, von denen manche noch keine feste Form gewonnen haben, fehlen Angaben. Im ganzen Lande gaben 23 Frauen an, nebenberuflich an einem Radiostudio zu arbeiten, 12 von ihnen neben einem andern Beruf. Die übrigen waren meist Hausfrauen oder Pensionierte. Nach den Ausweisen des Radiostudios Zürich stieg die Anzahl der fest angestellten Personen (ohne Orchester) von 1933 bis Anfang 1960 von 14 auf 58 Personen, diejenige der Frauen von 4 auf 20. Von diesen arbeiteten 9 als Büroangestellte, 5 als Operateurinnen, 3 als Putzfrauen, 2 als Diskothekarinnen und nur 1 – die Leiterin der Frauenstunden – als Programmbearbeiterin. Ferner stehen einige Frauen, ebenso wie mehrere männliche Mitarbeiter, in einem individuell geregelten Arbeitsverhältnis mit pauschaler Bezahlung, unter ihnen die vollbeschäftigte Sprecherin und Reporterin und 2 nicht voll beschäftigte Sprecherinnen.

#### Rediffusion

Der Telephonrundspruch übernimmt die Programme der schweizerischen Radiosender und leitet sie durch seine Telephonleitungen und damit störungsfrei an seine Abonnenten, benötigt also keinen eigenen Programmdienst.

Die Rediffusion ist ein privates Geschäft, das seit 1931 ebenfalls die Programme von Beromünster und Sottens durch eigene Leitungen in dichtbevölkerten Stadtquartieren überträgt und ihre Sendepausen mit den Programmen anderer Sender ausfüllt. Ferner stellt die Rediffusion aus verschiedenen Sendungen und Platten ein eigenes, drittes Programm zusammen, das von morgens früh bis abends spät ausschliesslich aus leichter Unterhaltungsmusik besteht. Ihre 16000 Zürcher Abonnenten zeigen, dass dies offenbar den Wünschen vieler Leute entspricht.

Der Sendedienst der Rediffusion Zürich wird ausschliesslich durch 3 festangestellte Frauen und eine Aushilfe besorgt. Sie lösen sich im Schichtbetrieb ab, so dass jeweils eine allein Dienst tut. Ihre Tätigkeit ist beruflich schwer zu bezeichnen, da sie alle Arbeiten umfasst, die im Radiostudio auf Angehörige verschiedener Berufe verteilt werden. Die der Direktion gegenüber verantwortliche Kollegin des Teams stellt einen Wochenplan auf. In Anlehnung an diesen wählt die Diensttuende Sendungen und Platten aus. Sie verwaltet die Diskothek, sagt das Programm an, schaltet Sendungen ein, legt Platten auf, kontrolliert den Ablauf auf Lautstärke und allfällige Störungen und greift nötigenfalls selbständig ein. Überdies besorgt sie die technische Kontrolle sämtlicher Apparaturen, indem sie beispielsweise Störungen auf dem Netz oder gar einen Schwarzhörner feststellt und zu dessen Ausschaltung den Techniker aufbietet. Diese vielseitige Arbeit wird von Frauen der verschiedensten Herkunft, darunter solchen mit Schauspiel- und Sprechschulung, geleistet. Nötig sind, um sich einarbeiten zu können: Intelligenz, rasche Reaktionsfähigkeit, musikalische und Sprachkenntnisse, ferner menschliche Reife, um ohne Kontrolle ständig gewissenhaft zu arbeiten.

Ferner beschäftigt die Rediffusion Zürich, neben Büropersonal, 3 Frauen in den Verstärker-Unterzentralen, die wie beim Rundspruch rein technische Funktionen ausüben und mit den Abonnenten verkehren.

## **Das Fernsehen**

Das Fernsehen wurde in der Schweiz erstmals an der Landesausstellung 1939 einer breiteren Öffentlichkeit vorgeführt. Regelmässige Sendungen setzten 1953 im Rahmen eines Versuchsbetriebes ein und werden seit 1958 auf Grund einer neuen, die Basis für den Dauerbetrieb bildenden Konzession durchgeführt. Diese stellt das Fernsehen unter die Oberleitung der Generaldirektion der Schweizerischen Rundspruch- und Fernsehgesellschaft, doch sind Betrieb und Finanzierung unabhängig vom Radio. Die Aufbringung der Mittel erfolgt durch einen Anteil von 70 Prozent an den Empfängergebühren – den Rest erhält die PTT für den Betrieb der Sender – und mit Hilfe eines Darlehens des Bundes sowie eines Beitrages des Schweizerischen Zeitungsverlegerverbandes. In Zürich haben ihren Sitz sowohl die Gesamtleitung des schweizerischen Fernsehens als auch die Programmleitung und das Studio für die deutschsprachige Schweiz, ferner die französische und die italienische Redaktion der Tagesschau.

Das Fernsehen befasst sich sozusagen mit allen Lebensgebieten von der Information über das Tagesgeschehen bis zur Wissenschaft, von der volks-

tümlichen Unterhaltung bis zur hohen Kunst, vom Sport bis zur Religion, sowie mit den besonderen Angelegenheiten der Kinder, der Jugendlichen und der Frauen. Diejenigen Themen und Formen, die man – wie die Musik – am besten durch das Gehör vermittelt, werden in der Regel dem Radio überlassen. Die Vielfalt der Möglichkeiten kann bei dem noch in den Anfängen stehenden schweizerischen Fernsehen wegen der Beschränktheit seiner Mittel und seiner Sendezeiten noch gar nicht voll ausgenützt werden.

Eine Sendung wird entweder vom Programmdienst des Studios selbst geschaffen oder von einem ausländischen Sender übernommen. Eine sogenannte Direktsendung überträgt, was im Augenblick der Übertragung im Studio vorgeführt wird oder, beispielsweise bei einer Reportage, anderswo geschieht. Häufig wird aber auch, allein oder in Verbindung mit einer Direktsendung, ein Film gesendet.

Das Fernsehen wird heute schon zu einem beträchtlichen Teil europäisch betrieben, teils durch die Sendungen der Eurovision und teils durch bilateralen Programmaustausch von Fall zu Fall. Auch mit andern Erdteilen besteht, vor allem wegen autor- und filmrechtlicher Fragen, ein häufiger Kontakt. Da jede Sendung Bild und Ton überträgt, hat das Fernsehen nicht nur mit den Problemen der visuellen Übertragung, sondern auch mit allen Fragen, die das Radio beschäftigen, zu tun. Diese Vielfältigkeit der Aufgaben und die technische Kompliziertheit des Fernsehens erklären seinen im Vergleich zur Sendezeit relativ grossen Personalbedarf. Immerhin sind die gegen 150 Personen, die im März 1960 im Fernsehstudio Zürich angestellt waren, im Vergleich zum Personal ausländischer Studios sehr bescheiden. Sie können ihren Aufgaben nur gerecht werden, weil manche Personen mehrere Funktionen ausüben, die in grösseren Studios auf verschiedene Angestellte aufgeteilt sind. Wir erwähnen im folgenden nur diejenigen Fernsehberufe, die auch oder ausschliesslich von Frauen ausgeübt werden.

#### Die Programmbearbeiterin

Die Programmbearbeiterin entwirft und gestaltet ein Programm nach eigenen Ideen, die von der Programmleitung genehmigt wurden. Seit 1954 ist am schweizerischen Fernsehen in Zürich Mirel Sutter angestellt, früher Schauspielerin am European Service der Radio BBC in London. Im ersten Jahr gestaltete sie für die Abendsendungen unter anderem Interviews, Reportagen, Filmdrehbücher und übersetzte, redigierte und sprach Film-Kommentare. 1955 wurde sie auf Grund ihrer programmgestaltenden Leistungen beauftragt, die von den Eltern, den Lehrern und der Programmkommission sehr kritisch betrachteten Kinder- und Jugendstunden aufzubauen, für die sie während 4 Jahren allein verantwortlich war. Zudem gestaltete sie 1958 die SAFFA-Filmberichte für das In- und Ausland. 1959 wurde das Programm für die Familie erweitert, indem man die Jugendstunden einem männlichen Programmbearbeiter übertrug und regelmässige Frauenstunden einführte. Mirel Sutter blieb verantwortlich für die Kindersendungen, für die sie nicht nur das Programm gestaltet, sondern auch Regie führt, drei Viertel der Texte und alle Drehbücher schreibt, sowie etwa die Hälfte der Kommentare spricht. Ihre Sendungen werden nicht nur von den Kindern, sondern auch von sachverständigen Erwachsenen sehr geschätzt, weil sie in ruhiger, oft poetischer Art und Weise den Kindern nicht nur wertvolle Eindrücke und Aufklärungen bieten, sondern sie auch, wie zum Beispiel

mit einer Sendereihe «Mir pflanzed euseri Blüemli selber» zu eigenem Tun anregen. Die «Magazin der Frau» genannten Sendungen für die Frauen werden seit Herbst 1959 von Laure Wyss gestaltet – die im Hauptberuf eine Zeitungsbeilage redigiert – und finden am späteren Samstagnachmittag, ausnahmsweise auch am Abend statt.

Am süddeutschen Fernsehen in Stuttgart wirkt als Programmbearbeiterin die Schweizerin Corinne Pulver, die in Zürich den Beruf einer Graphikerin erlernte, am Schauspielhaus als Assistentin des Bühnenbildners und am Fernsehen tätig war. 1958 erhielt sie für ihre zeitkritischen Sendungen einen Preis der deutschen Fernsehkritiker.

An der Vorbereitung wie der Durchführung jeder Fernsehsendung wirkt eine ganze Anzahl von Personen mit, von denen wir nur die Frauen erwähnen.

#### Die Sprecherin (Ansagerin)

Die Sprecherin hat die Ansage, welche das Programm vorstellt, nicht nur zu sprechen, sondern auch selbst zu formulieren, sofern diese nicht einen Bestandteil des Programmes bildet. Sie muss nicht nur über eine sympathische Persönlichkeit und eine ansprechende Stimme, sondern auch über eine gute allgemeine Bildung verfügen und 3 Sprachen beherrschen. Schauspielerei Ausbildung erleichtert ihren Einsatz im einen oder andern Programm. Das Zürcher Fernsehstudio beschäftigt 2 Sprecherinnen.

#### Mitwirkende bei der Vorführung

Nach aussen treten vor allem diejenigen Personen in Erscheinung, die auf dem Bildschirm zu sehen sind, die Sprecherinnen, die Schauspielerinnen und andere auftretende Personen vom Säugling in der Mütterberatungsstelle bis zum Professor, der eine wissenschaftliche Demonstration vorführt. Diese Personen wirken aber, abgesehen von der Sprecherin, nur von Fall zu Fall mit.

#### Das Skript-Girl

Das Skript-Girl ist die wichtigste Helferin des Regisseurs und agiert sozusagen als dessen lebendiges Gedächtnis. In den vorbereitenden Besprechungen und Proben werden im Drehbuch oder Skript die Kameranchnitte und Einstellungen vom Regisseur festgelegt, und nach diesen Angaben dirigiert das Skript-Girl nachher zusammen mit dem Regisseur den ganzen Ablauf der vielfältigen und komplizierten Handlungen, die zu einer Sendung gehören. Der interessante und verantwortungsvolle Beruf des Skript-Girls verlangt vor allem eine rasche Auffassungsgabe, Gewissenhaftigkeit und ein ausgeglichenes Wesen, um auch im Moment hoher nervlicher Anspannung ruhig zu bleiben. Das Studio Zürich beschäftigte im April 1960 2 Skript-Girls, von denen eines auch als Bildmischerin bei Fernsehspielen tätig ist. Ferner arbeitet ein vom Schweizer Fernsehen ausgebildetes Skript-Girl noch gelegentlich im Studio Zürich.

#### Die Bildmischerin

Die Bildmischerin sitzt während der Sendung beim Regisseur und besorgt am Bildmischpult den Wechsel der Bildeinstellungen von einer Kamera zur anderen. In der Schweiz gibt es nur eine einzige Bildmischerin, weil bei uns

die Regisseure das Bildmischpult meistens selbst bedienen. Im Ausland sind jedoch zahlreiche Frauen als Bildmischerinnen tätig.

#### Die Graphikerin

Die Graphikerin gestaltet Titel und andere einer graphischen Gestaltung bedürftige Teile des Programmes. Das Studio Zürich beschäftigt eine Graphikerin ganztätig und eine Hilfskraft an fünf Nachmittagen.

#### Die Diskothekarin

Die Diskothekarin des Zürcher Fernsehstudios hilft bei der Auswahl der ein Programm begleitenden Musik, indem sie dem Regisseur oder dem Programmbeurteiler Vorschläge unterbreitet oder gewisse Programmteile, wie beispielsweise die Tagesschau, musikalisch und akustisch untermalt. Weiter arbeitet in der Diskothek eine Sekretärin für die Erstellung der Listen für die Suisa und Mechan-Lizenz, die Führung von Schallplattenkarteien und andere administrative Arbeiten.

#### Die Bildkontrolle-Operateurin

Die Bildkontrolle-Operateurin macht die elektrische Einstellung an den Kamera-Kontrollgeräten und überwacht die elektronische Einstellung und Qualität der von den Kameraleuten aufgenommenen Fernsehbilder, bevor diese vom Sendeturm Uetliberg ausgestrahlt werden.

#### Die Tonoperateurin

Die Tonoperateurin assistiert dem Tonmeister, indem sie die Tonband-Maschinen und Platten-Abspielapparate bedient. Sie muss sich auch auf die wichtige Arbeit des Tonbänder-Zuschneidens verstehen. Bei Bewährung steht ihr die Aufstiegsmöglichkeit offen, selbst Tonmeister zu werden.

#### Die Filmcutterin

Da für das Fernsehen häufig eigene kleine Filme aufgenommen oder andere Filme verwendet werden, benötigt es Filmcutterinnen. Ihre Aufgabe besteht darin, den Film zu schneiden und zu montieren, das heisst die Einstellungen und Szenen, welche der Kameramann aufgenommen hat, so aneinander zu fügen, dass ein verständlicher, folgerichtiger und lebendiger Bildablauf entsteht. Ferner hat sie den dazugehörenden Ton (das separate Magnet-Tonband) richtig anzulegen. Das Studio Zürich hat 3 Filmcutterinnen angestellt, deren Arbeit grosse Genauigkeit verlangt, und lernt eine Volontärin als Cutterin an.

#### Verwaltungsberufe

Die nationale und internationale Verflechtung des Fernsehens verlangt einen intensiven schriftlichen und telephonischen Verkehr, so dass in Zürich im April 1960 13 Sekretärinnen voll, 3 halbtätig und eine an 3 Nachmittagen pro Woche beschäftigt wurden, ferner 2 Daktylos, 2 Hilfsbuchhalterinnen, ferner eine voll und 2 aushilfsweise beschäftigte Telephonistinnen. Die meisten Sekretärinnen sind den einzelnen Abteilungen für das Programm des Studios Zürich zugeteilt.

#### Zusammenfassung

Am schweizerischen Fernsehen sind in Zürich, abgesehen von den 5 Putzfrauen, 30 Frauen voll und einige halbtags, nebenberuflich oder aushilfsweise beschäftigt. Die Frauen machen gut einen Fünftel der Belegschaft

aus. 18 von den Vollbeschäftigten sind als Sekretärinnen oder in andern Verwaltungsberufen tätig, 8 leisten technische Arbeit, eine mit einer halbtägigen Hilfskraft besorgt die graphischen Arbeiten, und eine vollbeschäftigte und eine nebenberuflich tätige Frau leisten die schöpferische Arbeit der Programmgestaltung. Das Fernsehen bietet den Frauen also eine ganze Reihe von Berufsmöglichkeiten, die alle ein gewisses technisches Verständnis voraussetzen. Die qualifizierteren technischen Fernsehberufe benötigen überdies eine besondere Fachbildung und eignen sich recht gut für technisch interessierte Frauen, da diese im allgemeinen über die benötigte Genauigkeit und Zuverlässigkeit verfügen. Alle Fernsehberufe bieten auch viel Abwechslung und den von den meisten Frauen sehr geschätzten Kontakt mit vielerlei Menschen.

Dr. Emma Steiger