Zeitschrift: Sprachspiegel : Zweimonatsschrift
Herausgeber: Schweizerischer Verein für die deutsche Sprache
Band: 53 (1997)
Heft: 1

Artikel: Die Mundart im Schweizer Theater der dreissiger und vierziger Jahre
Autor: Amstutz, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-421732

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Die Mundart im Schweizer Theater der dreissiger und vierziger Jahre

Von Hans Amstutz

Die Verschweizerung des Berufstheaters

Die europäische Entwicklung des Jahrzehnts nach 1930 und die Kriegsjahre bis 1945 hatten für die Schweiz eine Isolierung zur Folge, die sich nicht nur auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet äusserte – und zu unliebsamen Kooperationen führte, wie uns heute schmerzlich bewusst wird –, sondern ganz markant auch das kulturelle Leben beeinflusste. Im Gegensatz zur Wirtschaft, wo Autarkie für die Schweiz nicht möglich war, gab es im kulturellen Bereich keine lebensnotwendige Anknüpfung an das Kulturleben des nationalsozialistischen Deutschland. Dass aber die Ablösung vom übernationalen deutschen Sprach- und Kulturraum für die alemannische Schweiz eine kulturelle Verarmung und die Gefahr der Provinzialisierung mit sich brachte, lag auf der Hand. Zahlreich sind denn auch die Stimmen – jene des Sprachvereins SVDS (vormals DSSV) gehörte dazu –, die diese Entwicklung bedauerten und vor einem allzu schroffen Bruch mit der deutschen Geistestradition warnten. Daneben gab es aber immer auch die vehementen Befürworter einer Nationalisierung der kulturellen Ausdrucksformen.

Im Bereich der schweizerischen Literatur am stärksten betroffen von den politischen und kulturellen Rahmenbedingungen waren das Drama und das Theater der deutschen Schweiz. Das hatte mehrere Ursachen, zum Teil auch solche, die mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus nichts zu tun hatten: Die Unzufriedenheit mit der Qualität und der Ausrichtung, der zu einem guten Teil von der öffentlichen Hand finanzierten schweizerischen Berufstheater, äusserte sich schon lange vor 1933. Es wurde beklagt, dass das Schauspiel an den städtischen Theatern – in Basel, Bern, Biel-Solothurn, Luzern, St.Gallen und Zürich – keinerlei Bezug zu schweizerischer Mentalität und Identität aufweise. Der Grund dafür wurde in der Überfremdung der Stadttheater gesehen. Tatsächlich wurden diese seit ihrer Etablierung als städtische Kulturinstitutionen etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts fast ausnahmslos geleitet von meist reichsdeutschen Direktoren, bespielt von fast ausschliesslich nichtschweizerischen Ensembles mit Spielplänen, in denen Stücke von schweizerischen Autoren eine Seltenheit waren.

Als in der Schweiz im Verlauf der zwanziger Jahre eine verstärkte Rückbesinnung auf nationale Werte erfolgte, wurde in diesem Zusammenhang vermehrt auch die Abhängigkeit vom deutschen Theaterbetrieb kritisiert. Die um die Mitte der zwanziger Jahre gegründeten Theaterverbände – vor allem die Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker (GSD) und die Gesellschaft für Schwei-

zerische Theaterkultur (GSTK) – waren die wesentlichen Träger dieser Bestrebungen. Man wollte nicht einfach nur ein provinzieller Ableger des deutschen Theaters sein, um so mehr als dieses ganz auf die Metropole Berlin ausgerichtet war. Die dort dominierenden modernen, urban geprägten Theaterformen – dazu gehörten die Nachklänge des expressionistischen Dramas, das politische Theater Brechts, Piscators und das Zeitstück sowie die ein neuartiges städtisches Unterhaltungsbedürfnis befriedigenden Variétés und Revuen – fanden nämlich in der Schweiz kaum Anklang.

Den Bestrebungen von GSD und GSTK entgegen stand der Schweizerische Bühnenverband (SBV) als Zusammenschluss der einzelnen Berufstheater. Hier wurde dem nationalen das qualitative Argument entgegengehalten: Es gab im ganzen 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert keinen einzigen Schweizer Dramatiker von Rang – mit welchen Schauspieltexten hätte also ein schweizerischer Spielplan operieren können, ohne den künstlerischen Anspruch preiszugeben? An dieses Manko schloss sich die ökonomische Problematik an: Alle Stadttheater standen in den dreissiger Jahren unter grossem wirtschaftlichem Druck, und das Konzept der Verschweizerung bedeutete für sie alles andere als eine verheissungsvolle Perspektive im Hinblick auf die zu erwartende Publikumsresonanz.

Wichtig wurde dann aber im Hinblick auf die Verschweizerung um 1933 noch ein ganz anderes Argument: Es mehrten sich nun jene Stimmen, die behaupteten, dass es sich die Schweiz nicht leisten könne, auf das Theater als Propagandainstrument zu verzichten. In einer Zeit, in der in den totalitären Nachbarstaaten alle öffentlichen Lebensbereiche – und das Theater ganz besonders – für die nationale Sammlung und Mobilisierung eingespannt wurden und in der die Schweiz vermehrt kulturimperialistischen Aggressionen ausgesetzt war, wollte man auch hierzulande das Theater in eine «gemeinschaftsbildende» Institution verwandeln, die die «geistige Mitte» der Nation definieren und ihr Ausdruck geben sollte. Was bei diesen Ansichten kaum bedacht wurde, war der Umstand, dass angesichts des gerade in Kulturangelegenheiten ausgeprägten schweizerischen Föderalismus – die Aufsplitterung in fast zwei Dutzend kantonale Hoheitsgebiete – eine dirigistische Theaterpolitik von vornherein eine Illusion bleiben musste. Ebensowenig wurde in dieser ganz aus den Ängsten der Deutschschweiz erwachsenen und ausschliesslich ihre Bedürfnisse berücksichtigenden Debatte dem Umstand der schweizerischen Vielsprachigkeit Rechnung getragen.

Ein schweizerisches Nationaltheater?

Die Kombination der beiden oben beschriebenen Impulse – die autochthone nationale Rückbesinnung und die von aussen verursachte Abwehrhaltung – bewirkte seit 1933 eine merkliche Intensivierung der Bemühungen um die Verschweizerung des Berufstheaters. Dabei wurde argumentativ auf die alten

Bestrebungen zur Gründung eines schweizerischen Nationaltheaters zurückgegriffen. Diese Pläne lassen sich bis in die Zeit der Helvetik zurückverfolgen, in unregelmässigen Abständen beschäftigten sie seither immer wieder die Kulturpolitiker, Literaten und die interessierte Öffentlichkeit. Für die Debatte der dreissiger Jahre wichtig wurden zwei Etappen des frühen 20. Jahrhunderts: 1912 veröffentlichte der aus Schaffhausen gebürtige Proletariersohn und spätere sozialistische Schriftsteller Jakob Bührer den Aufsatz *Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung*. Darin regte er die Schaffung eines subventionierten, personell und punkto Spielpraxis rein schweizerischen, professionell organisierten Volkstheaters an. Zwei Jahre später gründete Otto von Greyerz, der Linguist aus bernischem Patriziergeschlecht, für die Landesausstellung von 1914 das Berner Heimatschutztheater und reformierte das Laientheater, vor allem im Hinblick auf einen streng naturalistischen Darstellungsstil.

Trotz der so unterschiedlichen Herkunft und der gegensätzlichen politischen Standpunkte lässt sich das schweizerische Theaterideal der dreissiger Jahre als Synthese aus den Konzepten dieser beiden Protagonisten begreifen: Als ein volkstümliches, gegenwartsbezogenes, naturalistisches Theater, das sich in den Dienst eines klassenübergreifenden Gemeinschaftserlebnisses stellte und der nationalen Selbstvergewisserung dienlich war.

Der Plan eines zentralen schweizerischen Nationaltheaters gedieh nie über die Projektierungsphase hinaus. Doch bewirkte die nicht mehr abreissende Debatte darüber, woran das Theater in der Schweiz kranke und wie den Mängeln abzuhelfen sei, eine nachhaltige Veränderung der schweizerischen Theaterlandschaft. Dem Gebot der Verschweizerung des Berufstheaters konnte sich während der akuten Phase der Geistigen Landesverteidigung nicht entziehen, wer nicht in den Verdacht kommen wollte, sich den nationalen Pflichten zu verweigern. Als im Jahr 1938 der eben aus Deutschland zurückgekehrte Basler Oskar Wälterlin die Direktion des Zürcher Schauspielhauses übernahm, versprach er zwar, die Tradition der Pfauenbühne als weltweit bedeutendstes Emigrantentheater weiterzuführen, gleichzeitig musste er aber auch dem kollektiven Bedürfnis nach einem Schweizer Theater gerecht werden. In der ersten von ihm verantworteten Spielzeit (1938/39) standen nicht weniger als elf Inszenierungen von Stücken schweizerischer Autoren auf dem Programm!

Die Anpassung der Strukturen

Schon in seinem Beitrag zur schweizerischen Theaterfrage von 1912 hatte Jakob Bührer darauf hingewiesen, dass eine schweizerische Dramatik so lange nicht entstehen werde, als es in der Schweiz kein Theater gebe, das in der Lage sei, schweizerische Texte auch spielen zu können. Als sich seine Pläne für ein öffentlich subventioniertes Volkstheater zerschlugen, gründete er 1917 sel-

ber die «Freie Bühne Zürich», ein rein schweizerisch zusammengesetztes Wandertheater auf Laienbasis, das in der Lage war, seine eigenen mundartlichen Volksstücke zu spielen. Noch immer aber gab es damit in der Schweiz kein professionelles Volkstheater, das die sporadisch bereits vorhandenen hochwertigen Mundartdramen qualitativ adäquat zu spielen vermochte. Komplexe und tiefgründige Volksstücke wie die ergreifende Beziehungstragödie Paul Hallers *Marie und Robert* (1916), Alfred Fankhausers Sozialdrama *Chrüzwäg* (1917) oder das wuchtige *Tell*-Drama in Schwyzer Mundart von Paul Schoeck (1923) überforderten Mittel und Möglichkeiten der Laienspielgruppen.

Das änderte sich erst, als um 1933 der kulturelle Abschottungsprozess begann. Nun endlich liess sich die alte Forderung durchsetzen, dass die Schweizer Stadttheater von Schweizer Direktoren geführt sein sollten. Die teilweise gehässige und ressentimentbehaftete Kampagne gegen die amtierenden ausländischen Direktoren und gegen die zusätzliche Berücksichtigung qualifizierter Kandidaten aus Emigrantenkreisen wurde vor allem von der GSD und der GSTK getragen und vom Schweizerischen Schriftstellerverein massgeblich unterstützt. Die Theater- und Literaturverbände stellten sich damit nicht nur freiwillig in den Dienst der Eidgenössischen Fremdenpolizei, sie waren sich auch nicht zu schade, in dieser Frage in Übereinstimmung mit der deutschen Botschaft in Bern zu handeln. So unschön diese Kampagnen aus heutiger Sicht verliefen, so erfolgreich waren sie: Die Berufung von Egon Neudegg zum Direktor des Basler Stadttheaters im Jahr 1932 war bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs die letzte Anstellung eines Ausländers als Direktor eines deutschschweizerischen Stadttheaters.

Einem «natürlichen» Prozess verdankte sich hingegen die Verschweizerung der Schauspielensembles: Schon vor 1933 setzte eine breite Rückwanderung von Schweizer Schauspielern aus Deutschland ein, bedingt durch die wirtschaftliche Krise der deutschen Theater, die zuerst viele dort tätige ausländische Bühnenkünstler arbeitslos machte. Zu den Rückkehrern aus wirtschaftlichen Gründen kamen seit 1933 in mehreren Schüben die politisch motivierten hinzu, unter ihnen so bekannte Namen wie Leopold Biberti und Heinrich Gretler. Innerhalb gut eines Jahrzehnts steigerte sich so der Anteil der Schweizer Schauspieler an den Ensembles der heimischen Stadttheater von etwa fünfzehn Prozent zu Beginn der dreissiger Jahre auf über fünfzig Prozent Mitte der vierziger Jahre. Damit war erstmals die Voraussetzung gegeben, dass schweizerische Berufstheater auch schweizerdeutsch verfasste Schauspiele aufführen konnten.

Die Aufwertung der Mundart

Ebenfalls in einem offensichtlichen Zusammenhang mit den politischen Ereignissen stand die Aufwertung der Mundart zu einer anerkannten Literatursprache. Seit der Landesausstellung von 1914 hatten sich immer mehr Volks-

theater dem Heimatschutzgedanken angeschlossen; dem Vorbild des Berner Theaters folgten schon bald die Bühnen von Weggis unter Alfred Zimmermann und Glarus unter Melchior Dürst; später kamen Heimatschutztheater in Aarau, Basel, Kriens, Olten, Sarnen hinzu, ferner künstlerisch ambitionierte Dilettantenbühnen wie der Dramatische Verein in Zürich, die Liebhaberbühne Biel, das Quodlibet in Basel u.a.m.; nicht zu vergessen die Freie Bühne Zürich, die bis in die fünfziger Jahre das bedeutendste schweizerische Wandertheater blieb. Alle diese Volkstheater verschrieben sich schon vor 1930 ganz der heimischen mundartlichen Dramatik. Die gesteigerte Nachfrage nach schweizerischen Volksdramen belebte die Produktion, und die Propagierung der gehaltvollen, vaterländisch relevanten Dramatik bewirkte, dass vermehrt Mundartdramen verfasst wurden, die auch höheren qualitativen Ansprüchen genügten.

Trotzdem galt die Mundart bis weit in die dreissiger Jahre mehrheitlich als eine minderwertige literarische Sprachform. Jene Autoren, die ihre Dramen für das Berufstheater verfassten, benutzten weiterhin die Standardsprache. Wenn sich diese Texte besonders schweizerisch geben wollten, arbeiteten sie Helvetismen in die Dialoge ein oder verwendeten mundartlich gefärbtes Hochdeutsch, die besonders Kühnen liessen einzelne Sprecher mundartlich reden. Die erfolgreichsten «gemischtsprachlichen» Schweizer Dramen waren zwei Stücke von Peter Haggenmacher (= Pseudonym für den NZZ-Redaktor Jakob R. Welti): *Die Venus vom Tivoli* (Uraufführung 1932 durch das Stadttheater St.Gallen) und *Fahnen über Doxat* (Uraufführung 1933 am Stadttheater Bern).

Noch 1936 äusserte der Dramatiker Kaspar Freuler folgende Dialekt-Einschätzung:

> «Das Dialektstück darf nicht ohne Gefahr die Bezirke der Kleinbürgerlichkeit überschreiten, sobald es in deutlich geistigere Sphären hinaufstrebt, geht ihm die Luft aus [...] Der Versuch, ernste, geistig anspruchsvolle Probleme in Dialekt zu formulieren, ist hie und da gemacht worden. Aber man darf wohl sagen, je komplizierter und differenzierter die psychologischen Vorgänge der Fabel sind, desto kleiner ist dabei die Aussicht auf Erfolg und desto mehr wird auch der Dialekt durch die Schriftsprache erwürgt.»

Wogegen sich bis kurz vorher kaum Widerspruch erhoben hätte, entpuppte sich in der Folge als eine von der Wirklichkeit bereits überholte Ansicht. Auf breiter Basis setzte nämlich um 1935 in der deutschen Schweiz eine Mundartwelle ein, von der bald auch die Theatertexte erfasst wurden. In bewusster Abgrenzung zum Missbrauch der deutschen Sprache, wie ihn die Nationalsozialisten systematisch betrieben, wurde die Mundart zur unabdingbaren Bedingung des schweizerischen Nationalcharakters erhoben. In ihrem Extrem geriet die Bewegung selber in ein nationalistisches Fahrwasser, etwa wenn nach dem Muster «eine Sprache – ein Volk» die Ersetzung des Hochdeutschen als schweizerische Schriftsprache durch einen vereinheitlichten Schweizer Dialekt gefordert wurde – so der Vorschlag von Emil Baer in seinem vielbesprochenen Buch *Alemannisch. Die Rettung der eidgenössischen Seele* (Zürich

1936). Solche Ansichten vermochten sich aber nicht durchzusetzen – nicht zuletzt dank besonnenen Stimmen, zu denen auch jene des Sprachvereins SVDS gehörte, der sich mit der Broschüre *Schweizerdeutsch und Hochdeutsch, jedes an seinem Ort* (Zürich 1938) vermittelnd an der Debatte beteiligte.

Die Mundart gewann in der Folge auch in geschriebener Form erheblich an Stellenwert und an Prestige. Das wird ersichtlich aus der 1938 in erster Auflage erschienenen Anleitung zur Dialekt-Schreibung von Eugen Dieth – die noch heute in Gebrauch ist –, aber auch am Umstand, dass nun das Mundartdrama die Bühnen der deutschschweizerischen Stadttheater eroberte.

Die Anpassung der Spielpläne

Zwar bekam man in den schweizerischen Stadttheatern schon vor 1935 gelegentlich Inszenierungen von schweizerischen Mundartstücken zu sehen, aber das waren jeweils Gastspiele von Laientheatern. Die erste Eigenproduktion eines Dialektdramas durch ein deutschschweizerisches Stadttheater war Walter Leschs Zeitkomödie *Cäsar in Rüblikon*, die am 14. November 1935 im Zürcher Schauspielhaus in einer prominent besetzten Inszenierung uraufgeführt wurde: Leopold Lindtberg führte Regie, Heinrich Gretler spielte die Hauptrolle, Teo Otto gestaltete das Bühnenbild. In der folgenden Spielzeit 1936/37 wurde das Stück auch vom Berner Stadttheater und dem Städtebundtheater Biel-Solothurn aufgeführt. Leschs Cäsar – eines der bemerkenswertesten Schweizer Dramen der dreissiger Jahre – betrieb Faschismus-Kritik mit dem Mittel des Humors. Indem es den Versuch eines von den deutschen Verhältnissen beeindruckten schweizerischen Dorfmagnaten schildert, eine totalitäre Politik auch in seinem Dorf einzuführen, beinhaltete es nicht nur Kritik am Nationalsozialismus, sondern setzte sich auch mit der schweizerischen Anfälligkeit für faschistische Methoden auseinander. Im folgenden Jahr gelangte Walter Lesch mit einem zweiten Mundartstück – der verspielt-ironischen Komödie *Hansjoggel im Paradies* (Uraufführung im Berner Stadttheater, später auch in Luzern) – zu weiteren Berufstheater-Inszenierungen.

Eine wichtige Etappe in der Förderung des Mundartdramas stellte 1939 die Zürcher Landesausstellung dar. Das von Walter Lesch geleitete Ausstellungstheater stand ganz im Dienst des schweizerischen Volksstücks. Dutzende von Laienbühnen zeigten ihre Produktionen und sogar das eigens für die Landesausstellung zusammengestellte Berufsensemble stellte sich ganz in den Dienst des Mundartdramas. Zum überraschenden Grosserfolg wurde Albert J. Weltis *Steibruch*, ein schwerblütiges Drama um die schwierige Reintegration eines Amerikaheimkehrers in eine mehrheitlich bornierte, intolerante schweizerische Gesellschaft, die den schuldbeladenen Heimkehrer – einen Zuchthäusler – ebenso ablehnt wie er umgekehrt auch sie. *Steibruch* war das erste Mundartstück, das, nach dem Erfolg an der Landesausstellung, von allen deutschschweizerischen Stadttheatern gespielt wurde, ohne dass diese

Inszenierungen allerdings an den Publikumserfolg der Landesausstellung hätten anknüpfen können.

Ganz deutlich in den Schatten gestellt wurde es von einem anderen Volksstück, das in der Spielzeit 1939/40 einen beispiellosen Erfolg an allen deutschschweizerischen Stadttheatern feierte: Bolo Mäglins Soldatenstück *Gilberte de Courgenay*. Mit insgesamt 275 Aufführungen durch die sechs Stadttheater – hinzu kamen mehr als 100 Aufführungen im privaten Zürcher Corso-Theater – wurde die *Gilberte* zum mit Abstand meistgespielten Schweizer Drama der Jahre 1930 bis 1950. Das Stück thematisierte – im Winter 1939! – den Aktivdienst und die Grenzbesetzung im Ersten Weltkrieg. Es tat dies nicht problemorientiert, sondern in einer aller zeitgenössischen Gefährdung enthobenen, Militär und Krieg sentimentalisierenden Idyllik. Es ist wohl kaum ein besseres Beispiel dafür denkbar, wie auch Theater zu einem eskapistischen Ereignis werden kann: Während rund um die Schweiz die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs begann, liess sich das Schweizer Theaterpublikum von den Liebesproblemen seiner grenzwachenden Soldaten in Wort und Lied unterhalten und erbaute sich an einer jurassischen Gastwirttochter, die den Triumph der Mütterlichkeit über die Erotik personifizierte.

Den Erfolg der *Gilberte* versuchten in der Folge mehrere Theaterautoren zu wiederholen, indem sie weitere Stücke desselben Genres nachlieferten: In Basel hatte das Stück von Hans Haug *s Anneli us der Linde* (1940/41) einigen Erfolg, dem sich aber nirgendwo eine weitere Inszenierung anschloss; Schiffbruch schon bei der Uraufführung im Zürcher Schauspielhaus erlitt in derselben Spielzeit Alfred Gehris *Irgendwo in der Schweiz*.

Dem schweizerischen mundartlichen Volksstück gelang es in der kurzen Zeit seiner Blüte nicht, eine auf literarischer Qualität und Zeitrelevanz basierende Tradition zu etablieren. Den Ansätzen zu einem kritischen Volksstück bei Lesch und Welti folgte die Preisgabe des qualitativen Aspekts, um stattdessen dem zeitbedingten und daher zeitspezifischen Bedürfnis nach nationaler Selbstvergewisserung dienstbar zu sein. Diese Art von Volksdramatik hatte später, in einem Theater, das sich nicht über die Kriegsjahre hinaus in die nationale Pflicht nehmen lassen wollte, keine Überlebenschance. Schon in den letzten Kriegsjahren ging die Zahl der vom Berufstheater inszenierten Mundartstücke zurück, zwischen 1945 und 1950 gab es dann bereits gar keine mehr. Mit Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt standen dafür zwei junge Schweizer Autoren bereit, von denen der jüngere die Befangenheit im nationalen Denken gar nie gekannt hatte, während der ältere sich bald von ihr lösen konnte. Der Umstand, dass mit den Werken dieser beiden die endgültige Verabschiedung vom Schweizer Theater vollzogen wurde – indem nämlich ihre Theaterstücke zu Weltliteratur wurden –, mag verdeutlichen, dass ein primär nationalen Werten verpflichtetes Theater mit dem Ideal von freier Kunst und Literatur nicht in Einklang zu bringen war.