

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 4 (1931-1932)

Artikel: Über die Begriffe Nationaltheater und Nationaldrama
Autor: Lang, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986483>

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: 21.01.2026

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

Ueber die Begriffe Nationaltheater und Nationaldrama

Die Begriffe Nationaltheater und Nationaldrama sind in der Hauptsache Begriffe des 19. Jahrhunderts. (Vorläufer: Lessing und Schiller.) Sie hängen eng zusammen mit der philosophisch-politischen Ideologie des Nationalismus. Ueberall dort, wo Nationalitäten sich von politischer oder geistiger Vormundschaft emanzipieren, wo nationalbedingte Staatswesen sich im Prozess der historischen Dialektik aus grösseren Staatskomplexen, die auf andern Prinzipien beruhen als dem nationalen, lösen oder wo politisch schon gelöste, aber kulturell noch unselbständige Staaten nach kultureller Autonomie streben, finden sich entsprechende Bemühungen auch auf dem Gebiete des Theaters und des Dramas. Dabei ist nicht zu übersehen, wie sehr das Kämpferische, das Programmatistische betont erscheint. Dort ertönt vornehmlich der Ruf nach dem Nationaltheater, wo die Nation *noch nicht* ist, jedenfalls noch nicht zum Nationalstaat geeinigt erscheint. Ja, das Nationaltheater und das oft als seine Frucht erhoffte Nationaldrama werden recht eigentlich als Instrumente in diesem Kampfe erstrebt, gefordert, gegründet. (Schiller: „Mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.“) Die Begriffe Nationaltheater und Nationaldrama sind streng in diesem *historischen* Zusammenhang zu sehen. Nationaltheater ist somit etwas anderes als Staatstheater. Die alten Griechen, die Eidgenossen des Barock hatten ein Staatstheater. Sovietrussland besitzt mehrere Typen davon; auch ist die Comédie Française eines. Die Tschechen aber gründeten 1883 ein Nationaltheater und ebenso die Iren 1899 mit dem Abbey Theatre Dublin.

Wenn wir uns dieses Sachverhaltes einmal bewusst sind, so werden wir auch ohne weiteres einsehen, dass die Bestrebungen nach einer Nationalisierung von Theater und Drama, von einer höheren Warte aus betrachtet, prinzipiell auf die gleiche Ebene gehören wie alle andern ideologischen Bemühungen, die sich der Bühne und des Dramas als Objekte bedienten oder bedienen wollten. Nicht anders verhält es sich damit

als mit anderen Strömungen kollektiv-geistiger Natur, wie etwa der Reformation, der Revolution, der Aufklärung, der Frauenemanzipation, dem Sozialismus, dem Psychologismus, kurz mit all dem, wovon das Problem drama oder Zeit drama lebt, nicht anders aber auch als mit den literarisch-künstlerischen Einwirkungen aufs Theater als da sind: Klassik, Romantik, Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus. Immer und jederzeit haben die Strömungen dieser beiden Kategorien das Theater zu erobern und nach ihrem Bilde zu formen gesucht. Aber das konnte ihnen in jedem Falle nur teilweise gelingen. Nicht nur ihrer gegenseitigen Konkurrenz wegen. Auch weil das Theater zuletzt immer noch etwas anderes ist — nämlich Theater.

So weit wir es übersehen können, haben sich die nationalistischen Bestrebungen — mit Ausnahme der Schweiz, wo die Dinge etwas anders liegen — innerhalb der *Berufsbühnen* zu verwirklichen gesucht. Die feste Berufsbühne des 19. Jahrhunderts ist aus der Wanderbühne entstanden, die ihrerseits zuletzt auf den Mimus zurückgeht. Diese Art Theater richtet sich im Prinzip an ein beliebig zusammengewürfeltes Publikum. Wie der Zirkus und der Film, muss es auf die sichersten Wirkungen abstellen, d. h. die menschlich-allgemeinsten. Ganz anders das Nationaltheater. Das Nationale betonen, heisst ja sondern, heisst Grenzen aufrichten. Das Nationaltheater muss seinem Wesen nach eine restlose Homogenität, eine letztendliche Einheitlichkeit von Dichter, Darsteller und Publikum erstreben. Man begreift daher den Widerstand der Vertreter des Mimus-theaters, man sieht die mannigfachen Konfliktmöglichkeiten, die durch diese Forderung ins Theater geworfen wurden. Dazu kommt ein zweites. Die Nationaltheaterbewegung ging, wie es aus dem Begriff Nation des 19. Jahrhunderts ohne weiteres erhellt, jeweils parallel mit einer Bewegung *sprachlicher* Emanzipation. Im Verfolg der sprachlichen Kämpfe in Böhmen gründeten die Tschechen 1883 in Prag das tschechische Nationaltheater. Im erwachenden Norwegen, das seine Sprache von den Einflüssen des Dänischen reinigte, eliminierte man in den 50er und 60er Jahren die dänischen Schauspieler von den Bühnen. In der Schweiz gründete man als Ausdruck einer erstarkten Dialektbewegung ab 1914 die Heimatschutztheater als Horte einer autochthonen Dialektdramatik. Zugleich setzte eine Bewegung

ein, an den heimischen Stadttheatern in vermehrtem Masse schweizerische Direktoren, Regisseure und Schauspieler zu beschäftigen.

Da sich diese Bestrebungen nun aber in den verschiedenen Ländern in ungleichem Masse mit gleichzeitigen literarisch-künstlerischen oder kollektiv-geistigen Strömungen vermischten und von ihnen Förderung oder Hemmung erfuhren, sind die Resultate nirgends gleich. Wir müssen bei dieser Betrachtung nun auch die Forderung eines *Nationaltheaters*, die eine solche organisatorischer Art ist, trennen von der eines repräsentativen *Nationaldramas*, die dem irrationalen Gebiet zugehört. Erledigen wir den zweiten Punkt zuerst: Da ist zu sagen, dass infolge besserer Aufführungschancen jedes Nationaltheater gewiss auf die nationale Produktion eine anfeuernde Wirkung ausgeübt hat, dass aber der quantitativ vermehrten Produktion fast nirgends irgendwelche Spitzenleistungen gegenüberstehen. Hierbei darf freilich ein wichtiger Faktor literarischer Art nicht ausser acht gelassen werden, der im obenerwähnten Sinne eine sehr hemmende Wirkung hatte. Die Forderung eines repräsentativen *Nationaldramas* mythologischer oder historischer Natur, die Schiller für die Schweiz mit dem „Wilhelm Tell“ in so einzigartiger Weise erfüllt hat, entstammte eigentlich einer literarischen Epoche, in der man mit allem Eifer aus der Wiederbelebung der Volksanfänge neue Kräfte zu gewinnen bemüht war. (Herder, Goethe, Schiller, die Romantik.) Zwar ist aus ähnlicher Haltung in Norwegen noch 1856 Björnsons Wikingerdrama „Zwischen den Schlachten“ entstanden. Doch schon war die romantisch-historische Richtung, allgemein europäisch gesprochen, am Absterben. Ibsen, der grössere skandinavische Dramatiker, wurde nicht durch das historische, sondern durch das realistische Sittenstück eine europäische Berühmtheit. Die Gründungen der tschechischen und der irischen Nationalbühnen aber fanden gar statt, als literarisch die Strömungen des Naturalismus und des Symbolismus am Ruder waren. Deshalb erwuchs aus den Anregungen des tschechischen *Nationaltheaters* gar kein nationales Drama und aus denen des *Abbeytheaters* Dublin die symbolistischen Spiele Yeats (vor allem „Cathleen ni Hoolihan“ und „The Countess Kathleen“) und die naturalistischen Grotesken Synges, die zwar durchaus typische Züge irischen Wesens spiegeln, von den Irländern selbst aber in keiner Weise als repräsentativ empfunden wurden.

Ganz anders, und eigentlich wesentlich komplizierter, war die Lage in der *Schweiz*. Unser Land bestand bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aus kantonalen Kulturzentren, die sich in ziemlicher Autonomie entwickelt hatten. Eine lebendige Tradition von Bühne oder Drama besass zur napoleonischen Zeit keines. Folglich wurde die Schweiz nach der Gründung der Stadttheater von den Dreissigerjahren an zunächst vollständig Objekt der reichsdeutschen Theaterentwicklung. Dies dauerte in Reinkultur bis etwa 1880. Freilich ging parallel mit der politischen Erneuerung durch die Einheitsbewegung, die formal mit der Bundesverfassung von 1848 einen ersten Gipfel erreichte, auch eine Bewegung geistig-künstlerischer Emanzipation. Wenn sie sich aber zunächst in der Schaffung einer repräsentativen *Epik* (Gotthelf, Keller, Meyer) ausdrückte und nicht auf dramatischem Gebiet, so war das sicher mitbedingt durch die Tatsache, dass Schillers „Wilhelm Tell“ bereits als offizielles Nationaldrama rezipiert worden war, auch dadurch wohl, dass ab 1881 spielfreudige Bürger in grossartig aufgezogenen *ad hoc* geschriebenen Festspielen eine Art Ersatz für eine wesenhafte nationale Dramatik zur Aufführung brachten. Ausserdem ist nicht zu vergessen, dass für die Schweiz natürlich ebenfalls die Hemmungen aus der literarischen Situation mitsprachen, die wir oben für die parallelen Strömungen Norwegens, Irlands, der Tschechei geltend gemacht haben. Das historisch-mythologische Drama lag nicht mehr in der Linie der aktuellen literarischen Bemühungen!

Seit 1900 haben sich die Dinge nun besonders zugespitzt. Mit dem Erstarken des kulturellen Selbstbewusstseins, und ganz besonders seit dem Weltkrieg, sind die schweizerischen Bestrebungen nach autonomer theatralischer und dramatischer Kultur ständig angewachsen. Und interessant: genau wie zwei Generationen früher in Norwegen geht diese Emanzipation vor sich parallel mit der Ausdehnung einer heimatlichen Sprachbewegung; genau gleich auch wird ihr eigentliches Wesen begründet mit dem Motiv der *künstlerischen Ehrlichkeit*. Als Provinz, so wird argumentiert, ist man künstlerisch unfrei und unwahr, muss ersticken in schablonenhafter, nicht entsprechender Tradition. Man will aber echt und wahr sein. Das kann man nur, wenn man nicht mehr Provinz ist, wobei Provinz ja hier bedeutet: geistig künstlerische Provinz, die eine andere Mutter-

sprache besitzt, einen anderen Lebensrhythmus, eine andere politische und soziologische Struktur. Seit dem Weltkrieg, der uns nur streifte, Deutschland aber bis zur Wurzel erschütterte und veränderte, wird die Diskrepanz mit jedem Tage schärfer fühlbar. Zu den bekannten Forderungen Jakob Bührers möchte ich bei dieser Gelegenheit einen entlegenen Passus über Björnsons Bühnenreform in Parallele setzen. „Was verstand Björnson letzten Endes unter der Forderung, die Bühnenkunst selbst solle national sein? In Wirklichkeit nichts anderes, als dass die Schauspieler mit voller künstlerischer Ehrlichkeit spielen sollten, nicht mit fremden Mitteln, mit dem traditionellen Pathos in Deklamation, Geste, Pose... Gegen die künstlerische Lüge der konventionellen Technik des dänischen Theaters revoltierte Björnson, zu einer freien, persönlich verantwortungsvollen Kunst wollte er die Schauspieler erziehen... Es ist von grosser Wichtigkeit zu betonen, dass der Schwerpunkt seines Nationalismus und seiner Dialektbestrebungen im Hang zum natürlichen Ausdruck, in der freien Entfaltung der Persönlichkeit lag. Er wollte, alle sollten auf eigene Faust experimentieren, und er selber wollte auch, was den sprachlichen Ausdruck betrifft, auf seine eigene Façon selig werden; hier wollte er vor allen Dingen wahr gegen sich selber sein, und wenn es kein „Grammatiknorwegisch“ war, so sollte es jedenfalls ein „Gefühlsnorwegisch“ sein“. (Aus der Einleitung zu Björnsons Briefen. S. Fischer, Berlin).

Die organisatorische Bewegung, die auf Schaffung von Nationaltheatern zielte, hat in Norwegen und in der Tschechei ganz gesiegt, in Irland teilweise. Die politischen, sprachlichen und künstlerischen Motive waren in diesen drei Fällen allemal wieder anders gelagert. Der *künstlerische* Ertrag in bezug auf eine wertvolle Dramatik war wohl am ergiebigsten in Irland; sicher nicht zufällig hier, wo die Sprachenfrage die Sachlage nicht komplizierte. Yeats schrieb klassisches Englisch. Das gälisch-keltische Dialekttheater ist erst seither entstanden. Es hat keinerlei Zukunft.

In der Schweiz ist die Situation infolge der Zwiesprachigkeit (Schweizerdeutsch und Hochdeutsch) ausserordentlich verwickelt, wozu noch beizufügen ist, dass die Dialekttheaterbewegung wieder in eine Anzahl von unter sich zusammenhanglosen Kreisen zerfällt. So wenig wie die Festspiele kann sie deshalb als wirklicher Mutterboden eines künftigen Nationaltheaters

betrachtet werden. Der Bundescharakter unseres Staates, der sich kulturell in der Autonomie einer ganzen Reihe von kleinen Zentren spiegelt, erlaubt es vielleicht überhaupt nie, an eine einheitliche Lösung zu denken. Wohl aber liegt eine wesentlich stärkere Autonomie der Stadttheater durchaus im Bereiche der Wahrscheinlichkeiten. (Schweizer Direktoren!) Möglich, dass nur eine *Wanderinstitution* einst eine wirklich durchgreifende Lösung des Fragenkomplexes zu bringen geneigt ist.

Es soll aber nicht übersehen bleiben, dass die literarische Situation für das historische und mythologische Stück, im Ganzen genommen, noch nicht günstiger geworden ist. Um so erstaunlicher ist es, dass trotz dieser Widerstände zwischen 1914 und 1920 nicht weniger als fünf schweizerische Tellstücke geschrieben wurden. Im Rahmen des Realismus und des Zeitstücks hat zu gleicher Zeit Jakob Bührer das Seinige getan; einem Nationaltheater Werke zu liefern. Es sieht vorläufig immer noch so aus, als ob die Freie Bühne, die sowohl den meisten jener Tellstücke als der zeitsatirischen Produktion Bührers den Weg ins Leben bahnte, das einzige sei, was uns von der Gattung Nationaltheater beschieden sein kann. Jedenfalls ist ihr ein grosses Verdienst nicht abzustreiten: sie hat Dauer bewiesen. Und das will in Theaterdingen schon etwas heissen.

Doch soll zuguterletzt ein Bedenken nicht unterdrückt werden. Das politisch Kollektive ist heute nicht mehr schlechthin gleichbedeutend mit dem Nationalen. Es zeigen sich überall Ansätze eines Klassentheaters, d. h. eines Theaters der Unterklasse. Piscator ist das bekannteste Beispiel. Doch auch in der Schweiz gibt es Proletarische Bühnen. Zum andern sind auch etliche religiöse Spielgemeinschaften zu neuem Leben erwacht oder haben ihren Aktionsradius ausgedehnt. Von diesen beiden Seiten ist die Position Nationaltheater bedroht. Aber viel mehr noch freilich von der wachsenden Problemlosigkeit und Vaterlandslosigkeit des Grossstadtmassemenschen, der im Theater nur noch den reinen Mimus sucht.

Ob die Nationaltheaterbewegung der Schweiz am Abklingen ist und den historischen Moment der Tatwerdung unwiederbringlich verpasst hat oder aber ob ihr, in vielleicht unerwarteter Gestalt, recht eigentlich die Zukunft gehört — das ist die Frage, die uns mehr und mehr bedrängt. Wir mögen das erste befürchten; das zweite dürfen wir hoffen.