

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 8 (1936)

Rubrik: Jahresberichte

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: 06.02.2026

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

Jahresberichte

Schweizer Werke auf Schweizer-Bühnen in der Spielzeit 1935-1936

Vorbemerkung: In der nachfolgenden Übersicht wird kein grundsätzlicher Unterschied gemacht zwischen dramatischen Werken, die in der Schriftsprache, d. h. vornehmlich für das Berufstheater, und solchen, die in einer Mundart, d. h. vornehmlich für die Liebhaberbühne, geschrieben sind. Ebenso wenig spielte es für die Zusammenstellung eine Rolle, ob die Darsteller der Stücke Berufsspieler oder Liebhaber waren. Wesentlich war einzig die Tatsache, daß die Stücke auf einem der im Verband Schweizer Bühnen zusammengeschlossenen Theater zur Aufführung gelangten; mit andern Worten, daß sie dem Theaterpublikum dargeboten wurden, das als Abonnent oder freier Besucher seinem Stadttheater in besonderer Weise verbunden ist. — Von diesem Gesichtspunkt aus erhebt die Zusammenstellung den Anspruch, ein Bild von der Pflege schweizerischer Dramatik auf den Schweizer Bühnen und damit auch in den betreffenden Schweizerstädten während der vergangenen Spielzeit zu geben.

★

Während der Spielzeit 1935/36 fanden auf den Bühnen der schweizerischen Stadttheater folgende **Uraufführungen** statt:

in Basel

- am 21. September 1935: Robert Jenny: Prinzessin Tausendschön und das tapfere Schneiderlein. Märchen in 4 Akten. (6 Aufführungen);
- am 7. März 1936: Oskar Wälterlin: Wenn der Vater mit dem Sohne... Komödie in 3 Akten. (4 Aufführungen);
- am 30. April 1936: Jakob Bühner: Annemargret. Schauspiel in 3 Akten. (2 Aufführungen);
- am 14. Mai 1936: Albert J. Welti: Der Vertrag mit dem Teufel. (Neufassung). Schauspiel in 3 Akten. (3 Aufführungen);
- am 26. Juni 1936: Fritz Reinhardt-Sieper: Der Gyzknäpper. Lustspiel in 5 Akten nach Molières «L'Avare», ins Baseldeutsche übertragen. (2 Aufführungen; gemischtes Ensemble);

in Bern

- John Knittel: Protektorat. Schauspiel in 10 Bildern. (15 Aufführungen);

am 18. Mai 1936: Walter Lesch: Hansjoggel im Paradies. Zauberposse mit Musik und Tanz in 3 Akten (6 Bilder), Musik von Robert Blum. (4 Aufführungen);

in **St. Gallen**

am 16. Oktober 1935: Arnold H. Schwengeler: Rebell in der Arche. Drama in 5 Akten. (7 Aufführungen);

am 18. Dezember 1935: Th. B. Strasser: Im Traumwald der Flockenkönigin. Märchenspiel in 7 Bildern mit Musik und Tanz. (6 Aufführungen);

am 13. März 1936: A. Sennhauser und J. Steiner: Das Retourbillet. Komödie in 4 Akten. (10 Aufführungen);

in **Solothurn-Biel**

W. A. Imperatori: Die ewige Melodie. Schauspiel in 3 Akten. (8 Aufführungen);

E. Andres: Krisezeit. Dialektspiel. (6 Aufführungen);

in **Zürich** (Schauspielhaus)

Cäsar von Arx: Der heilige Held. Schauspiel in 5 Akten. (? Aufführungen);

in **Zürich** (Stadttheater)

am 30. Oktober 1935: Paul Burkhard: Hopsa. Operette in 16 Bildern. (28 Aufführungen).

Die zahlenmäßige Aufstellung für die Uraufführungen zeigt nachstehendes Bild:

Basel	5 Werke mit 17 Aufführungen
Bern	2 Werke mit 19 Aufführungen
St. Gallen	3 Werke mit 23 Aufführungen
Solothurn-Biel	2 Werke mit 14 Aufführungen
Zürich/Sch.	1 Werk mit ? Aufführungen
Zürich/St.	1 Werk mit 28 Aufführungen

Daraus lassen sich drei Rangordnungen ableiten:

a) nach der Zahl der Werke	b) nach der Zahl der Aufführungen	c) nach dem Verhältnis Aufführung : Werk
1. Basel	Zürich/St.	Zürich/St.
2. St. Gallen	St. Gallen	Bern
3. Bern	Bern	St. Gallen
4. Solothurn-Biel	Basel	Solothurn-Biel
5. Zürich/St.	Solothurn-Biel	Zürich/Sch.
6. Zürich/Sch.	Zürich/Sch.	Basel

*

Von diesen uraufgeführten Werken gingen sechs über noch weitere Schweizer Bühnen, z. T. als Gastspiele (G), z. T. in eigener Einstudierung (E):
Jenny: Prinzessin Tausendschön... in Bern (E, 18 Aufführungen);

Wälterlin: Wenn der Vater mit dem Sohne ... in Luzern (E, am 17. April 1936, 3 Aufführungen);
 Knittel: Protektorat in Zürich/Sch. (E, ? Aufführungen) und in Basel (G, am 23. Juni 1936, 2 Aufführungen);
 Imperatori: Die ewige Melodie in Chur (E, am 4. März 1936, 3 Aufführungen) und in St. Gallen (E, am 19. Dezember 1935, 6 Aufführungen);
 Burkhard: Hopsa in Basel (E, am 13. April 1936, 15 Aufführungen), in Bern (E, 8 Aufführungen), in St. Gallen (E, am 19. Februar 1936, 15 Aufführungen) und in Luzern (E, am 12. April 1936, 11 Aufführungen);
 von Arx: Der heilige Held in Basel (E, am 16. April 1936, 8 Aufführungen), in Bern (E, 9 Aufführungen) und in Luzern (E, am 30. April 1936, 4 Aufführungen).

*

Außer den in der vergangenen Spielzeit uraufgeführten und zum Teil von weiteren Bühnen übernommenen Werken verzeichnen die einzelnen Theater noch folgende Erstaufführungen:

Basel

am 22. März 1936: Konrad Falke: Dante. Schauspiel in 1 Akt (1 Aufführung);

Bern

am 10. Mai 1936: Othmar Schoeck: Penthesilea. Oper in 1 Akt. (4 Aufführungen);

Curt Goetz: Nachtbeleuchtung. (5 Aufführungen);

David: Jugendfestspiel. (3 Aufführungen).

Chur

Emil Hügli: Rita Roselli. Trauerspiel in 4 Akten. (2 Aufführungen);

St. Gallen

am 1. August 1935: Freilichtaufführung in Baden. Oskar Eberle: Die Tagsatzung von Stans. Szene aus dem «Bruderklusenspiel». (1 Aufführung);

am 28. August 1935: im Kurtheater Baden. Max Gertsch: Diktatur.

Komödie in 4 Akten. (7 Aufführungen);

am 22. Oktober 1935: Joh. Martin Usteri: De Vikari. Dialektlustspiel. (1 Aufführung, Gastspiel der Freien Bühne Zürich);

am 2. Dezember 1935: Jakob Stebler: En asteckedi G'sundheit. Dialektlustspiel in 3 Akten. (1 Aufführung, Gastspiel des Dramatischen Vereins Zürich);

Luzern

am 30. Oktober 1935: A. J. Welti: Servet in Genf. 5 Akte (3 Aufführungen).

*

In besonderem Rang stehen schließlich einige wenige Werke, die entweder aus einer vorangegangenen Spielzeit wieder in den Spielplan aufgenommen oder neu einstudiert wurden; hierher gehören:

in Basel

am 26. Januar 1936: C. A. Bernoulli: Boscht oder vier Verliebti und e Telegramm. Baseldeutsches Lustspiel. (1 Aufführung, Gastspiel des Quodlibet Basel);

am 3. Mai 1936: C. A. Bernoulli: Dr Schtellverträter. E Basler Totedanz. (1 Aufführung, Gastspiel des Quodlibet Basel);

in Bern

Peter Haggenschmacker: Die Venus vom Tivoli. Komödie in 3 Akten. (3 Aufführungen);

in Zürich (Stadttheater)

am 14. Dezember 1935: Dr. F. Heinemann: Joggeli und Baebeli. Weihnachtsmärchen für Kinder. (10 Aufführungen).

*

Aus diesen Aufstellungen ergibt sich, daß in der vergangenen Spielzeit 1935/36 auf den Schweizer Bühnen im ganzen 29 verschiedene Werke in 250 Aufführungen dargestellt worden sind. *) Diese Werke und Aufführungen verteilen sich wie folgt auf die einzelnen Theater (dabei gelangt man naturgemäß zu der eigentlichen Zahl der aufgeführten Werke, wenn man bei den einzelnen Bühnen diejenigen Stücke in Abzug bringt, die von einer andern Bühne übernommen wurden und dort mitgezählt werden):

Basel	11 Werke — 3 = 8	45 Aufführungen
Bern	9 Werke — 3 = 6	69 Aufführungen
Chur	3 Werke — 1 = 2	9 Aufführungen
St. Gallen (incl. Baden)	9 Werke — 2 = 7	54 Aufführungen
Luzern	4 Werke — 3 = 1	21 Aufführungen
Solothurn-Biel	2 Werke — 0 = 2	14 Aufführungen
Zürich/Sch.	2 Werke — 1 = 1	? Aufführungen
Zürich/St.	2 Werke — 0 = 2	38 Aufführungen
total = 29 Werke		250 Aufführungen

*) Leider ist die Zahl der Aufführungen insofern nicht ganz einwandfrei, als der Verfasser vom Schauspielhaus Zürich keine Angaben erhielt. Die Direktion des Schauspielhauses Zürich ist die einzige Bühnenleitung gewesen, die ihn auf seine Anfrage hin keiner Antwort würdigte. Der Verfasser hält dies nicht nur nicht für schön, sondern auch nicht für klug! — Schaffhausen fehlt in diesem Zusammenhang, weil die Anfrage beim Wechsel der Direktion offenbar an die falsche Adresse weitergeleitet wurde. Im übrigen dankt der Verfasser an dieser Stelle allen denjenigen Bühnenleitungen, die seine Bitte um Materialien in zuvorkommender Weise erfüllt haben.

Auch für die Gesamtzahl der Werke und Aufführungen sei die Rangordnung aufgezeichnet; sie lautet:

a) nach der Zahl der Werke	b) nach der Zahl der Aufführungen	c) nach dem Verhältnis Aufführung : Werk
1. Basel	Bern	Zürich/St.
2. Bern	St. Gallen	Bern
3. St. Gallen	Basel	Solothurn-Biel
4. Luzern	Zürich/St.	St. Gallen
5. Chur	Luzern	Luzern
6. Zürich/St.	Solothurn-Biel	Basel
7. Solothurn-Biel	Chur	Chur
8. Zürich/Sch.	Zürich/Sch,	Zürich/Sch,

★

Die Angaben der Bühnen lassen sich, soweit sie mit den nötigen Daten versehen sind, noch nach einer andern Seite hin auswerten. So ist es z. B. nicht uninteressant festzustellen, daß das Luzerner Stadttheater drei von seinen vier Schweizer-Werken erst am Ende seiner Spielzeit und zudem in einem einzigen Monat, nämlich am 12., 17. und 30. April, herausbrachte. In Basel ist das Bild nicht anders. Hier fallen von elf Werken sogar zehn in die zweite Hälfte der Spielzeit, und zwar ebenfalls in die letzten Spielmonate März (2), April (3), Mai (2) und Juni (2); eine Aufführung des Quodlibet fand im Januar statt. St. Gallen dagegen zeigt löblicherweise das umgekehrte Verhältnis: zwei Premieren im Februar und März stehen nicht weniger als vier Premieren und zwei Gastspiele (Freie Bühne und Dramatischer Verein Zürich) in der ersten Hälfte der Spielzeit gegenüber. Auch in Chur fallen von neun Aufführungen sechs in die Monate Oktober bis Januar und nur drei an das Ende der Spielzeit.

Nun hängt ja natürlich der Zeitpunkt einer Premiere bis zu einem gewissen Grade vom Erscheinungsdatum des Werkes ab. Daß aber z. B. «Hopsa» in Basel erst am 13. April 1936 herausgebracht wurde, nachdem die Operette bereits 5½ Monate vorher in Zürich mit größtem Erfolg über die Bretter gegangen war, kann mit dem Zeitpunkt ihres Erscheinens nicht mehr wohl entschuldigt werden. Dafür dürfte der Standpunkt der Theaterleitung falsch sein, die das Werk annimmt, weil sie unbedingt eine Operette braucht und, nachdem sie lange genug zugewartet und Ausschau gehalten hat, «nichts Besseres» auf dem Markt vorfindet.

Als ein besonderer Versuch, Schweizer Bühnenautoren mit Nachdruck zu Gehör zu bringen, seien die Aufführungen des Berner Stadttheaters im Rahmen der Woche für «Schweizer Kunst in Bern» genannt: in der Zeit vom 10. bis zum 23. Mai 1936 kamen in 14 Abenden sieben verschiedene Autoren zum Wort.

Noch auf eine andere Erscheinung sei zum Schluß kurz hingewiesen. Unter den 29 Werken, die über die Schweizer Bühnen gingen, nehmen vier eine Sonderstellung ein: Bernoullis «Boscht» und «Dr Schtellverträter», Haggenmachers «Venus vom Tivoli» und Heinemanns «Joggeli und Baebeli», insofern nämlich, als die ersten beiden vom Quodlibet Basel, das sie schon frü-

her aufgeführt hatte, wieder aufgenommen und dem Basler Publikum erneut dargeboten wurden, das dritte vom Berner Stadttheater aus einer vorangegangenen Spielzeit wieder in das Repertoire eingesetzt und das vierte endlich in ähnlicher Weise vom Zürcher Stadttheater neu einstudiert wurde. Sowohl dem Quodlibet Basel als auch dem Berner und Zürcher Stadttheater gebührt dafür Anerkennung, daß sie es wagten, dasselbe Werk ihren Theaterbesuchern ein zweites Mal zu bieten. Denn im allgemeinen ist es doch so, daß eine Bühne ihrer Aufgabe genügt zu haben glaubt, wenn sie sich eines Schweizer Autors, sei es in einer Ur- oder einer Erstaufführung mit den nachfolgenden regulären Wiederholungen, überhaupt angenommen hat. Die Werke der Autoren werden dadurch sehr oft ungerechterweise zu einer Art Eintagserscheinung, über die man zur Tagesordnung hinwegschreitet, nachdem man, aus welchem Grunde nur immer, Kenntnis von ihnen genommen hat. Gegen diese Einstellung — sie zeigt sich ja leider nicht nur auf dem Gebiet des Theaters — muß angekämpft werden. Kultur und Tradition, damit auch schweizerische Theaterkultur und Theatertradition, werden nur geschaffen, wenn man «erwirbt, um zu besitzen».

Dr. Fritz Weiss.

Randbemerkung zum Thema „Schweizer Werke auf Schweizer Bühnen“

Daß «die Bedeutung einer Stadt für das moderne Kulturleben nicht ohne ein würdiges Theaterinstitut» denkbar ist, daß dem Theater mithin eine bestimmte Rolle im Kulturleben einer Stadt — und wohl auch eines Landes — zugewiesen wird, braucht nicht erst aufs neue festgestellt zu werden. Man kann das in fast allen regierungsrätlichen Vernehmlassungen nachlesen, mit denen die Theatersubventionen begründet werden. Auch das Theater selbst erhebt immer wieder den Anspruch, Kulturarbeit zu leisten und eine kulturelle Aufgabe zu erfüllen. Die Auffassungen gehen meist erst dann auseinander, wenn man diese «Kulturarbeit» zu umschreiben beginnt.

Ich habe seinerzeit unter dem Titel «Randbemerkungen zum Thema: Schweizer Theater und nationale Bewegung» in eine Diskussion eingegriffen, für welche die «Zürcher Post» einige Spalten ihrer Zeitung zur Verfügung gestellt hatte.*) Leider haben es mir äußere Umstände, namentlich Zeitmangel, damals nicht mehr erlaubt, das Problem «Schweizer Werke auf Schweizer Bühnen» noch von einer andern Seite her zu beleuchten. Ich glaube aber, damit auch heute noch nicht zu spät zu kommen. Auch hole ich das damals Versäumte hier umso leichter nach, als mich eine Übersicht über die Pflege der Schweizer Dramatik durch die Schweizer Bühnen während der Spielzeit 1935/36 erneut zu den nachfolgenden Gedankengängen angeregt hat.

Kultur und Tradition, also auch Theaterkultur und Theatertradition, entstehen da, wo Dauerndes über Vorübergehendes triumphiert und Zufälliges ausschaltet. «Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt», läßt Gottfried

*) 17. Oktober 1933.

Keller seinen «grünen Heinrich» an einer Stelle sagen. Wenn aber aus Einmaligem Bleibendes werden soll, dann bedarf es ebenso sehr eines zielbewußten Willens und unerschrockener Hingabe als des unermüdlichen und immer wiederholten sich Einsetzens für das, was man als schön und gut erkannt hat, und zwar im allgemeinen wie im besonderen.

Exempla docent.

Als Heinrich Laube 1849 die Leitung des Wiener Burgtheaters übernahm, wußte er, was er wollte: «Das kaiserlicher Hoftheater soll das erste Theater im deutschen Vaterland sein und dadurch die Kunst selbst, wie das politische Ansehen Oesterreichs, stützen und fördern» (zitiert nach Gregor «Weltgeschichte des Theaters», S. 642). Er wußte aber auch, wie er dieses Ziel erreichen wollte. Er begnügte sich nicht damit, einen Spielplan aufzustellen, den «jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte» (Laube «Das Burgtheater», S. 158); sein Repertoire sollte nicht nur «vollständig gemacht», sondern vor allem «vollständig erhalten» werden. Wie er dabei im einzelnen vorging, erscheint so beachtenswert, daß es wohl wieder einmal erzählt werden darf.

1850. Laube findet eines Abends ein neues Manuskript in seiner Wohnung. Den Namen des Verfassers hatte er vor Jahren flüchtig in Leipzig kennen gelernt. Er beginnt sogleich zu lesen; er liest bis Mitternacht und reicht am andern Morgen das Stück zur Aufführung ein; es ist «Der Erbförster» von Otto Ludwig. Die ganz neue und eigentümliche Kraft des Stückes «machte das Aufsehen eines literarischen Ereignisses.» Das Wiener Publikum war allerdings anderer Meinung; es blieb bei den weiteren Vorstellungen weg.

Für einen heutigen Theaterleiter wäre damit der Fall ohne Zweifel erledigt. Das Werk würde abgesetzt und wanderte bestenfalls in eine dickleibige Literaturgeschichte, um dort ein freudloses, unlebendiges und verfehltes Dasein weiterzufrierten. Laube denkt anders: Er setzt den «Erbförster» nicht nur nicht vom Spielplan ab, sondern er bringt ihn überdies beharrlich jedes Jahr wieder, «obwohl Jahr um Jahr keine günstige Wendung für die Kasse eintrat». Seine Hartnäckigkeit trägt schließlich den Sieg davon, wenn auch sicherlich dank dem alten Anschütz, und «Der Erbförster» wird ein wirkliches Repertoirestück. (Laube «Das Burgtheater», S. 167 ff.).

1851. Laube bereitet Shakespeares «Coriolan» vor. Trotz aller Anstrengung erreicht die Premiere keine volle Wirkung. Laube wird sogar mit Vorwürfen überschüttet, daß er es wagt, «solche Verhöhnung der Demokratie auf die Szene» zu bringen.

Heute würde eine Theaterleitung wohl die Konsequenzen ziehen, ihren «Mißgriff» einsehen und das Stück mit einem bedauernden Achselzucken verschwinden lassen. Laube handelt anders: «Das Publikum soll nicht bloß kurzweg genießen; es soll auch lernen, um in Folge der Bildung reichlicher zu genießen. Hat es wohlbegründete Stücke ansehen gelernt, welche seinem Parteinne augenblicklich nicht zusagen, so lernt es sie allmählig auch würdigen, eben weil sie wohlbegründet sind. Was es aber einmal zu würdigen versteht, das wird ihm mit der Zeit auch ein Genuß. Und zwar ein künstlerischer Genuß, welcher feinere Nerven anregt, als der wohlfeile Genuß dessen, was dem alltäglichen Verständnis zusagt und dem gedankenlosen Betragen. So bildet sich ein Publikum und ein Theater gleichzeitig und wechselseitig.» Die Probe gibt Laube recht; er führt den «Coriolan» Spielzeit für

Spielzeit wieder auf. Jahrelang wird er nur mäßig besucht; dann wird er gewürdigt: das Publikum erscheint immer zahlreicher in den Vorstellungen; am Ende applaudiert es sogar unbefangen jene Streitworte, die es bei der ersten Aufführung am liebsten ausgezischt hätte. (I. c., S. 205 ff.).

1852. Die Wirkung eines französischen Schauspiels von Sandeau, «Das Fräulein von Seiglière», ist mäßig. Am andern Tag kommen nur wenig Leute zur Wiederholung. Dennoch gibt Laube das Stück nicht auf, sondern setzt trotz «Cassenprotestes» jahrelang die Wiederholungen vor schwach besetzten Häusern fort. «Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmählig ein neues Publikum für dasselbe, und nach zehn Jahren hatte es die Scharfe des ersten Abends ausgewetzt.» (I. c., S. 225 ff.).

1853. Im Spätherbst des Jahres erscheinen die «Makkabäer» von Otto Ludwig. Die Premiere hinterläßt einen denkbar zwiespältigen Eindruck: der zweite Akt ist ein großer Erfolg, der dritte eine völlige Niederlage. Die Aufführung diskreditiert das Stück, und «es war vorauszusehen: daheim erzählen sie vorzugsweise von der spektakelhaften Judenschule, die ausgelacht worden, und der Besuch bleibt aus.» Nur mit Hilfe der Presse, die mutig dafür einsteht, wird es vorerst «mühsam» gehalten. Aber Laube bringt es nach sorgfältigen Proben jeden Spätherbst wieder, «mit jedem Jahre wurde die abfällige Stimme leiser, endlich verstummte sie, und die ‚Makkabäer‘ wurden ein Feststück». (I. c., S. 235 ff.).

1853. Laube verspricht sich viel von einem französischen Stück «Lady Tartuffe» der Frau v. Girardin. Aber «die ‚Lady Tartuffe‘ hatte fast noch weniger als einen halben Erfolg: sie wirkte unangenehm». Laube läßt sich in seinem Urteil nicht irre machen, er tröstet sich, ihre Zeit werde schon kommen, und er behält recht: «Lady Tartuffe» wird sogar ein beliebtes Repertoirestück. (I. c., S. 258).

Es braucht nicht verschwiegen zu werden, daß der Erfolg gelegentlich auch ausblieb. Aber selbst in diesem Falle schickte sich Laube erst dann ins Unvermeidliche, wenn er durch eine ganze Reihe von Versuchen Gewißheit erlangt hatte. So gab er es nicht eher auf, Hebbels «Judith» durchsetzen zu wollen, als bis er sechs Jahre lang vergeblich beim Publikum um sie geworben hatte. So handelte er erst noch an einem Werk, dessen Autor er weder damals noch früher oder später für einen Theaterdichter hielt. (I. c., S. 262).

Achtzehn Jahre lang kämpfte Laube so um das Leben der Stücke im Spielplan des Wiener Burgtheaters. «Dieser Kampf... hat mit dem ersten Tag meiner Direction begonnen und hat gedauert bis zum letzten Tage». (I. c., S. 156).

An diesen Beispielen sind weder die Namen der Autoren noch diejenigen der Werke das wesentliche, sondern einzig und allein die überaus klare und deutliche Einstellung des verantwortungsbewußten Bühnenleiters seiner Aufgabe, d. h. dem einzelnen Werk und der ganzen Spielplangestaltung gegenüber. Dabei standen Laube durchaus nicht etwa unbeschränkte Mittel zur Verfügung, um seinen Willen in dieser Art Tat werden zu lassen. Wie oft und wie gern wird doch die Spielplangestaltung mit dem Kassenrapport in der Hand begründet! Auch für Laube gab es einen Kassenrapport. Und seine Direktion trat er an «unter Umständen», wie er schreibt, «welche mich — wie lange! —

nöthigten, um das tägliche Brot zu fechten!... Ich focht ums tägliche Brot, aber bei all dem Fechten suchte ich weiter zu blicken. Ich faßte ein Ziel ins Auge.» (l. c., S. 158).

Exemplis docemur.

Wer die Spielpläne unserer Theater überblickt, vermag in ihnen wohl in den seltensten Fällen — wenn überhaupt — diese Aufbauarbeit zu erkennen. Wohl können eine ganze Anzahl Werke der Oper und des Schauspiels angeführt werden, die ungefähr im Repertoire jedes Theaters stehen, das über die zureichenden darstellerischen Mittel verfügt. Wenn man aber zusieht, um was für Stücke es sich dabei handelt, so sind es stets solche, die eine literatur- und musikwissenschaftliche Kritik mit dem Prädikat «klassisch» ausgezeichnet hat. Es ist ganz selbstverständlich, daß eine Opernbühne stets wieder den «Don Juan», den «Fidelio», den «Tannhäuser», die «Traviata» usw. aufführt; ebenso selbstverständlich, daß in den Spielplan einer Schauspielbühne immer wieder «Kabale und Liebe», «Die Räuber», «Egmont», «Ein Sommernachtstraum» usw. gehören. Jedermann würde fragen: «Warum nicht?» wenn es anders wäre, und man müßte ihm beipflichten; denn alle diese Werke sind — sozusagen — jedermanns Besitz, und auf seinen Besitz hat man gemeiniglich ein Anrecht.

Niemand aber fragt, warum nicht auch neueren und neuesten Werken diese Pflege zuteil werde. Deshalb stelle ich die Frage jetzt! Und da es sich hier ausschließlich um Schweizer Bühnen handelt, präzisiere ich sie noch dahin:

Warum werden Schweizer Werke, die einmal uraufgeführt worden sind, in einer späteren Spielzeit nicht wieder vorgenommen? Warum versäumt man es an den Schweizer Bühnen, zielbewußt auf einen festen Schweizer Spielplan hinzuarbeiten? Warum verurteilt man Schweizer Werke dazu, dort wo sie einstudiert werden, als «Eintagserscheinungen» aufglänzen zu dürfen — und verlöschen zu müssen?

Es dünkt mich, daß ein Bühnenleiter, der ein neues Stück zur Aufführung annimmt, dies aus einer bestimmten künstlerischen Überzeugung heraus tut: er muß irgendwie gepackt sein, sei es von rein menschlichen Qualitäten, sei es von besonderen künstlerischen Vorzügen, die ein persönliches Verhältnis zwischen ihm und dem Stück schaffen. Von Werken mit ausgesprochenem Zeit- und Aktualitätswert rede ich hier nicht. Dies vorausgesetzt, leuchtet es dann ein, daß alles nur für eine einzige Spielzeit, nur für eine einmalige Einstudierung Geltung haben soll? Sind menschliche Qualitäten, künstlerische Vorzüge, eine Überzeugung so kurzlebig, daß sie die Spanne einer Spielzeit nicht zu überdauern vermögen?

Es ist eingangs darauf hingewiesen worden, daß die «Kulturaufgabe» des Theaters von Zeit zu Zeit öffentlich festgestellt werde und daß die Auffassungen meist erst dann auseinandergehen, wenn man beginne, den Kreis dieser «Kulturaufgaben» zu umschreiben.

Das Beispiel Laubes dürfte zweierlei gezeigt haben: erstens daß bei aller Bestimmung der Aufgaben einer Bühne das Problem der Spielplangestaltung unstreitbar in den Mittelpunkt rückt, und zweitens daß in der Frage nach der Spielplangestaltung nicht ein einseitig künstlerisches, sondern vor allem ein kunsterzieherisches Problem steckt. Ohne Zweifel liegt hier eine der bedeutungsvollsten Aufgaben, welche Theater sich stellen können. Sie erscheint

ihnen auch nicht fremd, solange es sich um die erwähnten klassischen Werke handelt. Ihre eigentliche und wirklich kulturpolitische Aufgabe erfüllen unsere Bühnen aber erst, wenn sie den Mut haben, sich gegenüber Schweizer Werken der eigenen Zeit und Gegenwart ebenso zu verhalten, wie sie dies gefahrlos den längst beglaubigten Werken der Vergangenheit gegenüber tun.

Exempla doceant!

Dr. Fritz Weiss, Basel.

Uraufführungen auf Volksbühnen*)

- Basel.** «Post» oder «Vier Verliebte und ein Telegramm» von Carl Albrecht Bernoulli. Uraufführung in Luzern anlässlich der Volkstheaterwoche durch das Quodlibet Basel am 3. Oktober 1935.
- Bern.** «Der Gottesname!» Es heiters Spiel auf dunklem Grund von Hans Rudolf Balmer. Heimatschutztheater, 17. Oktober 1935.
- «Der Friedenspfarrer». Berndeutsches Schauspiel von Werner Jucker. Heimatschutztheater, 14. November 1935.
- «Die zwöufte Frau». Mundartstück von Emil Balmer. Heimatschutztheater, 24. Januar 1936.
- Biel.** «Krysezyt» von Emil Andres. Liebhaberbühne, 17. Februar 1936.
- Buochs.** «Der Spysgeist» von F. H. Achermann. Theatergesellschaft, 17. Februar 1936.
- Bubikon.** «Das Kreuzritterspiel von Bubikon» von Jakob Hauser. Freilichtspiel im Hofe der Kreuzritterburg. Juli 1936.
- Freiburg.** «Le mystère» von Abbé Joseph Bovet. Platz von Sankt Johann. 31. August 1935.
- Glarus.** «D's Überbei», frei nach Benedix' «Störenfried», von Kaspar Freuler und Hch. Jenny. Dialektbühne. Oktober 1935.
- Immensee.** «Der Aufbruch» (Moses), Schauspiel von Theodor Hafner. Im neuen Theatersaal des Institutes Bethlehem. 9. Februar 1936.
- Luzern.** «Der heilige Kanzler» (Thomas More) von Oskar Eberle. Bruderschaft der Bekrönung unseres Herrn, im Kunsthau. 8. März 1936.
- Meiringen.** «Kristall», Volksschauspiel von Fritz Ringgenberg im Schloßhof bei der Ruine Resti. 13. Juni 1936.
- Oberentfelden.** «Der Ring von Hallwil» von Jakob Muff. Theatergesellschaft. 1. Januar 1936.
- Zürich.** «En asteckedi Gsundheit» von Jakob Stebler. Dramatischer Verein. 21. Oktober 1935.
- «Expertise» von T. J. Felix. Dramatischer Verein. 23. März 1936.

*) Um Mitteilungen über Uraufführungen für das nächste Jahrbuch bittet die Schriftleitung.

Erich Weiss-Marionetten

Vom 1.—12. Februar 1936 führte Erich Weiss im Kunstgewerbemuseum Zürich seine beiden Stücke, die Tragödie «Judas Ischariot» und die Komödie «Der Nachlaß» mit von ihm selbst geschaffenen Marionetten auf. Das erste Stück bewies weitaus klarer, was der Verfasser will. Er ist nicht zum vornherein geneigt, für Marionetten besondere Stücke zu verlangen, die vor allem die ihr groteske und märchenhafte Seite ausnützen. Sein Ziel ist Darstellung menschlicher Wirklichkeit, nicht die einer durch die Marionettenbühne zum vornherein gegebenen Unwirklichkeit. Dies bedeutet einen Kampf gegen das Material. Das Streben nach menschlicher Wirklichkeit ist ihm auf seinem Gebiet was dem Maler die Eroberung der dritten Dimension auf der Fläche. Daher muß man bei Weiss nicht so sehr die allbekannte Leichtigkeit des Schwebens erwarten, als eher würdige, schwere Bewegung.

Die Figuren sind etwas größer als ein Meter und werden durch rund dreißig Schnüre bewegt, was einem guten Spieler außerordentlich feine Bewegungsmöglichkeiten gibt. Da die Figuren schwer sind, mußte eine besondere Aufhängevorrichtung an Schienen herausgefunden werden, die zuoberst an dem massiven, fast sieben Meter langen Balkengerüst laufen. Der Bühnenausschnitt ist 4 m×1,80 m.

Die ganze Arbeit: die 31 Figuren und deren Kleider, die Stücke und deren Einstudierung, die Lösung der technischen Probleme und die ganze Organisation war so groß, daß besonders was einige Sprecher anbetrifft, die Ausführung hinter dem eigentlichen Werk etwas zurücktreten mußte. Aber man muß bedenken, daß nur dadurch eine solche Sache zustande kommen konnte. Die Mitwirkenden, auch zum Teil geldlich Helfenden, waren — wie der Verfasser — Studenten von Zürich, über zwanzig an Zahl. Besonderen Dank verdient die Hilfe, mit der die Literaturkommission der Stadt Zürich dieses Unternehmen förderte.

Schweizer Theater und Schweizer Bühnenkünstler

Obwohl sich die Situation der deutschsprachigen Theater in der Schweiz im Verlauf des Berichtsjahres leider allgemein verschlechtert hat — fast überall mußten nicht unerhebliche Krisen verschiedener Natur überwunden werden — hat die Lage der schweizerischen Bühnenkünstler eine Besserung erfahren. Neben der stärkeren Berücksichtigung einheimischer Kräfte an den Stadttheatern, haben auch verschiedene private Unternehmen neue Engagementsmöglichkeiten ergeben und eine Entlastung des Arbeitsmarktes herbeigeführt.

Als interessante, ja vielleicht symptomatische Erscheinung fällt dabei ins Auge, daß alle diese Bemühungen, die also in erster Linie unseren engagementslosen Bühnenkünstlern zugute kamen, hauptsächlich auf dem Boden der Mundart stehen. Wohl hatten sich bisher unsere Dialektspielgruppen mit der Aufführung von Dialektstücken befaßt, sich damit sogar die Stadttheater erobert, die ihre spielfreien Tage gerne an diese zugkräftigen Laienspieler abgaben, ohne dabei diesem «Volkstheater» mehr zuzugestehen, als die immer-

hin eigenartige Tatsache, daß es sogar ein zahlenmässig erstaunlich großes Publikum anzuziehen vermochte. Freilich, diese Zurückhaltung dem Dialekt gegenüber hat ja dann später eine kleine Einschränkung erfahren. Mit dem Auftauchen von Stücken, die mitten in einem gutdeutschen Dialog einen Vertreter des Dialektes auf die Bühne brachten und damit einen großen Erfolg erzielten, war eine Stellungsänderung füglich zu verantworten. So erklang denn schon ab und zu und nicht nur im «Kindermärchen» auf unseren Bühnen unsere eigene Sprache, wenn wir uns dabei auch vorerst mit dem Ausdruck der schweizerischen Sentimentalität und in erster Linie mit unserem Lieblingswort «Cheib» zufrieden geben mußten. Immerhin, es ist nicht abzuleugnen, mit «Cheib» und «Löli» (klingt's nicht beinahe wie die Mörser der alten Schweizer?) haben uns unsere Dialektspieler so nach und nach doch die deutschsprachigen Theater in unserer schönen Heimat erobert. —

Das Dialekttheater hat sich aber auch die Kleinkunsthöhne nicht entgehen lassen, hat frisch zugegriffen und in kürzester Frist dem Cabaret einen neuen Begriff für den Schweizer gegeben. Das literarische Cabaret «C o r n i c h o n» in Zürich, das durch seine Gastspiele auch in den übrigen Schweizerstädten bekannt und beliebt geworden ist, muß hier in erster Linie genannt werden. Was hier in unermüdlicher Arbeit, zäher künstlerischer Disziplin und vor allem in Gesinnungstreue geleistet wird, versetzt immer wieder, von Programm zu Programm, in helle Begeisterung. Hier ist im Kleinen Geist und Sinn des Theaters in der Schweiz verwirklicht und anschaulich gemacht, «daß das Theater nicht nur rein artistische Funktionen hat. Theaterkunst ist von allen Künsten die zutiefst an die Aktualität gebundene, die wandelbarste und gegenwärtigste, und sie schafft die großen Werte aus Tendenz, Diskussionen, Gesellschaftskritik, Zeitspiegelung, moralischen und politischen Belehrungs- und Befreiungswillen, nicht ohne Kunst selbstverständlich, sondern im Gegenteil sich zur höchsten Wirksamkeit steigernd durch gesteigerte Kunst.» (Walter Lesch).

Wie sehr das Publikum an diesem lebendigen, immer zur Stellungnahme bereiten Zeittheater Gefallen findet, geht daraus hervor, daß auch ein zweites derartiges Unternehmen, das kleine Basler Zeittheater «R e s s l i r y t i», das nach suchenden, tastenden Anfängen ebenfalls seinen eigenen Stil fand, sich zu halten vermochte und bereits mit anerkanntem Erfolg seine zweite Spielzeit eröffnet. Für den kommenden Winter ist sogar eine dritte, die gleichen Ziele verfolgende Bühne zu erwarten, nämlich «Die B ä r e n t a t z e», die im gleichnamigen Lokal in Bern eröffnet werden soll.

Daß aber schweizerisches Zeittheater und schweizerische Zeitkritik sich nicht ausschließlich auf die Kleinkunsthöhne zu beschränken gesonnen sind, hat der initiative und zielbewußte Leiter des «Cornichon», W a l t e r L e s c h, mit der Aufführung seiner beiden Dialektstücke «C ä s a r v o n R ü b l i k o n» am Schauspielhaus in Zürich und «H a n s j o g g e l i m P a r a d i e s» während der Kunstwoche am Berner Stadttheater kund getan und damit den bedeutungsvollen Schritt unternommen, die Schaubühne praktisch auf ihre nicht nur in der Zeit bedingten, sondern auch auf ihre ewige und wesentlichste Aufgabe hinzuweisen.

Es kann nicht der Zweck dieses rückschauenden Berichtes sein, sich kritisch mit den beiden Aufführungen auseinander zu setzen, dies ist in vollem Um-

fang und von den verschiedensten Gesichtspunkten aus ausführlich an anderer Stelle geschehen. Aber was festgehalten zu werden verdient, ist die Tatsache, daß hier ein Vorstoß unternommen worden ist, der vermutlich für die Entwicklung des schweizerischen Theaters von ausschlaggebender Bedeutung sein wird. Als kleine Anmerkung sei nur beigefügt, daß der Verwirklichung unseres Erachtens eine grundsätzliche Änderung seiner Organisation vorausgehen muß. —

Was aber innerhalb dieses Berichtes mit besonderer Genugtuung registriert werden darf ist, daß alle diese Bemühungen in künstlerischer Hinsicht von schweizerischen Kräften zum Erfolg geführt worden sind und schweizerische Schauspielkunst — neben den Aufführungen der Laienspielgruppen betrachtet — langsam zu einem Begriff zu werden beginnt.

Eine weitere, in gleicher Richtung verlaufende Aktion hat Arthur Welti in Zürich mit dem Zusammenschluß der ortsansässigen engagementlosen schweizerischen Schauspieler unternommen. Während die von einem besonderen Arbeitsausschuß der «Gruppe Schweizer Schauspieler» geförderten Interventionen und Verhandlungen mit den Arbeitsämtern und dem Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit manchem ihrer Mitglieder ein Engagement zu erwirken vermochten, gelang es auch im Frühjahr, die Gruppe zu einem arbeitsfähigen Spielkörper zusammenzufassen. Unter der Leitung von Fritz Ritter wurden in den Monaten Juli und August im ehemaligen Zügapark in Zürich Freilichtspiele veranstaltet. Diese verdienen hier besonders erwähnt zu werden, weil sie den ersten von Stadt, Kanton und Bund subventionierten Arbeitsbeschaffungsversuch für schweizerische Bühnenkünstler darstellen, der trotz der schweren Behinderung durch den außergewöhnlich regnerischen Sommer bei einem bescheidenen pekuniären Gewinn in künstlerischer Hinsicht als sehr erfolgreich bezeichnet werden kann. Sowohl die Aufführungen von «Charleys Tante» zu Beginn der Spiele, wie auch die Inszenierung der Bauernkomödie «Wenn der Hahn kräht» fanden bei Presse und Publikum eine sehr sympathische Aufnahme. Einmütig wurde anerkannt, daß mit diesen schweizerischen Schauspielern, die vielfach einer unbegründeten Mißachtung ausgesetzt sind, bemerkenswerte Leistungen erzielt werden können.

In dieser Hinsicht hat die neu gegründete, unter der Leitung von Dr. Werner Johannes Guggenheim stehende «Schweizerische Volksbühne» eine verantwortungsschwere Aufgabe übernommen. Hier ist ebenfalls mit ausschließlich schweizerischen Bühnenkünstlern ein Wandertheater geschaffen worden, das hauptsächlich die theaterlosen oder von einem stehenden Theater allzu weit entfernten Orte der deutschen Schweiz mit guten, künstlerisch einwandfreien Schauspielaufführungen bereisen will. Ein vorwiegend aus den Werken einheimischer Autoren zusammengestellter Spielplan faßt schriftdeutsche — und Dialektstücke zusammen und bietet dadurch Gelegenheit, die sehr wohl zu vereinende Darstellung beider Gattungen mit einer Schauspielertruppe unter Beweis zu stellen.

Innerhalb dieser Entwicklung des schweizerischen Theaterwesens hat sich auch die Arbeit der paritätischen Prüfungskommission und der Kartothekstelle für schweizerische Bühnenkünstler beim Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit in Bern positiv ausgewirkt. Wohl ging die Zahl der Prüfungen ganz erheblich zurück, was auf die inzwi-

schen erfolgte fast restlose Erfassung aller schweizerischen Bühnenkünstler zurückzuführen ist. Umso wichtiger und verantwortungsvoller wurde dadurch die Vermittlungstätigkeit der Kartothekstelle. Nichts wäre jedoch verfehlter, als aus dem nachfolgenden statistischen Bericht über die Tätigkeit der Prüfungskommission den Schluß zu ziehen, daß innerhalb dieser Kontrollstelle schon eine gewisse Stagnation Platz gegriffen habe. Es sind im Gegenteil gerade von den Vertretern der Bühnenkünstler unentwegt Eingaben und Vorschläge zum weiteren Ausbau der Institution ausgearbeitet worden, um die Prüfungskommission auf Grund der gemachten Erfahrungen in den Stand zu setzen, ihrer oft sehr diffizilen Aufgabe mehr und mehr gewachsen zu sein.

Es fanden im Berichtsjahr statt:

2 Prüfungen für Oper, Operette und Schauspiel

1 Sonderprüfung für Opernsänger

1 geschäftliche Sitzung

Geprüft wurden insgesamt	47 Prüflinge
--------------------------	--------------

Bühnenreif wurden befunden	5
----------------------------	---

Bedingt bühnenreif, aber beschränkt verwendbar	8
--	---

Für Gastspiele wurden empfohlen	1
---------------------------------	---

Als nicht vermittlungsfähig	27
-----------------------------	----

Nochmals zu prüfen sind	2
-------------------------	---

Trotz Anmeldung nicht vorgesprochen oder vorgesungen haben	4
--	---

47 Prüflinge

Wiederum muß im Anschluß an diese Zahlen darauf hingewiesen werden, daß das Urteil der Prüfungskommission für die Vermittlung (Kartothekstelle der schweizerischen Bühnenkünstler beim Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit, Bern, Bundesgasse 8) keine *Conditio sine qua non* für die Zulassung zu einem Engagement bedeutet. So gelang es denn auch, für die Spielzeit 1936/37 34 einheimische Bühnenkünstler zu plazieren, wobei diese Zahl nicht einmal als endgültig genommen werden darf, weil zur Zeit der Abfassung dieses Berichtes die Engagementsverhandlungen noch nicht überall abgeschlossen waren. Insbesondere sind die Vermittlungen an Wanderbühnen, Kleinkunstabühnen, Cabarets, Sommertheater usw. nicht in dieser Zahl inbegriffen.

Ein nur annähernder Vergleich mit den Zahlen unserer früheren Veröffentlichungen beweist überzeugend genug die wesentliche Besserung der Lage der schweizerischen Bühnenkünstler, wenn es auch wohl dem Eingeweihten überlassen bleiben muß, abzuschätzen, welche enorme Arbeitsleistung notwendig war, um diesen Stand zu erreichen. Zur Beleuchtung der Situation sei nur darauf hingewiesen, daß durch die oft sehr langwierigen Verhandlungen um die Bewilligung der Subventionen den Stadttheatern die Möglichkeit genommen ist, rechtzeitig die Engagementsverhandlungen aufzunehmen und wie infolgedessen auch die Vermittlungstätigkeit in einzelnen Fällen immer wieder ins Stocken geraten muß. Diese mit den einzelnen Staatshaushalten allzusehr verknüpften Schwierigkeiten entziehen sich begreiflicherweise sowohl dem Einfluß der interessierten Verbände, wie auch der Kartothekstelle. Nichtsdestoweniger bilden sie einen nicht unwesentlichen Faktor im Bemühen um das schweizerische Theater, dessen eigengesetzliche Form in geistiger

und künstlerischer Hinsicht uns im Berichtsjahr in großen Umrissen aufgezeigt worden ist. Die weitere Entwicklung wird beweisen müssen, ob die dem freien und unabhängigen Theater von jeher innewohnende lebendige Kraft aller satuierten Konvention gegenüber die Oberhand gewinnen kann und auf diesem Wege uns die Schaubühne zu schenken vermag, die in voller, uneingeschränkter Form den Anspruch erheben darf, eine moralische Anstalt zu sein.

Fritz Ritter, Zürich.

Die schweizerische Volksbühne

In der Schweizerischen Volksbühne haben sich Schauspieler und Schauspielerinnen schweizerischer Nationalität zusammengefunden, um als wandernde Truppe in den kleinern und größeren Städten und Ortschaften der Schweiz eine spezifisch schweizerische Bühnenkunst zu pflegen.

Die Truppe besteht aus den Damen: Suzi Fazan, Walburga Gmür, Annemarie Leu, Margrit Rainer, Ursula von Wiese und den Herren: Otto Bosshard, Waldemar Feller, Walter Hoffmann, Bert Kras, Alfred Lohner, John E. Schmid, Sigfrid Steiner. — Die künstlerische Leitung hat Werner Johannes Guggenheim.

Der Spielplan setzt sich zusammen aus Werken in den schweizerischen Mundarten, ernster und heiterer Art, aus hochdeutschen Bühnenstücken und er wird in der Hauptsache Werke schweizerischer Dramatiker enthalten.

Bisher war man überwiegend der Ansicht, daß es unmöglich sei, eine aus schweizerischen Schauspielern verschiedener Landesgegenden und Sprachfärbungen zusammengesetzte Truppe sprachlich zusammenzustimmen. Es ist dies zugegebenermaßen eine Schwierigkeit, die nicht unterschätzt werden soll, es wäre aber sicherlich falsch, sie zum vorneherein als unüberwindbar anzusehen, bevor auch nur ein Versuch gemacht wurde. Der Schauspieler, dessen Begabung ja gerade auch auf dem Gebiete der Sprache liegt, muß imstande sein, seiner Mundart jene Färbung zu verleihen, die es ermöglicht, die Darsteller sprachlich zusammenzustimmen. Die schweizerische Volksbühne will der Pflege der Mundarten ihre besondere Sorgfalt angedeihen lassen. Die Aufgabe ist nicht als eine philologische zu betrachten, sie ist vielmehr ein Problem der lebendigen Bühnenkunst. Dieses Problem wird besonders dann gelöst werden müssen, wenn es sich bei den aufzuführenden Werken um eigentliche dramatische Dichtungen handelt, bei denen die Sprache nicht nur dazu dient, das Gerüst einer Handlung aufzubauen, in denen vielmehr die Sprache Träger und Mittel des dichterischen Ausdrucks ist.

Im Spielplan stehen zunächst folgende Werke: «Die drei Tellen», ein neues berndeutsches Schauspiel aus der Gegenwart von Eduard Behrens, ein Werk, das mitten in die geistigen Auseinandersetzungen der heutigen Schweiz hineinführt und in dem sich mythische und reale Elemente durchdringen. «Marie und Robert», von Paul Haller. Aus dem reichen Schatz der alten schweizerischen Volksspiele, vornehmlich des sechzehnten Jahrhunderts, wird das eine und andere geeignete Werk gespielt werden; zunächst «Der Berner Totentanz», den Fridolin Hefti nach den Versen Niklaus Manuels gebildet hat. Von

den leichteren Werken, die einer gesunden Unterhaltung dienen sollen, wurde zunächst der Schwank von Jakob Stebler «En komplizierte Fall» ausgewählt, in dem mit Humor und einer launigen Satire der Amtsschimmel in vielen Gangarten vorgeritten wird. Es ist dies das erste Stück aus einer Reihe spezifisch schweizerischer Lustspiele und Schwänke. Endlich wurde für den Anfang das kultivierte Konversationslustspiel des Baslers Curt Goetz «Ingeborg» in den Spielplan aufgenommen.

Wenn auch der Spielplan in der Hauptsache Werke schweizerischer Dramatiker enthält, so würde die ausschließliche Begrenzung auf schweizerische Autoren eine Verarmung bedeuten. Der Spielplan enthält deshalb auch Werke der Weltliteratur und der Klassik wie «Ein Spiel von Tod und Liebe» von Romain Rolland und Schillers «Kabale und Liebe», für deren Aufnahme in den Spielplan sowohl der unmittelbare Beziehungsreichtum zur Gegenwart, wie vor allem aber auch der menschliche und dichterische Gehalt dieser Werke maßgebend war.

Im weiteren sollen auch Werke welsch-schweizerischer Autoren in guten Übertragungen zur Darstellung kommen. Nachmittags werden Aufführungen für Kinder und Jugendliche veranstaltet, wobei ein künstlerisches Kasperltheater und Märchenspiele zur Vorführung gelangen.

Die schweizerische Volksbühne ist wirtschaftlich als Kollektiv organisiert. In einer außerordentlich schweren Zeit haben sich schweizerische Bühnenkünstler zusammengefunden, um gemeinsam mit Mut und Entschlossenheit und einem ernsten künstlerischen Willen zu versuchen, alle die Schwierigkeiten zu überwinden, die bis heute die Entstehung einer schweizerischen Bühne verhindert haben. Sie glauben an den Sinn und an die Zukunft des schweizerischen Theaters.

Werner Johannes Guggenheim.

Schweizer Kunst in Bern

Eine imposante nationale Tat auf kulturellem Gebiet hat im Mai 1936 in der schweizerischen Bundesstadt stattgefunden: unter dem Leitwort «Schweizer Kunst in Bern» sind Konzerte, Theateraufführungen und literarische Veranstaltungen durchgeführt worden, die zusammen mit der Ferdinand Hodler-Schau sowie der XIX. Nationalen Kunstaussstellung einen lebendigen Einblick in das Schaffen prominenter schweizerischer Komponisten, Dichter und Maler vermitteln.

Diese groß angelegte Synthese der geistig-schöpferischen Kräfte des Landes in solch weitgespanntem Rahmen darf mit Fug und Recht als erstmalig bezeichnet werden. In der Grundidee des Ganzen, innerstes schweizerisches Wesen durch die Vielfalt der künstlerischen Persönlichkeiten und ihrer individuellen Ausdrucksweise zutage treten zu lassen, liegt unstreitig ein packendes Treuebekenntnis zu unserer Heimat. Noch mehr: durch die prinzipielle und grandiose Zusammenfassung aufbauender künstlerischer Kräfte wurde eine Gesinnung bezeugt, die unverrückbar fest an ein unteilbares nationales Schicksal im Geiste völkischer Zusammengehörigkeit der vier-sprachigen Schweiz glaubt! So kommt den Berner Festwochen, ganz abge-

sehen von ihrem eigentlichen kulturellen und moralischen Wertgehalt, die Bedeutung eines Symboles zu, das logischerweise auch politisch die Idee der Demokratie als Grundgedanken unseres Staatswesens repräsentiert hat. Freiheit der schöpferischen Persönlichkeit innerhalb der völkischen Gemeinschaft, Vielfalt und Unabhängigkeit in der geistigen Gestaltung des einen schweizerischen Grunderlebnisses, dies waren die wichtigsten Wesenszüge, die Ziele, der Sinn und Zweck der gesamten Veranstaltung.

Das Generalprogramm setzte sich klar erkennbar aus vier verschiedenen Faktoren zusammen.

B ü h n e n w e r k e gelangten im Berner Stadttheater insgesamt sieben zur Wiedergabe, darunter eines als Uraufführung, zwei als Erstaufführungen und die restlichen vier als Reprisen aus dem Spielplan des vorangegangenen Winters. Sehr großen Publikumsbeifall wie auch einen erfreulichen Presseerfolg errangen sich Walter Lesch und Robert Blum mit dem heiteren Volksstück «Hansjoggel im Paradies», das im Text auf geschickte Art und Weise, fein humoristisch und treffend heimatliche Spießbürgerlichkeiten geißelt. Die Musik dazu bezeugt in den instrumentalen Vor- oder Zwischenspielen wie auch durch die eingestreuten Lieder und Ensembles originelle, stark im Gemüt verhaftende Züge. Einen Höhepunkt für die ganze Veranstaltung bedeutete die Oper «Penthesilea» von Othmar Schoeck. Die Sprache des Komponisten hinterließ durch ihre blühende Harmonik, durch berückend schöne Klangfärbungen, innere Geschlossenheit, durch monumentale Tiefenwirkungen, Kraft, Plastik und dramatische Spannung ganz außerordentliche Eindrücke. Die Aufführungen nahmen unter der Regie von Direktor Hans Zimmermann und der musikalischen Leitung von Kapellmeister Kurt Rooschütz einen hervorragenden Verlauf. Sehr reizvoll fiel die Bekanntschaft mit dem «Jugendfestspiel» von Karl Heinrich David aus. Seine Stimmungsbilder, die das Erleben der Jugend anlässlich irgend eines Festes schildern, sind anschaulich und klar. In reich gegliederter Folge füllt der Komponist Szene um Szene auf feinfühlig prägnante Art. Im weiteren fanden Reprisen der Schauspiele «Der heilige Held» von Cäsar von Arx und «Protektorat» von John Knittel, des Lustspieles «Die Venus vom Tivoli» von Jakob Welti sowie der Operette «Hopsa» von Paul Burkhard statt, lauter bekannte, erprobte Werke, die höchst erfolgreich bei uns und anderswo ihre Bühnenlaufbahn beschriftet haben.

K o n z e r t e sind in reicher Fülle dargeboten worden. Vor allem verdient Erwähnung die Aufführung des Oratoriums «Das Gesicht Jesajas» von Willy Burkhard. Hier wurde ein Werk geschaffen, das, für Soli, gemischten Chor, Orgel und Orchester geschrieben, lückenlos auf das Wesentliche und Zielgerichtete hin geformt ist. Burkhard stellte sich die Texte dazu selber aus dem Buche des Propheten Jesajas zusammen, der Idee vom Untergang des Ungesunden, der Hoffnung auf eine bessere Zukunft, der Vision der Erlösung und des Friedens folgend. Seine Musik, stets klar im Aufbau, unumwunden das Innerste offenbarend, ist im Ausdruck zutiefst verinnerlicht und bezeugt durch ihre ganze seelische Grundhaltung eine machtvolle schöpferische Tat von letzter Eindringlichkeit. Die Wiedergabe unter der in leidenschaftlicher Ergriffenheit gestaltenden Leitung von Dr. Fritz Brun führte im Berner Münster zu einem unauslöschlichen Erlebnis hin. — Ein Sinfoniekonzert im großen Kasinosaal vermittelte Werke von Walter Geiser, Basel (Konzert für Horn und

Orchester), Luc Balmer, Bern (Sinfonische Variationen für großes Orchester), Volkmar Andreae, Zürich (Konzert für Violine und Orchester), Friedrich Klose, Ruvigliana (Epilog aus «Der Sonne Geist») und Fritz Brun, Bern (Chaconne aus der 5. Sinfonie). — Im Kammermusikkonzert im Burgerratssaal gelangten Kompositionen von Albert Moeschinger, Bern (Fantasie und Variationen über ein Schweizer Volkslied), Arthur Honegger, Paris (Pâques à New York), Frank Martin, Genf (Sonate für Klavier und Violine) und Conrad Beck, Basel (Streichquartett Nr. 4) zur Wiedergabe. — Im weiteren wurden an einem Abend «Alte Schweizer Musik auf alten Instrumenten» durch die Gesellschaft «La Ménestrandie» (Genf), an zwei Morgenveranstaltungen im Stadttheater und im Berner Münster Vokalsoli und Chorlieder, an einem Othmar Schoeck-Liederabend Werke des prominentesten Schweizer Komponisten und an einem Jugendkonzert im Kasino, das die «Berner Singbuben», die «Bambini Ticinesi» und die «Maîtrise de la Cathédrale de St. Nicolas à Fribourg» bestritten, viel des Schönen und Interessanten vermittelt.

Die Veranstaltungen mit Betonung des Literarischen schlossen einen Tessinerabend unter Mitwirkung von Francesco Chiesa und der «Corale ticinese», einen welschen Abend mit romanischen Chorvereinigungen sowie Prof. Charly Clerc und einer Heimatschutz-Theater-Aufführung des berndeutschen Lustspiels «Ds Schmocklerlisi» von Otto von Greyerz erfolgreich in sich ein.

Die bildenden Künste schließlich wurden durch die beiden eingangs erwähnten Ausstellungen repräsentiert, die gleichfalls eine Fülle des Wertvollen und — insbesondere durch die Hodler-Schau — scharf umrissene, einmalige schöpferische Persönlichkeiten in Werken von höchstem Gehalt vor die Öffentlichkeit gestellt haben.

Die zwei Wochen der «Schweizer Kunst in Bern» waren zweifellos allen, die direkt daran beteiligt gewesen sind, aber auch dem Großteil des Publikums, Anlaß zur Selbstkritik und zugleich Impuls zu gesteigerter geistiger Arbeit. Das Ziel, unsere Kultur, also das lebendige Schaffen prominenter Schweizerköpfe, als kraftvollen Auftrieb in den Mittelpunkt des gesamten Landesinteresses zu rücken, ist auch durch das Niveau der Interpretation tatsächlich glänzend erreicht worden. So entstand zwischen den Ausführenden und den Aufnehmenden eine aktiv seelische Gemeinschaft im Zeichen des kernhaft schweizerischen, gesunden Heimatgefühles, deren Auswirkung kaum abgemessen werden dürfte.

Ein heiliger Born floß hier, ein reiner Quell, der jeden, der guten Willens ist, daraus zu trinken, sättigen mußte! Klar und deutlich trat dabei die Grundaufgabe des schweizerischen Künstlers hervor: wahrer Künstler und echter Schweizer zugleich, Priester unserer Heimat zu sein. Kurt Joss, Bern.

Eidgenössische Theaterpolitik

Alle unsere Stadttheater, die großen und die kleinen, sind heute glücklich so weit, daß sie weder leben noch sterben können. Jedes Theater macht verzweifelte Anstrengungen, sich zu halten und womöglich Schauspiel, Oper und

Operette nebeneinander zu pflegen. Aber das Publikum bleibt immer mehr weg, die städtischen Subventionen genügen nicht mehr und ob das Volk neuen Subventionen zustimmen wird, ist mehr als fraglich. Ist da nicht endlich die Zeit gekommen, an Stelle städtischer Theaterpolitik eine e i d g e n ö s s i s c h e zu setzen? Wäre es da nicht viel gescheiter, die Theaterleute setzten sich endlich um einen Tisch und entschlössen sich zu einer neuen Form der Theaterorganisation?

Im Frühjahr machten wir zur Lösung der Luzerner — und damit der deutschschweizerischen — Theaterfrage folgende Vorschläge («Luzerner Neueste Nachrichten», 27. März 1936):

Natürlich wagt es keiner zu sagen, man sollte die Tore der kleinen Stadttheater schließen und eine neue Art des Betriebs versuchen. Nach unserm Dafürhalten können in der deutschen Schweiz — und auch diese nur mit Mühe — die Stadttheater Zürich (mit Schauspielhaus), Basel und Bern selber existieren.*) Alle andern Theater sollten auf eigene Ensembles verzichten. An ihrer Stelle könnte man zwei schweizerische Wanderbühnen ins Leben rufen, eine für das Sprechtheater, die andere für das Musiktheater (Spieloper und Operette). Diese Bühnen würden von Stadt zu Stadt ziehen und in einem Winter mindestens achtmal den Turnus durch die früheren Stadttheaterorte machen. Als Standort der Musikbühne käme Luzern, als Standort der Sprechbühne St. Gallen in Frage. Die Musikbühne zöge von Luzern aus, wo die Proben stattfinden, nach Olten, Solothurn, Biel, Langnau, Baden, Winterthur, Schaffhausen, St. Gallen, Rorschach und zurück nach Luzern, um den Turnus neu zu beginnen. Die Sprechbühne machte den umgekehrten Weg. Jede Wanderbühne würde also innerhalb eines Monats je nach Größe der Ortschaft eine bis fünf Aufführungen herausbringen. So hätte Luzern im Monat etwa 10 Aufführungen (5 Sprech- und 5 Musikaufführungen), was doch wohl genügen dürfte. Man müßte dabei vom Grundsatz ausgehen, daß diese Wanderbühnen in erster Linie die Schweizer Künstler, und zwar die besten, engagierten.

Im Sommer fänden sich dann die besten Kräfte der drei schweizerischen Stadttheater und der zwei Wanderbühnen in Luzern zum Festspielmonat zusammen. Und die Propaganda der Luzerner Festspiele**) liefе ein ganzes Jahr in allen Theaterzetteln der schweizerischen Berufsbühnen und — warum nicht auch der Liebhaberaufführungen? Es wäre aber auch denkbar, die Sommerfestspiele jedes Jahr in eine andere Stadt zu verlegen.

Das sind nach unserer Meinung heute die einzigen noch diskutablen Grundlagen der Schweizer Theaterfrage. Die hundertjährigen Stadttheater sind in ihrer Organisation — mögen die Gründe dafür liegen, wo sie wollen — veraltet. Wir müssen neue Formen suchen und finden.

*) Inzwischen ist es bereits soweit gekommen, daß auch die drei großen Theater in Zürich (Oper), Basel und Bern sich zu Wanderbühnen umstellen wollen. Dabei behielte Zürich die Oper, Basel die Operette, Bern das Schauspiel und alle drei Ensembles würden in regelmäßigen Abständen die andern Städte besuchen.

**) Bekanntlich gibt es eine Festspielgemeinde Luzern, die dieses Ziel erstrebt.

Wenn die Städte die Initiative zu einer Neuordnung nicht ergreifen, muß der Bund es tun, nicht um den Städten ins Handwerk zu pfuschen, sondern um endlich den Willen zu einer umfassenden eidgenössischen Kulturpolitik zu bekunden. Durch die bevorstehende Gründung der Filmkammer wird ein bedeutungsvoller Schritt zur Ordnung der verworrenen Filmverhältnisse getan. Als Parallel-Organisation zur Filmkammer wäre eine Theaterkammer denkbar. Würde man die Spielerlaubnis der Volksbühnen von der Zugehörigkeit zu dieser Spitzenorganisation abhängig machen, dann erhielte man außerdem die Mittel in die Hand, auch jene Aufgaben in Angriff zu nehmen, die die Gesellschaft für Theaterkultur seit langem erstrebt: Theaterschule, Theatersammlung, theaterkundlicher Lehrstuhl an einer schweizerischen Hochschule, Gastspiele schweizerischer Truppen und Beschickung internationaler Theaterausstellungen im Ausland, schweizerische Festspiele in Luzern.

Mit dem guten Willen aller käme eine Neuordnung zustande. Wer möchte zu diesem Werk seinen Eifer und seine Mitarbeit versagen? Oskar Eberle.

Anfänge einer schweizerischen Filmpolitik

In der Geschichte des schweizerischen Filmwesens bildet die Filmkonferenz des Eidg. Departementes des Innern, die am 3. Juli 1935 unter dem Vorsitz von Bundesrat Philipp Etter in Bern stattfand, den Auftakt zu einer schweizerischen Filmpolitik. Daß die Filmfrage eine landeswichtige Frage ist, die die vollste Aufmerksamkeit der Behörden verdient, wurde in den früheren Berichten darzustellen versucht.

Durch die behördliche Initiative erhielten die privaten Filminteressen einen Auftrieb. So wurden verschiedene Genossenschaften gegründet, die ebenfalls eine Klärung der Filmfrage versuchten, wie die «Schweizerische Filmzentrale», die sich vor allem mit dem Kulturfilm verkehrspropagandistischer Art befassen will und die «Stoa-Genossenschaft», Gründungs-Syndikat der schweizerischen Tonfilmindustrie-Aktiengesellschaft, Stoa. Ob durch diese Gründungen der Sache gedient war, sei hier nicht untersucht. Es sei hier nur auf eines hingewiesen: für eine wirklich positive Lösung der schweizerischen Filmfrage ist die Zusammenfassung aller Kräfte notwendig. Die Schweiz ist zu klein, als daß sie sich eine schwächende Zersplitterung erlauben kann. Von dieser notwendigen Zusammenfassung der Kräfte sind wir allerdings noch weit entfernt!

Am 22. Januar 1936 fand die konstituierende Sitzung der Eidg. Studienkommission für das Filmwesen statt. Die Studienkommission wurde vom Eidg. Departement des Innern zusammengesetzt; sie hat zehn ordentliche und stimrende Mitglieder und sieben konsultative, die zur Behandlung der Einzelfragen zugezogen werden. Zur Leitung der Kommissionsarbeiten wurde Dr. A. Masnata, Direktor der Zentrale für Handelsförderung und Präsident des Verbandes schweizerischer Filmproduzenten, berufen.

Um die Arbeiten der Kommission zu beschleunigen, wurden vier Ausschüsse bestellt, die zuerst die einzelnen Sachfragen studierten und dann der Gesamtkommission, die für sämtliche Fragen allein zuständig ist, Antrag stellten. Diese Ausschüsse umfaßten folgende Gebiete: Kultur, Wirtschaft, Industrie (Atelierausschuß), Recht und Organisation. Das Arbeitsprogramm umfaßte

33 Fragen. Im wesentlichen waren zwei Fragenkomplexe zu bearbeiten; es mußten die wirtschaftlichen Möglichkeiten einer schweizerischen Filmindustrie im Zusammenhang mit den kulturellen Forderungen unseres Landes und alle Filmfragen, die der Vorbereitung einer Schweizerischen Filmkammer dienen, abgeklärt werden.

Infolge der verschiedenen Tonfilmatelierprojekte — im letzten Bericht wurden vier genannt, inzwischen waren es aber sieben geworden! — stand die Atelierfrage im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Der Streit der verschiedenen Initianten unter sich, ihr gegenseitiges Sichüberbieten durch Zeitungsartikel und Versammlungen, bewirkten, daß die Öffentlichkeit den Eindruck erhielt, als gälte es nur die Atelierfrage zu lösen. Dieses einseitige Betrachten der Filmfrage war der Sache nur schädlich; der Nichteingeweihte kann sich kaum vorstellen, von welcher umfassenden Wichtigkeit nur der Bau eines schweizerischen Tonfilmateliers ist, das mit Hilfe öffentlicher Gelder finanziert werden soll. Und gerade die Tatsache, daß alle namhaften Atelierprojekte mit dieser Unterstützung durch die öffentliche Hand rechneten, wodurch die Verantwortung der Behörden im vollen Umfange hereingezogen wurde, mußte die Kommission zu einer sehr sorgfältigen und verantwortungsbewußten Arbeit zwingen. Die Atelierfrage wurde deshalb zu einer Belastung der aus vielen andern Gründen wichtigen Lösung der Filmfrage an sich. Da die Bedeutung der prinzipiellen Filmfrage von der schweizerischen Öffentlichkeit immer noch zu wenig erfaßt wird, war diese Verschiebung des Interesses der Öffentlichkeit an den Arbeiten der Kommission und an einer umfassenden schweizerischen Filmpolitik nicht von gutem. Die zum Teil heftige und anderseits verständnislose Kritik an den Beschlüssen oder Anträgen der Kommission an die Behörden, hat dies deutlich gezeigt! Wenn die an einem Tonfilmatelier aus privaten oder allgemein wirtschaftlichen Gründen interessierten Kreise glaubten, durch Angriffe auf die Kommission der Sache des Schweizer Films zu dienen, so befanden sie sich im Irrtum. Ein Tonfilmatelier ist der schweizerischen Allgemeinheit erst nützlich, wenn es auch bestehen kann, wenn es zu einem wirklichen Instrument schweizerischer Arbeit wird und wenn es dies auch auf die Dauer bleibt. Demgemäß gilt es nicht nur abzuklären, ob dieses Atelier heute gebaut werden kann, welche technischen Voraussetzungen dazu erfüllt sein müssen, sondern es muß gleichzeitig Vorsorge dafür getroffen werden, daß die Arbeit auch abgesetzt werden kann, mit andern Worten, daß die Wirtschaftlichkeit des Ateliers nach heutigem Ermessen gesichert ist. Da das Atelier mit Hilfe öffentlicher Gelder gebaut werden soll, ist die Verpflichtung, diese Gelder nur dann zu verwenden, wenn alle möglichen und notwendigen Sicherheiten geschaffen sind, noch größer. Das sind Tatsachen, die allzu optimistische Tonfilmatelier-Initianten nicht einsehen wollen oder können. Wenn endlich die Kommission im Juli 1936 beschlossen hat, es sei den Behörden heute die Ausrichtung einer Subvention an ein Filmatelier nicht zu empfehlen, so geschah dies aus diesem Verantwortungsbewußtsein heraus; damit sollte keineswegs gesagt sein, daß man sich der Bedeutung der Filmfrage in produktivem Sinne nicht bewußt war oder daß man sich für den, für unser Land so wichtigen Schweizerfilm nicht einsetzen wolle. Im Gegenteil: die Kommission stand von Anfang an auf dem Standpunkt, daß auch die Frage der eigenen Filmproduktion in positivem

Sinne gelöst werden müsse. Die Meinungsverschiedenheit mit gewissen Kreisen der Schweiz besteht also lediglich darüber, wie man vorgehen soll. Man würde besser sagen: vorgehen kann; denn in Tat und Wahrheit handelt es sich darum, die Hindernisse — und sie sind zahlreich — die einer eigenen Filmproduktion aus irgendwelchen Gründen entgegenstehen, endgültig aus dem Wege zu räumen. Daß diese Arbeit, nachdem die Schweiz jahrzehntelang an der Filmfrage vorbeigegangen ist, nicht von heute auf morgen gelöst werden kann, wird jeder einsehen müssen, der nicht aus irgend einem Grunde ein Interesse hat, eine grundsätzliche und tragbare Lösung der Filmfrage im Sinne der Ordnung zu sabotieren.

Man kann die Ungeduld der Kreise verstehen, die seit langer Zeit darauf warten, endlich im Film künstlerisch arbeiten zu können. Man kann es auch verstehen, wenn sie sagen, daß man endlich handeln sollte. Aber eines muß andererseits doch auch von diesen Kreisen verstanden werden: Man hat sich lange bevor die Behörden die Initiative zur Lösung der Filmfrage ergriffen haben, mit ihr befaßt. Man hat Filme produziert, die mehr oder minder schweizerisch waren, man hat Atelierprojekte lanciert und man hat versucht, sein Glück mit dem Film zu machen. All diese Versuche sind mehr oder weniger mißglückt. Warum? Sicher waren es nicht nur die äußern Umstände, die besondere Lage der Schweiz im internationalen Filmwesen: es lag auch an den Betreffenden selbst! Man hat sich sehr oft in der Schweiz mit dem Film befaßt, ohne sich seiner Eigenheiten und Eigengesetzlichkeiten bewußt zu sein. Wie kein anderes Gebiet: der Film verlangt vollste Hingabe. Mit einer gewissen Geschäftstüchtigkeit und einer gewissen selbstsicheren Oberschlaueit allein ist es so wenig getan wie mit einem künstlerischen Wollen, das die realen Verhältnisse übersehen läßt. Es braucht eben beides!

Und wenn unsere schweizerische Filmarbeit erfolgreich sein soll, dann muß sie eine Basis haben. Diese Basis, es muß immer wieder gesagt werden, ist die Ordnung des Bestehenden! Was nützt ein Atelier, wenn die Filmproduktion nicht finanziert werden kann? Und was nützen Filme, wenn sie infolge übermäßiger handelspolitischer Hindernisse nicht abgesetzt werden können? In beiden Fällen wird die Behörde ihren ganzen Einfluß geltend machen müssen, um die Weiterentwicklung der Filmproduktion zu sichern.

Die Ergebnisse der Kommissionsarbeiten waren nun in kurzen Worten folgende: die Gründung einer schweizerischen Filmkammer wurde mit aller Gründlichkeit vorbereitet. Ihr Arbeitsprogramm wurde umrissen. Daß man heute darüber infolge der Wichtigkeit und der oft delikaten Natur dieser Aufgaben nicht immer alles sagen kann und darf, ist selbstverständlich. In einem sehr umfangreichen Bericht nimmt die Kommission zu den 33 Fragen ihres Arbeitsprogrammes Stellung und schlägt den Behörden entsprechende Lösungen vor. Die Bundesbehörde selbst wird nun dazu Stellung zu nehmen haben. Sobald die Filmkammer gegründet ist — und es ist zu erwarten, daß das sehr bald geschehen wird — werden zahlreiche Arbeiten der Lösung harren. Es seien nur einige genannt: das Kinobauverbot, die Schmalfilmfrage, die Wochenschaufrage, der Ausbau unserer Ansätze zu einer Filmproduktion, inbegriffen die Atelierfrage. Die gangbaren Wege hat die Kommission gezeigt, hoffen wir jetzt, daß sie bald begangen werden!

Max Frikart, Zürich.

Wie viele Filme braucht die Schweiz im Jahr?

(Nachdruck verboten.)

Grundlage dieser Zusammenstellung war der Bericht von Ed. Moreau, Genf, Mitglied der Eidg. Studienkommission für das Filmwesen.

A. Großfilme (Spielfilme)

1. Anzahl der Filme nach Sujets gerechnet (in %):

	1933	1934	1935
Deutschland	116 (29 %)	120 (23,3 %)	82 (17 %)
Oesterreich	5 (1,2 %)	16 (3,1 %)	22 (4,6 %)
Frankreich	121 (30,3 %)	117 (22,7 %)	92 (19,1 %)
U. S. A.	150 (37,7 %)	233 (45,2 %)	255 (53 %)
England	3 (0,8 %)	11 (2,1 %)	18 (3,8 %)
Italien	—	7 (1,4 %)	8 (1,5 %)
Rußland	—	2 (0,4 %)	2 (0,4 %)
Dänemark	—	3 (0,5 %)	1 (0,2 %)
Polen	—	1 (0,1 %)	—
Tschechoslovakei	4 (1 %)	3 (0,5 %)	2 (0,4 %)
Ungarn	—	2 (0,4 %)	—
Total	399	515	482

2. Anzahl der gebrauchten Kopien (in %):

	1933	1934	1935
Deutschland	227 (34,9 %)	235 (27,7 %)	161 (19,6 %)
Oesterreich	5 (0,8 %)	16 (1,9 %)	40 (4,8 %)
Frankreich	178 (27,3 %)	195 (23 %)	194 (23,6 %)
U. S. A.	233 (35,8 %)	370 (43,6 %)	381 (46,3 %)
England	4 (0,6 %)	11 (1,3 %)	31 (3,8 %)
Italien	—	7 (0,8 %)	9 (1,1 %)
Rußland	—	2 (0,2 %)	2 (0,2 %)
Dänemark	—	3 (0,4 %)	1 (0,1 %)
Polen	—	1 (0,1 %)	—
Ungarn	—	4 (0,6 %)	—
Tschechoslovakei	4 (0,6 %)	5 (0,4 %)	4 (0,5 %)
Total	651	849	823

B. Kurzfilme (Beiprogramm- und Wochenschaufilme)

1. Beiprogrammfilme (in %):

	1933	1934	1935
Deutschland	161 (33 %)	141 (26 %)	133 (22,4 %)
Oesterreich	2 (0,4 %)	7 (1,3 %)	14 (2,4 %)
Frankreich	128 (26,2 %)	127 (23,4 %)	118 (19,9 %)
U. S. A.	197 (40,4 %)	252 (46,5 %)	313 (52,7 %)
England	—	9 (1,8 %)	5 (0,8 %)
Italien	—	5 (1 %)	9 (1,5 %)
Norwegen	—	—	2 (0,3 %)
Total	488	541	594

2. Wochenschaufilme (in %):

	1933	1934	1935
Deutschland	104 (37,5 %)	70 (25,2 %)	78 (23,1 %)
Frankreich	173 (62,5 %)	208 (74,8 %)	260 (76,9 %)
Total	277	278	338

3. Anzahl der gebrauchten Kopien inkl. Wochenschau:

	1933	1934	1935
Deutschland	408	347	291
Oesterreich	3	11	15
Frankreich	814	1018	1075
U. S. A.	180	252	313
England	—	11	24
Italien	—	6	9
Norwegen	—	—	2
Total	1405	1645	1729

Bibliographie des schweizerischen Theaters 1935*)

Theatergeschichte

Eberle O. Die Japanesenspiele in Schwyz. In: Fastnachtsspiele. Theaterkultur-Jahrbuch 1935. 7, 5—53.

Kehler E. Zur Baugeschichte des Theaters Langenthal. In: Langenthaler Heimatblätter 1935. 1, 78—101.

Bibliographie des schweizerischen Theaters 1934. In: Theaterkultur-Jahrbuch 1935, 7, 71—73.

Religiöse Bräuche und Spiele

Das große Welttheater Einsiedeln. Offizielles Programm. 1935.

Faesi R. Welttheater. In: Neue Schweizer. Rundschau 1935, 244—253.

Volkstheater

Weiss F. Zwanzig Jahre Heimatschutztheater Bern. In: Theaterkultur-Jahrbuch 1935, 7, 70—71.

Eberle O. Vom Theaterspielen in den Trachtengruppen. In: Die Schweizer-Tracht 1935, 8. Jg. Nr. 1, 29—34.

Schweizer Autoren suchen ihre Volksbühnen. In: Schweizer Illustrierte Zeitung 1935. Nr. 52, 1813—1815.

Schulbühnen

Bertrand J. B. Notes sur le théâtre du Collège de St. Maurice. In: Echos de St. Maurice, 1935, 34 (Nr. 8/9), 197—236.

Vogel T. Kindertheater in der Schule. 2 Taf. 16 S. Zürich, Pestalozzianum 1935.

*) Unter Mitwirkung von Dr. W. J. Meyer, Landesbibliothek, Bern.

Berufsbühnen

- Marti H. Schweizer-Theater. In: Der kleine Bund 1935. Nr. 23 und 24, 177—182, 189—191 und als Sonderdruck der Gesellschaft für Theaterkultur, Luzern 1935.
- Welti A. J. Neues vom Schaffen schweizerischer Dramatiker. In: Theaterkultur-Jahrbuch 1935, 7, 57—62.
- Bridel G. Le mouvement dramatique en Suisse romande. In: La Suisse, Annuaire nationale 1935, 6, 170—176.
- Greyerz O. v. Unsere Stellungnahme zur Revue-Operette «Grüezi». In: Theaterkultur-Jahrbuch 1935, 7, 54—57.
- M. E. Liehburgs Tell-Drama «Hüter der Mitte». Sondernummer von «Die Zeit», Bern 1935. 3. Jg. H. 4.
- Weiss F. Aus Basels früherer Theaterzeit. In: Sonntags-Beilage der Nationalzeitung 1934. 15. Jg. Nr. 462.
- Refardt E. Die französische und die italienische Oper im Basler Stadttheater. In: Mitteilungen der schweiz. musikforschenden Gesellschaft 1935. 2. Jg. 130 Jahre Stadttheater St. Gallen. Theater-Illustrierte 1935. 9. Jahrgang. Heft 1/2.
- Schmid-Bloss K. Zürcher Stadttheater-Jahrbuch 1935/36. Zürich 1935.
- Refardt E. Die Schweiz im musikalischen Bühnenwerk. In: Schweizerische Musikzeitung 1935. 75. Jg. H. 24, 775—781.
- Ritter F. Die paritätische Prüfungskommission und die Kartothek für schweizerische Bühnenkünstler. In: Theaterkultur-Jahrbuch 1935. 7, 62—67.

Film

- Frikart M. Die Entwicklung der schweizerischen Filmfrage. In: Theaterkultur-Jahrbuch 1935. 7, 68—70.
- Iklé M. Zur Frage einer Schweizerischen Filmindustrie. Zürich 1935. 71 S.

Jahresbericht der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur 1935/1936

Jahresversammlung. Die letzte Jahresversammlung der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur fand am 5. und 6. Oktober 1935 in Luzern statt. Es war für den Vorstand selbstverständlich, daß er sie während der 1. schweizerischen Volkstheaterwoche, über die weiter unten noch zu sprechen sein wird, ansetzte.

In der geschäftlichen Sitzung vom 5. Oktober berichtete nach den üblichen Traktanden des Jahres- und Rechnungsberichtes Herr Max Frikart über die «schweizerische Filmsituation». Der Referent schilderte eingehend die chaotische Lage des schweizerischen Filmwesens, stellte das Verlangen nach staatlicher Ordnung, wobei er der Hoffnung Ausdruck gab, die geplante Filmkammer in Bern möchte ihre Arbeiten sobald als möglich aufnehmen, warnte aber auch vor Experimenten, die die wirtschaftliche Lage des Landes nicht imstande wäre zu tragen, und rief vorerst zu einer durchgreifenden Abklärung sämtlicher Möglichkeiten.

Im Mittelpunkt der Tagung stand der Vortrag von Dr. B. Diebold (Zürich), der am Sonntagvormittag im Kursaal vor einer zahlreichen Zuhörerschaft die Antithese «Schweizer Theater — Welttheater» in geistreichen Gegenüberstellungen und scharfen Formulierungen abwandelte. Die eigentliche Ursache der geringen Durchschlagskraft, die dem schweizerischen Drama eigen sei, erkennt er in der Scheu des Dramatikers vor der eigenen seelischen Entblößung. Voraussetzung einer Dramatik sei immer der innere Konflikt, das Erlebnis des Individuums. Der Schweizer kenne diese Konflikte zwar wohl und habe auch die Erlebnisse, vermöge sich aber offenbar nicht soweit künstlerisch über sie zu erheben und sich von ihnen innerlich zu distanzieren, daß es ihm gelänge, sie offen auf der Bühne dann auch darzustellen. — Diebold schlägt dem Schweizer Dramatiker Anpassung an das «Welttheater» vor und sieht die Möglichkeit zur Entwicklung einer Schweizer Dramatik darin, daß sie sich mit der Gestaltung von Gegenwartsthemen befasse. —

Es ist hier nicht der Ort, auf Diebolds Ausführungen zu antworten. Daß der Vortrag verschiedentlich die lebhafteste Opposition zu wecken vermochte, darf aber sicherlich ebensosehr als Vorzug ausgelegt werden wie die temperamentvoll freie Art der Darbietung. Mit kritischer Reserve dagegen betrachten wir, daß Erkenntnisse, wie sie sich aus der Gewöhnung an weltstädtische Eigenart und aus der jahrelangen Betrachtung des Berliner Theaterbetriebs dem Referenten ergeben mochten, den Maßstab zur Beurteilung unserer besonderen schweizerischen Verhältnisse abgeben sollen. Die Frage lautet nicht zuerst: Wie hat der Schweizer Dramatiker zu dichten, damit er auf weltstädtischen Bühnen zur Aufführung gelangt? Sie heißt bescheidener: Wie kann der Schweizer Dramatiker auf der Schweizer Bühne Heimatrecht erhalten? —

Schweizerische Volkstheaterwoche. Es war ein höchst verdienstliches Unternehmen, daß sich die Leitung der Luzerner Verkehrsausstellung dazu entschloß, der Initiative unseres Sekretärs zu folgen und eine erste schweizerische Volkstheaterwoche in der ersten Oktoberwoche durchzuführen, und daß sie diese unter das Protektorat unserer Gesellschaft stellte.

Erste schweizerische Mundart-Spielgruppen wurden vom 1. — 6. Oktober zur Durchführung eines Wochenspielplans verpflichtet, der gleichzeitig beste schweizerische Mundartdichtung zur Darstellung brachte. Es wurden gespielt: Grotesken v. Richard Schneyter (Luzerner-Spielleute); Bruderklusenspiel v. Oskar Eberle (Spielgemeinschaft Sarnen); Post v. C. A. Bernoulli und Die silbrigi Glogge im Rhy v. Herm. Schneider (Quodlibet Basel); Hansjoggeli der Erbvetter v. Simon Gfeller (Berner Heimatschutztheater). Vor der Aufführung dieses letzten Stückes nahm der Präsident Ihrer Gesellschaft die Gelegenheit wahr, in einigen wenigen Worten des zwanzigjährigen Bestehens dieser im besten Sinne schweizerischen Heimatbühne zu gedenken.

Ich glaube abschließend sagen zu dürfen, daß die Luzerner Tagung einen ebenso harmonischen wie anregenden Verlauf genommen hat.

— **Publikationen.** Das 7. Jahrbuch enthält in seinem Hauptteil einen längern Aufsatz unseres unermüdlichen Sekretärs und Herausgebers unserer Publikationen, Dr. Oskar Eberle, über «Die Japanesenspiele in Schwyz». Was darunter zu verstehen ist, faßt Eberle im Schlußkapitel seiner Untersuchung folgendermaßen zusammen:

«Die Schwyzer Japanesen sind die originellste Spielgemeinschaft des neunzehnten Jahrhunderts. Sie unterscheiden sich in jeder Hinsicht von allen Theatervereinen landauf und landab; sie kümmern sich weder um die Kulissenpracht der Wirtshaussäle noch um den Spielplan der stolzen Dorfbühnen. Sie sind das einzige Theater, das der Rührseligkeit der Birch-Pfeiffereien ebenso widerstand wie der Bauernromantik oberbayrischer Schwänke und dem Flitterpreußischer Leutnantskomödien. Wie dem rechten Fastnachtssnarren kein Kostüm zu farbig sein kann, so ist den Schwyzern das Kaiserreich Japan gerade bunt genug zur Verwandlung aus dem Alltag in die Märchenpracht des Morgenlandes... Die Schwyzer Japanesenspiele behalten im Umkreis der allgemeinen Theatergeschichte ihren Ehrenplatz. Sie schufen seit den Nürnberger Fastnachtsspielen von Hans Sachs die erste geschlossene und von Grund auf eigenwüchsige Fastnachtsspielreihe und sind nur darum unbekannt, weil sie nicht im 16., sondern im 19. Jahrhundert blühten, das noch so nahe liegt, daß sich kein Historiker verpflichtet fühlt, sie zu kennen.»

Wenn auch das Jahrbuch dadurch, daß sich sein Inhalt nicht einem allgemeinen Gedanken unterordnete, sondern einen einzigen umfangreichen Aufsatz in den Mittelpunkt stellte, von seinen Vorgängern abwich, so hoffen wir dennoch, daß es unsere Mitglieder und Freunde nicht weniger zu fesseln und zusammenzuschließen vermochte. Wir haben ein Interesse daran, die Veröffentlichung grundlegender und wissenschaftlich fundierter Arbeiten zu fördern. Wenn sie nur immer schweizerisches Theater und Schweizer Spielbrauch behandeln, so tut es nichts zur Sache, daß das Thema einmal scheinbar fern und abseits liegt. (Auch das neue Jahrbuch VIII wird in diesem Sinne einen einzigen großen Aufsatz über das Berner Heimatschutztheater enthalten). Im zweiten Teil des Jahrbuchs fanden sich wie gewohnt eine Anzahl kleinerer Aufsätze über aktuelle Themen (Film, Bühnenkünstler, Dramatiker, Stellungnahme zur Revue-Operette «Grüezi»). Außerdem konnte dem Jahrbuch der Vortrag Hugo Martis über das Thema «Schweizer Theater» beigeheftet und eine Broschüre des schweizerischen Tonkünstlervereins, «Der Solist im heutigen Konzertleben», mitgegeben werden.

Theatermuseum. Ein Gegenstand steter Sorge ist uns nach wie vor die schweizerische Theatersammlung. Leider sind Verhandlungen, die angeknüpft waren, wieder ins Stocken geraten, sodaß die Verwirklichung unseres sehnlichsten Wunsches, wertvollem Theatergut der Vergangenheit eine würdige Heimstätte zu bereiten, aufs neue in eine ungewisse Zukunft hinausgeschoben erscheint.

Wie wichtig die Realisierung der schweizerischen Theatersammlung und ihre geeignete Aufstellung ist, beweisen immer wieder die Schwierigkeiten, die einer angemessenen Beschickung auswärtiger Theaterkunstaussstellungen durch die Schweiz — neben vielen andern — entgegenstehen. Anläßlich des IX. Internationalen Theaterkongresses, der kürzlich in Wien zu Ende ging, war die Schweiz laut Pressebericht kaum genügend vertreten. Herr Dr. Eberle weiß dazu folgendes beizufügen:

Wir hatten zuerst versucht, eine größere Anzahl von charakteristischen Dokumenten des schweizerischen Theaters in Wien auszustellen. Da die nötigen Gelder aber für die Anfertigung von kostspieligen Modellen nicht zu

beschaffen waren, mußte man sich schließlich damit begnügen, in einem historischen und einem gegenwärtigen Beispiel einen Eindruck vom schweizerischen Volkstheater zu vermitteln, durch Ausstellung des wertvollen Modells der Luzerner Osterspiele des 16. Jahrhunderts und der Bilder von Calderons «Das große Welttheater» in Einsiedeln. Wir sind dem Luzerner Stadtrat und der Gesellschaft für Geistliche Spiele in Einsiedeln zu Dank verpflichtet, daß sie die Ausstellung (und zum Teil Neuanfertigung) ihrer Bilddokumente durch Übernahme der gesamten Kosten ermöglichten.

Vorstand. Die Arbeit des Vorstandes beschränkte sich im vergangenen Geschäftsjahr auf die Behandlung der Frage: Wie kann sich die Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur an der schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939 beteiligen? Die Anregung dazu hatte unser Mitglied Dr. W.J. Guggenheim in der geschäftlichen Sitzung der letzten Jahresversammlung gemacht. Nachdem eine Mitwirkung unserer Gesellschaft grundsätzlich allgemein als wünschbar und gerechtfertigt bezeichnet worden war, stellte der Vorstand Richtlinien für die Darstellung schweizerischer Theaterkunst im Rahmen der Landesausstellung auf und suchte in einer ausführlichen Eingabe Verbindung mit der Ausstellungsleitung. Diese Eingabe wurde am 3. Mai 1936 abgeschickt. Über ihren Erfolg und über unser weiteres Vorgehen in der Sache, das natürlich von der Antwort der Ausstellungsleitung abhängt, hoffen wir in der nächsten Jahresversammlung berichten zu können. Die Behandlung dieser Angelegenheit wird wohl auch im kommenden Jahre unsere Hauptaufgabe sein.

Die Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur lebt nach wie vor mehr von der Idee, die schon ihrer Gründung — mutatis mutandis — zu Gevatter gestanden hat, und den verschiedenen Versuchen, sie in die Tat umzusetzen, als von solcher Tat selber. Solange sich indessen die Idee, der sie ihr Dasein verdankt, nicht überlebt hat — und das wird noch lange nicht der Fall sein — solange ihre Ziele, die Erforschung des schweizerischen Theaters und die Förderung aller Bestrebungen, die zu einer schweizerischen Theaterkunst hinführen, lebendige Forderung bleiben und Dienst an unserer staatlichen und kulturellen Eigenart bedeuten — und das wird noch lange der Fall sein — solange sich schließlich, und wären es deren auch nur wenige, Getreue, Bekenner und Freunde dieser Ziele zusammenfinden: ebenso lange müssen wir den Kopf hoch tragen und den Blick in die Zukunft frei behalten. Wir leben in keiner leichten Zeit, unser Mitgliederbestand hat sich nicht vermehrt. Unsere Devise für die nächsten Jahre lautet deshalb ganz einfach: **durc-**
halten!

Der Präsident:
Dr. Fritz Weiss, Basel.