

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 10-11 (1938-1939)

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: 23.01.2026

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

JAHRESBERICHTE

THEATER UND LANDESVERTEIDIGUNG

Vortrag, gehalten vor der Zürcher Studentenschaft, am 28. Juni 1938.

Die Notwendigkeit und Dringlichkeit der geistigen Landesverteidigung ist heute unbestritten, denn die Eroberung eines Landes geschieht im Zeitalter des totalen Krieges nicht mehr nur mit Waffengewalt; der Sieg der Waffen wird lange vorher mit den «friedlichen» Mitteln der Propaganda, der geistigen und seelischen Beeinflussung des Gegners soweit wie nur möglich sicher gestellt. Mit welcher Präzision und Zielsicherheit dieser Apparat arbeitet, hat das Beispiel Oesterreich gezeigt. Gegen diese Propaganda, die sich hierzulande systematisch verstärkt, gilt es ebenso systematisch mit den uns zur Verfügung stehenden geistigen Mitteln vorzugehen.

Wer sich schon einmal mit Werbung irgendwelcher Art befaßt hat, weiß, daß diejenige die erfolgreichste ist, die sich der scheinbar unverfänglichsten Mittel bedient und die ohne offensichtliche Verfolgung eines bestimmten Zweckes dort eingesetzt wird, wo man sie am wenigsten vermutet. Er weiß aber auch, daß sie dort am billigsten ist, wo die organisatorischen Voraussetzungen bereits vorhanden, oder leicht zu schaffen sind; mit anderen Worten, wo die Propaganda einer möglichst breiten, ungeschützten Einflußsphäre sicher ist.

Daß das Theater ein Propagandamittel ersten Ranges sein kann, ist in der ihm innenwohnenden Kraft der Gemeinschaftsbildung begründet. Es versammelt einen aufnahmebereiten, den Geschehnissen auf der Bühne gegenüber sympathisch eingestellten Zuschauerkreis. Seine Einstellung ist nicht in erster Linie eine kritische; sie kann es nicht sein, weil sie nicht im Sinne des Theaterbesuches liegt. Ihm entspricht vielmehr die frohe Erwartung des Vergnügens, der Entspannung, der Ablenkung, allenfalls diejenige der Belehrung, der geistig-seelischen Bereicherung, mit andern Worten, dem Vergnügen höherer Art, der Steigerung des Persönlichkeitsgefühls. In dieser, auf das günstigste vorbereiteten, durch den Raum und durch den gemeinsamen Erlebniswillen des Kunstwerks gesteigerten seelischen Haltung trifft das von der Bühne herab gesprochene oder gesungene Wort den Zuschauer. «Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates, eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.» Dieses Schillerschen Begriffes des Theaters wollen wir uns bedienen, um das Objekt unserer Untersuchung im Zusammenhang mit der geistigen Landesverteidigung zu bezeichnen.

Angesichts der ganzen Front, an der sich der geistige Selbstschutz zu entwickeln hat, stellt das Theater einen verhältnismäßig kurzen Abschnitt dar. Trotzdem ist es als bevorzugte Einbruchstelle zu bezeichnen. Deshalb verlangt seine Verteidigung eine genaue und zuverlässige Aufklärungsarbeit über seine Stär-

ke, vor allem aber über seine Schwächen. Ebenso notwendig ist die Berichterstattung über die Bewegungen des Gegners. Nehmen wir diese voraus.

Schon im Verlauf der vergangenen Spielzeit ist bekannt geworden, daß über das Stadttheater Basel und über das Zürcher Schauspielhaus vom deutschen Propagandaministerium, in Verbindung mit der Reichstheaterkammer, Fachschaft Bühne, der Boykott verhängt wurde, d. h., es darf kein Mitglied der Fachschaft Bühne, der nun auch die bisherigen Mitglieder des Ringes österreichischer Bühnenkünstler angehören, ohne ausdrückliche Zustimmung der Reichstheaterkammer ein festes, oder vorübergehendes Engagement, oder ein Gastspiel an diese Schweizer Bühnen abschließen.¹⁾

Einen weiteren Vorstoß zur Gleichschaltung der Theater in der Schweiz zu unternehmen, wurde der deutschen Arbeitsfront mit dem Auftrag überbunden, alle dort beschäftigten Bühnenkünstler großdeutscher Nationalität in Zellen zu vereinigen, die von einem Zellenwart kontrolliert werden. Zur Beschleunigung des Verfahrens diente der Hinweis auf die sozialen und organisatorischen Vorteile, die dem Mitglied der Arbeitsfront zukommen und die Drohung mit der Gefahr der Ausbürgerung. Für den schweizerischen Bühnenkünstlerverband, der alle in der deutschsprechenden Schweiz beschäftigten Bühnenmitglieder, ohne Rücksicht auf ihre Nationalität erfaßt, stellt diese organisatorische Erfassung der großdeutschen Bühnenkünstler in der Schweiz einen mit dem bisher ungekündigten Kartellvertrag im Widerspruch stehenden Tatbestand dar. Trotzdem ist ein bei der Reichstheaterkammer sofort erhobener Protest gegen diese Vertragsverletzung bisher ohne Antwort geblieben.²⁾

Damit sind aber die Druckmittel noch nicht erschöpft, die gegen ein Theater angewendet werden können. Jede Bühne braucht Stücke; diese sind in der Regel nur durch Bühnenvertriebe erhältlich. Durch den österreichischen Anschluß sind, außer den schweizerischen, sämtliche Bühnenvertriebe in nationalsozialistische Hände und damit in den Machtbereich der deutschen Propaganda gelangt. Wer den Spielplan der Mehrzahl unserer Stadttheater verfolgt, weiß, was das zu bedeuten hat.

So ist die Situation! Daß sie unhaltbar ist, darüber dürfte Klarheit herrschen. Wäre dies nicht der Fall, müßten wir die Theater in der Schweiz für die geistige Landesverteidigung als verloren betrachten. Aber wir müßten uns weiter auch darüber klar sein, daß die Aufgabe dieser Position, d. h. die Hinnahme ihrer Gleichschaltung, den Tod unserer Berufsbühne bedeutet, den Tod in kultureller und in wirtschaftlicher Hinsicht. Denn niemand wird sich der Illusion hingeben, daß dann nur noch ein Rappen öffentlicher Gelder dafür üb-

¹⁾ Während der Boykott über das Stadttheater Basel nach wie vor verhängt ist, ist nachzutragen, daß das Schauspielhaus Zürich unter der neuen Leitung wiederum frei gegeben wurde.

²⁾ Selbst bis zum Termin der Herausgabe dieses Jahrbuches ist eine Antwort auf diesen Protest nicht erhältlich gewesen. Dagegen wurde der Kartellvertrag, der am 18. Mai 1937 zwischen der Reichstheaterkammer, Fachschaft-Bühne, dem Ring der österreichischen Bühnenkünstler, dem Bühnenbund in der Tschecho-Slowakei und dem Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz, Sektion des V.P.O.D. revidiert und bestätigt wurde, als weiter bestehend erklärt.

rig bleiben darf. Wir hoffen zuversichtlichst, daß uns diese Konsequenz erspart bleibt. Wie ist sie aber zu vermeiden?

Nur dadurch, daß das Theater in der Schweiz in ein Verhältnis zum Volk gebracht wird, das nicht mehr wie Carl Spitteler schon 1890 sagte: «ein falsches, unnatürliches und ungesundes ist». Besinnen wir uns auf die Forderung, die die vielen Vorkämpfer des schweizerischen Theaters, wie Jakob Bührer, Otto von Geyrerz, Paul Lang, Werner Johannes Guggenheim und andere, seit Jahrzehnten als für das schweizerische kulturelle Leben unerlässlich erhoben haben, für die die Schweizer Autoren und der schweizerische Schriftstellerverein sich je und je eingesetzt haben: die schweizerischen Theater den Schweizern!

Aber diese allzu knapp formulierte Devise hat uns Steinwürfe genug eingebracht, uns den Ruf von Autarkisten und Chauvinisten zugezogen, wir müssen uns also wiederum deutlicher ausdrücken: wir wollen, daß wir in unseren Theatern zu Hause sind, daß schweizerischer, freiheitlicher Geist in ihnen wirkt, fern von Chauvinismus, offen jeder echten, künstlerischen Leistung. Ein schöpferischer Wille soll darin wirken, geleitet und gestärkt vom überzeugungstreuen Glauben an die Demokratie, an Humanismus und Menschenwürde. Wir wollen, daß das schweizerische Theater ein Forum sei, auf dem die Stimmen der Völker neben unserer eigenen in Freiheit erschallen dürfen, keiner anderen Einschränkung unterworfen, als sie Geschmack und Sitte, unsere eigene Geisteshaltung und unser eigenes Werturteil bestimmen; ein Theater, das in seiner Grundgesinnung gut schweizerisch ist, in der Erfassung seiner Aufgabe aber über das Nationale hinausgeht und in das Reich des Geistes vorstößt, der keine politischen Grenzen kennt.

Es muß aber gerade an dieser Stelle ausdrücklich gesagt werden, wir wollen das nicht erst, seit unsere Theater dem Zugriff der ausländischen Propaganda ausgesetzt sind, wir wollten dies lange bevor es ein drittes Reich, ja ehe es eine deutsche Republik gab. Und alle, die lange vor uns am Werk waren, wollten es. Warum? Weil es sich um eine grundsätzliche Forderung bewußten schweizerischen Kulturwillens handelt. Darum gilt es, nicht nur unsere Theater zu verteidigen, sondern gleichzeitig unsere Theaterverhältnisse zu ändern. Denn nur dadurch, daß wir die Verhältnisse ändern, werden wir in die Lage versetzt, unsere Theater als Bollwerke der geistigen Landesverteidigung auszubauen, sie verteidigungsfähig zu gestalten.

Und trotzdem könnten wir den Kampf kaum wagen, ohne des Haupttrupps sicher zu sein, ohne das Volk für uns zu haben und vor allem nicht, ohne die Jugend, für uns zu haben. Wer aber um Gefolgschaft wirbt, pflegt gewöhnlich etwas zu versprechen, sei es in materieller, oder in ideeller Hinsicht. Darum kann es sich hier nicht handeln. Es kann nur darum gehen, jeden Schweizer Bürger zu gewinnen, um mitzuhelfen dem schweizerischen Geistesleben die Plattform zu erhalten, die neben Schule und Universität eine Stätte des freien Geistes, der Gesinnungs- und Charakterbildung sein soll. Daß das Theater in der Schweiz diese Aufgabe heute nicht mehr erfüllt, wenn es sie überhaupt einmal voll und ganz erfüllt hat, braucht nicht im Einzelnen belegt zu werden: die wirtschaftliche Theaterkrise redet deutlich genug, die Isolierung des Theaters ist zur Binsenwahrheit geworden.

Und doch haben sich die verantwortlichen Stellen bis heute der Einsicht verschlossen, daß die Theaterkrise da und dort nur durch das Ueberwinden der Vertrauenskrise zu beheben ist, die ihre Gründe ausschließlich im Bereich unserer Forderungen hat, daß dem Theater vor allem die im Volksganzen verankerte Stellung geschaffen werden muß, die allein es befähigt, sich ganz in den Dienst der Nation zu stellen. Dabei ist es mit der Erfüllung des Postulates, der Theaterleiter in der Schweiz müsse ein Schweizer sein, nicht getan. Es muß vielmehr gerade in der gegenwärtigen Situation darüber Klarheit herrschen, daß Theaterspielen in der Schweiz heute nicht mehr nur eine künstlerisch-wirtschaftliche, sondern in höherem Sinn eine nationale Verpflichtung in sich schließt, eine Verpflichtung, die sich auf dem Willen aufbaut, ein Theater zu schaffen, das den Ausdruck und die Züge eines freiheitlichen, seiner Menschenwürde bewußten Volkes trägt. Nur durch die Erfüllung dieser grundsätzlichen Voraussetzungen kann das Theater Mittel zur geistigen Landesverteidigung werden, und zwar Mittel zur Abwehr sowohl, wie in besonderem Maße, Mittel zur Stärkung der geistigen Selbstbehauptung des Individuums.

Hier ist es, wo der nicht zu unterschätzende zweite Programmpunkt fixiert werden muß, die Aufklärung der Oeffentlichkeit. Erinnern wir uns an den Ausspruch Carl Spitteler's: «das ganze Verhältnis zwischen Theater und Publikum ist eben in der Schweiz ein falsches, unnatürliches und ungesundes», und überlegen wir uns, ob er vom Gros des Publikums akzeptiert würde, und ob wir außerdem in der Lage wären, den Beweis dafür anzutreten.

Ich habe schon immer darauf hingewiesen, daß die Aufklärungsarbeit dadurch erschwert wird, daß der schweizerischen Theatergeschichte zu wenig Beachtung geschenkt wird, daß es zu bedauern sei, daß es bis heute den Bemühungen der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur nicht gelungen ist, Verständnis für die Notwendigkeit eines Lehrstuhles für Theaterwissenschaft in der Schweiz zu finden. Gehörte es zur Allgemeinbildung jedes Schweizers darüber orientiert zu sein, daß wir im 16. Jahrhundert ein blühendes, lebendiges Volkstheater besessen haben, ein Volkstheater, das in seiner Angriffslust und Zeitkritik den damaligen Verhältnissen gegenüber dem heutigen Zeittheater, dem «Cornichon», verglichen werden kann, wir hätten weniger Mühe verständlich zu machen, was wir unter schweizerischem Theater verstehen. Wüßte man außerdem, wie unsere jetzigen Berufsbühnen als Parallele zum Hof- und Gesellschaftstheater im Ausland entstanden sind, herrschte weniger Erstaunen darüber, warum noch heute vom deutschen Provinztheater in der Schweiz gesprochen wird und warum jeder Versuch, diese Theaterverhältnisse zu ändern, auf den heftigsten Widerstand stossen muß.

Systematische Aufklärung tut also gut, sich dieser historischen Tatsachen zu erinnern und sie am richtigen Ort zu verwenden. Auch eine knappe Darstellung der bisherigen Kämpfe um ein schweizerisches Theater und ihre Opfer, es sind manche dabei schon gefallen, wird gute Dienste leisten.

Aber es muß noch einmal gesagt werden, neben dieser Aufklärung muß vor allem unseren Theatern die Freiheit zugebilligt werden der geistigen Auseinandersetzungen der Gegenwart zu dienen, jeder Meinung Ausdruck zu geben, sofern sie uns etwas Wesentliches zu sagen hat und den Gesetzen der

Bühne entspricht. Keinerlei Bevormundung, woher sie auch kommen mag, soll das Theater dem Sinn entfremden dürfen, den ihm Shakespeare durch den Mund Hamlets gegeben hat: «der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eigenen Züge; der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen!»

Man wird mir wahrscheinlich vielerlei Gründe entgegenhalten, warum es nicht so einfach sei, das Theater der geistigen Landesverteidigung dienstbar zu machen. Nehmen wir den Einspruch voraus, der am plausibelsten klingen mag, die Gefahr der wirtschaftlichen Schädigung des Theaters. Diese wird auf die Erwägung abgestellt werden, daß ein auf geistige Landesverteidigung gerichteter Spielplan einer großen Zahl von Theaterbesuchern, besonders aber den Inhabern der teuren Plätze, Anlaß bieten würde, sich vom Theater zurückzuziehen, was beim ohnehin bestehenden Besucherrückgang eine geradezu katastrophale Wirkung haben müßte. Dem kann auf Grund der Ergebnisse der vergangenen Spielzeit entgegengehalten werden, daß die Theater eine Besuchssteigerung zu verzeichnen hatten, die sich zur Intensivierung des gehaltvollen, gegenwartsnahen Schauspielplans entschlossen. Diese Tatsache darf nicht nur als eine vorübergehende Konjunktur betrachtet werden, sie ist vielmehr der Ausdruck dafür, daß vom Publikum selbst her, dem Theater neuerdings wiederum die Aufgabe, ja, ich darf wohl sagen, die Verpflichtung auferlegt wird, am Zeitgeschehen anteilzunehmen, die uns bedrängenden Probleme in der höheren Sphäre der Kunst und der Dichtung Gestalt gewinnen zu lassen.³⁾

Freilich ist seitens der Theater dazu eine Voraussetzung zu erfüllen, die über die künstlerisch-wirtschaftliche Befähigung hinaus geht und ausschließlich von der Persönlichkeit abhängig ist. Um die Theater der geistigen Landesverteidigung einzugliedern, braucht es Mut, Mut zur Gesinnung und vor allem Mut zum Bekenntnis. Wir finden diesen Mut eher bei der starken Einzelpersönlichkeit, als bei Gruppen.

Ich habe bereits betont, daß unseren Theatern die Freiheit der Meinungsäußerung zugestanden werden muß, wenn sie befähigt werden sollen, ein wirksames Kraftzentrum der geistigen Landesverteidigung zu sein. Das bedingt aber auch, daß dem Theater nicht nur dann seine kulturelle Bedeutung attestiert wird, wenn es darum geht, dem Volk die Gewährung der Subvention mundgerecht zu machen. Seine kulturelle und pädagogische Bedeutung muß als Faktor in der Jugenderziehung, wie in der Erwachsenenbildung erkannt werden und heute vor allen Dingen dort in Erscheinung treten, wo die geistige Selbstbehauptung unseres Volkes auf dem Spiele steht.

Hier müssen wir uns allerdings fragen, ist dies bei der jetzigen verwaltungs- und aufsichtstechnischen Struktur unserer Stadtheater möglich? Ich habe

³⁾ Der Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung und gleichzeitig die praktische Bestätigung dafür, erbrachte in der Spielzeit 1938/39 nach anfänglichem Zögern in der Spielplangestaltung das Schauspielhaus in Zürich, das mit seinen Aufführungen von Goethe's «Götz von Berlichingen» und Schiller's «Wilhelm Tell» einen gewaltigen Besucherkreis zu erfassen vermochte, während die übrigen Theater teilweise einen beinahe katastrophalen Besucherrückgang zu verzeichnen hatten.

vorhin die Impulse angedeutet, aus denen sie entstanden sind, auf die sogar heute noch verwiesen wird, wenn man für das «Gesellschaftstheater» wirbt. — Dennoch, angesichts der Gefahr der Ueberflutung der deutschsprechenden Schweiz mit antidebakalischen, dem totalen Staat und dem totalen Krieg verschworenen Ideologien sollte es, nein, muß es möglich sein. Es muß möglich sein, für das geistige und kulturelle Leben wenigstens den «schweizerischen Standpunkt» Spittelers gelten zu lassen. Er muß erwachsen aus der Erkenntnis, daß die Frage der geistigen Landesverteidigung zwangsläufig zur Frage der kulturellen und wirtschaftlichen Existenzberechtigung unserer Berufsbühnen führen wird. Sie positiv im Sinne der geistigen Selbstbehauptung unserer Demokratie mit entscheiden zu helfen ist unsere Aufgabe.

«Wir sind ein kleines Land, aber wir können ein großes werden, wenn wir eine ewige Idee vertreten. Es ist uns in die Höhe und in die Tiefe keine Grenze gesetzt. Wir können die Idee des schweizerischen Bundes, Zusammenfassung der Freien zur Gemeinschaft, mit stolzem Blick überall vertreten. Sie wird sich stärker erweisen als biologische, wirtschaftliche oder imperiale Staatsprinzipien.»

Diesem Zitat aus einem Referat von Dr. Karl Naef, dem Sekretär des Schweizerischen Schriftstellervereins, erlaube ich mir zum Schluß beizufügen: und kein anderer Glaube, als der Glaube an diese ewige Idee soll Geist und Antlitz unseres Theaters bestimmen.

Fritz Ritter

BERUFS- UND VOLKSTHEATER AN DER LANDESAUSSTELLUNG *

Jeder vernünftigen Praxis liegt eine Theorie zugrunde. So wie der Baumeister seinen Grundriß zeichnet, muß auch der Theaterleiter seine Grundsätze haben. Planlos geleitetes Theater bleibt bestenfalls glückliches Zufalls werk, gewöhnlich jedoch bedeutet es die langsame aber sichere Vernichtung jeder geistigen Funktion. Nicht die Laune und nicht die Ablenkung des Publikums durch andere Anziehung allein untergraben den Bau der internationalen Theaterkunst, die Planlosigkeit des durchschnittlichen Leiters vor allem besorgt den Abbruch noch schneller. Seine grundsätzlichen Erkenntnisse stossen nicht vor über die Grenzen des herkömmlich Technischen oder des oberflächlich Kaufmännischen, er handelt mit der Ware Theater, er verkauft echte oder vermeintliche Schlager, wie es gerade trifft oder fehlt. Er hat ein Repertoire, aber keinen Spielplan. In diesem Zustand ist das Theater fast überall in der Welt und ohne den entschlossenen Eingriff staatlicher Instanzen oder die Bemühung grundsätzlich besser fundierter Talente bleibt die gute Wandlung aus.

* Aus dem Vortrag, gehalten an der Jahresversammlung der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur am 12. Juni 1938 in Zürich.

Dieser summarischen Schilderung der international gültigen Mißstände muß, um nun vom schweizerischen Theater zu sprechen, eine Analyse der eigentümlich schweizerischen Schwierigkeiten angefügt werden und zwar nicht nur der aktuellen. Zuerst ist die Geschichte des Schweizer Theaters zu konsultieren, denn dort findet der gerechte Kritiker den Ursprung unserer Theaternot. Das gute und natürliche Schweizer Theater, das Theater aus dem eigenen Volk für das eigene Volk war bekanntlich vor der Reformation da und lebte nachher nur in den katholischen Orten weiter. In den reformierten Ländern aber nannte man die Laienspiele, dieses ursprüngliche Werk des Volkes, ein Teufelswerk und unterdrückte es gründlich.

Später aber hatten sich die Machthaber dem Verlangen des Volkes zu fügen und liessen immerhin die fremden Komödianten zu. Es war ihnen aber ganz und gar nicht zu tun um die Aufrichtung des echten Volkstheaters, das verstanden sie nicht. und konnten sie nicht verstehen; sie hielten sich schlicht an den lateinischen Spruch vom Brot und den Spielen für das Volk. So kam das Element des Verächtlichen hinzu: Das fremde fahrende Volk durfte die Bürger des Landes possenreißend von den Tagessorgen ablenken. Dieser Geruch des Verächtlichen weht heute nicht mehr um unsere Theater, die Fremdheit aber ist geblieben, und, was noch heilloser ist: Die Funktion der Ablenkung von den Tagessorgen blieb dazu. Fast so tief wie nirgends in der fremden Provinz und nicht weniger tief als in den fremden Großstädten ist seit jener Zeit bei uns der Glaube an die Allmacht dieser Funktion. Ein klassischer Spießerglaube von verheerender Wirkung! Und diesem Glauben, diesem Vorurteil ist der Kampf anzusagen. Denn aus diesem Vorurteil ist das zweite gewachsen: Der Glaube an die ewig größere Fähigkeit des fremden Schauspieles, das Vorurteil über die theatralische Unfähigkeit des Schweizers. Es steckt dahinter ein Schamgefühl. Da das Theater uns belustigen und ablenken soll, was es am besten mit der Posse besorgt, ist klar, daß sich ein «rechter» Schweizer dieser Verrichtung widersetzt. Den «Lappi» machen sollen die fremden Komödianten, das steckt dahinter, inzwischen dunkel und verschüttet, aber doch noch immer wirksam.

Nun sind unsere Theater freilich schon lange nicht mehr einzig zur Unterhaltung und Verfälschung der Realität in Betrieb. Sie bemühen sich um hohe Kunst, sie spielen sehr häufig auch klassische Werke und machen ihre Defizite zum Teil in allen Ehren. Wir wollen es jedoch endlich wagen, auch den Wert dieser gerühmten Haltung kritisch zu untersuchen. Macht das klassische Salz das Gericht auf die Dauer denn wirklich schmackhaft? Ist der Ausweg zu Schiller wirklich ein Weg ins Freie? Wer kann nach gründlicher Ueberlegung heute noch daran glauben? Diese großen und edlen Werke, an ewiger Schönheit gewiß unerreicht in der Gegenwart, sind ein organischer Teil des Spielplans, das ist nicht zu leugnen, zu bestreiten ist nur, daß diese Werke das Theater wieder zum lebendigen Volkstheater machen. Ihre gute Wiedergabe kann es zur Not noch rechtfertigen, daß die öffentliche Hand das Theater erhält, mehr hat ihr Einsatz nicht zu bedeuten. Diese Stücke sind nicht mehr als der schöne Mantel über dem zerschlissenen Alltagskleid. Die sonntägliche Feierlichkeit solcher Aufführungen adelt den Werktag nicht. Umbau, nicht Verzierung heißt die Forde-

rung. Das herrliche Bildungsmittel Theater muß wieder hergestellt werden durch grundsätzliche Konsequenz, durch geistige Planung. Das Theater muß dem Volk zurückgegeben werden, dann wird sich das Volk zum Theater zurückfinden. Der Inhalt, nicht die Form entscheidet. Die vollendete Aufführung eines uns gleichgültigen Stücks hat nicht den Bruchteil der regenerierenden Wirkung, die ein mittelmäßig aufgeführtes Werk hergibt, das uns wesentlich etwas angeht. Daran liegt es, und nur daran. Haben uns die Katastrophen dieser Zeit hervorragende Schauspieler in das Land gebracht, so wollen wir ihnen danken für ihre Kunst und sie als Lehrmeister anerkennen, aber die Stücke auswählen, die sie spielen, das wollen und müssen wir. Und unseren Spielertalenten muß endlich ehrlich die Chance gegeben werden, unter diesen Könnern heranzuwachsen zum selben Niveau und zwar jedem, auch noch so unscheinbaren Talent. Die leichtfertige Abweisung unserer Anfänger muß aufhören, und ebenso die Ausrichtung des Repertoires nach den Spielplänen von Wien oder Berlin. Nur eine die schweizerische Mentalität und die schweizerischen Realitäten zu tiefst kennende und pädagogisch beflissene Dramaturgie kann das schweizerische Theater retten und wiederherstellen. Es handelt sich dabei ganz und gar nicht darum, schlechte Schweizerstücke den guten fremden vorzuziehen, es gibt fremde Stücke genug, die auch uns etwas sagen. Es geht auch nicht darum, ausgezeichnete fremde Schauspieler prinzipiell durch unzulängliche einheimische zu verdrängen, aber jedes Ensemble muß in den allernächsten Jahren schon so viel Schweizerkräfte enthalten, daß ein wesentliches Mundartstück in den Spielplan aufgenommen werden kann.

Nach dieser, für das Verständnis unserer Absichten notwendigen Einleitung, sei nun die Rede vom Theater an der Schweizerischen Landesausstellung. Unsere Aufgabe ist klar: Die große nationale Anstregung des Jahres 1939 muß auch auf dem Gebiete des Theaters zu einem entscheidenden Vorstoß benutzt werden. Unser Programm muß weiterwirken in die Zukunft.

Diese Wirkung ist unbedingt zu erreichen durch die Befolgung zweier Grundsätze. Erstens haben wir die Bestrebungen der gutgeleiteten Laienspielergruppen mit aller Entschlossenheit zu fördern, dadurch, daß wir sie zu möglichst großer Geltung bringen. Diese paar wirklich künstlerisch und geistig tätigen Heimattheater verdienen diese offizielle Sanktionierung schon längst. Sie sind mit demselben Ernst und derselben Liebe in das Gesamtprogramm einzubauen, wie das Berufstheater. Sie geben uns die echte heimische Atmosphäre, stellen unsere Typen dar und gestalten Probleme unseres Lebensraumes. Ob die Spiele mit dem Maßstäbe des Berufstheaters gemessen, technisch und darstellerisch unvollkommen sind, ist dagegen nicht wesentlich. Diese Truppen spielen echtes schweizerisches Volkstheater und das entscheidet. Nicht die gegenseitige Kräftedurchsetzung des Laienspiels und des Berufstheaters ist unsere Absicht, das wäre eine gewalttätige und sicher falsche Methode, was erreicht werden soll, ist die gerechte Wert einschätzung der Laienspiele durch das breite städtische Publikum, denn das bessere Verständnis und die größere Beachtung dieser Laienspiele fördert die Einsicht in die Unnatürlichkeit unserer Beziehungen zum Theater überhaupt und öffnet damit die Aussicht auf eine Gesundung

dieses Verhältnisses. Die richtige Proportion zwischen Substanz und Form des schweizerischen Theaters kann so vielleicht rascher hergestellt werden. So wird am ehesten wieder selbstverständlich werden, was schon bei den Griechen selbstverständlich war, daß nämlich die Bühnenkunst von allen Künsten die zutiefst an die Aktualität und den eigentümlichen Lebensraum gebundene ist, daß die erste Frage lautet: Was gestaltet die Bühne und nicht wie gestaltet sie?

Unser zweiter Grundsatz mutet kämpferisch an, ist aber durchaus natürlich und sachlich unanfechtbar. Er leitet unsere Bemühungen um ein schweizerisches Berufstheater. Es scheint uns selbstverständlich, daß nur Schweizerstücke gespielt werden, seien sie nun schriftdeutsch oder in der Mundart geschrieben, ernst oder heiter. Und diese Stücke sollen, im Ausstellungstheater wenigstens, ausnahmlos von Schweizer-Darstellern gespielt werden. Schweizer Regisseure haben die Aufführungen zu leiten und Schweizer Bühnemaler die Dekorationen zu malen. Jedenfalls darf das autarkistische Prinzip hier nicht durchbrochen werden, nicht nur, weil es das allgemeine Reglement, sondern weil es die Vernunft fordert. Wir wollen nicht ein «Nationaltheater» erzwingen, gegen diese irrtümliche Deutung unserer Arbeit erheben wir ausdrücklich Einspruch. Wir wollen nur beitragen zur grundlegenden Selbstsicherheit, Kommendes vorbereiten, der Entwicklung fördernd vorgreifen durch die längst mögliche Beweisführung, daß außerordentliche Anstrengung ein total schweizerisches Theater zustande bringen kann. Wir wollen beitragen zur Schaffung jenes Theaters, das in den kommenden Jahren eine Mission zu erfüllen hat: Die Anregung zur Besinnung auf unser kulturelles Eigenleben, die Förderung der geistig selbständigen Gestaltung unserer gegenwärtigen Probleme, den Anstoß zur eigenwilligen Darstellung unseres Charakters. Das Theaterprogramm der Landesausstellung soll nicht nur das gute Erworbene zeigen, sondern auch das noch zu Erwerbende. Denn das ist unsere schönste Aufgabe.

Walter Lesch.

SCHWEIZER WERKE AUF SCHWEIZER BÜHNEN (1937/1938)

Die nachfolgende Zusammenstellung soll wiederum, wie in den letzten Jahrbüchern, ein Bild von der Pflege der schweizerischen Dramatik auf den im Verband Schweizer Bühnen zusammengefaßten Berufstheatern in der Schweiz geben. Die Uebersicht stützt sich auf die Angaben, die dem Verfasser auf seine Anfrage hin von den verschiedenen Theaterleitungen bereitwillig und in verdankenswerter Weise zur Verfügung gestellt worden sind.

A. Uraufführungen

Basel

9. 10. 37	Der Chef des Generalstabes. Schauspiel in 5 Akten von Albert Steffen.	6 Aufführungen
24. 10. 37	Rappe und Reiter. Schauspiel in 2 Akten von Werner Wolff.	1 «
2. 2. 38	Dreikampf. Schauspiel in 3 Akten von Caesar von Arx.	3 «
5. 3. 38	Rotkäppchen und der Wolf. Schauspiel in 4 Akten (Bearbeitung des Grimmschen Märchens) von Werner Wolff.	5 «
5. 4. 38	Finnische Nacht. Schauspiel in 2 Akten von Robert Croftet.	1 «
12. 5. 38	Talleyrand und Napoleon. Drama in 7 Szenen von Hermann Kesser.	7 «
22. 6. 38	s'groß Loos. Ein baseldytsch Stick vom Fritz und Fridolin.	2 «

Biel-Solothurn

29. 12. 37	Lueg di a und lach di us. Revue von Kurt Heyne; für die Schweiz bearbeitet von Werner Hausmann.	7 «
22. 1. 38	Bomber für Japan. Schauspiel in 5 Akten von W. J. Guggenheim.	18 «

St. Gallen

Caroline spielt um Liebe. Von G. H. Heer.	6	«
In Christkinds Wunderland. Von Ochsner.	5	«
Spiel um Johann Anton Leisewitz. Von Stilling.	2	«

Zürich (Corsotheater)

26. 12. 37	Guete Sunfig. Revue von Lenz, Lesch, Kübler, Keller, Bolo. Musik von Casics, Früh, Hein, Niggli.	44 «
------------	--	------

Zürich (Schauspielhaus)

16. 9. 37	Via Mala. Schauspiel von John Knittel.	28	«
9. 11. 37	Emil und die Detektive. Züriftütsche Neufassung von Arnold Kübler der Komödie für große und kleine Kinder von Erich Kästner.	11	«
27. 1. 38	Der Mann im Moor. Schauspiel von Hans Wilhelm Keller.	5	«
31. 3. 38	Der unsichtbare Henker. Kriminalstück von Wolf Schertenbach.	5	«

Zürich (Stadttheater)

Die blaue Blume. Ballett von Makar, Musik von Walther Müller von Kulm.	5	«
--	---	---

Diese 18 Werke erreichten auf den Bühnen, die sie uraufführten, 161 Aufführungen; nach Gattungen unterschieden, entfallen auf:

das Schauspiel	12 Werke mit 84 Aufführungen
das Märchen und Kinderstück	3 " " 21 "
die Oper (incl. Ballett)	1 " " 5 "
die Operette und Revue	2 " " 51 "

Die Gesamtaufführungszahl der uraufgeführten Werke liegt jedoch bedeutend höher, da die folgenden von ihnen als Erstaufführungen noch über die nachstehenden Bühnen gingen:

in Basel

20. 1. 38 Knittel	Via Mala	8	«
24. 3. 38 Guggenheim	Bomber für Japan.	4	«
1. 4. 38 Heyne/Hausmann	Lueg di a und lach di us.	9	«

in Bern

Knittel	Via Mala	12	«
Guggenheim	Bomber für Japan	2	«

in Biel-Solothurn

26. 10. 37 Knittel	Via Mala	48	«
30. 3. 38 von Arx	Dreikampf	7	«

in St. Gallen

Knittel	Via Mala	9	«
Guggenheim	Bomber für Japan	6	«
Heyne/Hausmann	Lueg di a und lach di us.	7	«

in Luzern

23. 10. 37 Knittel	Via Mala	9	«
1. 4. 38 Guggenheim	Bomber für Japan	2	«

in Schaffhausen (durch das Basler Ensemble aufgeführt)

Knittel	Via Mala	—
Guggenheim	Bomber für Japan	—
von Arx	Dreikampf	—

in Zürich (Stadttheater)

Heyne/Hausmann	Lueg di a und lach di us.	3	«
----------------	---------------------------	---	---

Demgemäß zeigt die Statistik der uraufgeführten Werke, nach Gattung und Gesamtaufführungszahl geordnet, folgendes Bild:

Schauspiel

Via Mala	114	Aufführungen
Bomber für Japan	32	«
Dreikampf	10	«
Talleyrand und Napoleon	7	«
Der Chef des Generalstabes	6	«
Caroline spielt um Liebe	6	«
Der Mann im Moor	5	«
Der unsichtbare Henker	5	«
Spiel um J. A. Leisewitz	2	«
s'groß Loos	2	«
Finnische Nacht	1	«
Rappe und Reiter	1	«

121 Werke mit 191 Aufführungen

Märchen und Kinderstück

Emil und die Detektive	11	Aufführungen
Rotkäppchen und der Wolf	5	«
In Christkinds Wunderland	5	«

3 Werke mit 21 Aufführungen

Oper und Ballett

Die blaue Blume	5	Aufführungen
	1	Werk mit 5 Aufführungen

Operette und Revue

Lueg di an und lach di us	26	Aufführungen
Güte Sunntig	44	«
2 Werke mit 70 Aufführungen		
Total 18 Werke mit 287 Aufführungen		

1936/37 22 Werke mit 195 Aufführungen

B. Erstaufführungen

(ohne die unter A genannten)

Basel

3. 12. 37	Vogel friß oder stirb. Schauspiel in 4 Akten (schriftdeutsche Fassung) von C. v. Arx.	4 Aufführungen
15. 12. 37	Der Schatten. Schauspiel in 4 Akten von Hans Reinhart	1 «
13. 2. 38	Die Herberge am Fluß. Schauspiel in 1 Akt v. Hugo Marli	1 «
5. 4. 38	Schaukle nicht, kleiner Knabe. Schauspiel in 1 Akt von Robert Crottet	1 «

Bern

Tartuffe. Oper in 2 Akten nach Molière von H. Haug	4 Aufführungen
Friedenstragödie. 5 Akte von Albert Steffen	6 «
Nußknackers Weihnachtsfahrt. Von Malberg/ Wolff	11 «

Biel-Solothurn

23. 10. 37 Grete im Glück. Operette von V. Reinhagen	20	«
24. 10. 37 De Chlupf. Von O. v. Geyerz (Gastspiel des Liebhabertheaters Solothurn)	4	«
17. 4. 38 Vogel fris oder stirb. Dialektkomödie von C. v. Arx (Gastspiel des Liebhabertheaters So- lothurn)	6	«
16. 3. 38 Der Widerspenstigen Zähmung. Oper von H. Götz. Text von F. Widmann	5	«

Chur-Aarau

27. 10. 37 Die Venus vom Tivoli. Komödie in 3 Akten v. P. Haggenmacher.	4	«
11. 4. 37 Dr. med. Hiob Prätorius. Komödie in 5 Ak- ten von Curt Götz.	8	«

Luzern

12. 10. 37 Dr. med. Hiob Prätorius. Schauspiel in 6 Bil- dern von Curt Götz	11	«
28. 10. 37 s'Gliggsrad. Dialektkomödie von Th. Bärwalt (Gastspiel der «Basler Bühne»)	1	«
31. 1. 38 Cäsar in Rüblikon. Lustspiel in 3 Akten von Walter Lesch (Gastspiel Freie Bühne Zü- rich)	1	«

Schaffhausen

Cäsar in Rüblikon. Lustspiel in 3 Akten von Walter Lesch (Gastspiel Freie Bühne Zürich)	1	«
--	---	---

C. Reisen und Neueinstudierungen

Bern

Amphion. Oper von A. Honegger	1 Aufführung
Die Herberge am Fluß. Schauspiel in 1 Akt von Hugo Marti	2 Aufführungen

Biel-Solothurn

23. 4. 38 Ingeborg. Komödie von Curt Götz	2	«
---	---	---

St. Gallen

Menschenrechte. Schauspiel von M. Gertsch	3	«
---	---	---

Corsoteater Zürich

16. 5. 38 Rübis und Stübis. Cornichon-Rückschau von Lesch, Lenz, Musik von Casics, Hein, Weilenmann, Lang, Peter	19 Aufführungen
--	-----------------

Schauspielhaus Zürich

10. 3. 38 Musik. Schauspiel von Frank Wedekind	3	«
24. 3. 38 Hokuspokus. Komödie in 3 Akten von Curt Götz	6	«

Stadttheater Zürich

3 X Georges. Operette in einem Vorspiel und 2 Akten von P. Burkhard	2	«
---	---	---

Nach Gattung und Aufführungszahlen zusammengestellt, ergibt sich für die Erstaufführungen, Reprisen und Neueinstudierungen folgendes Bild:

Schauspiel

Dr. med. Hiob Prätorius	19	Aufführungen
Friedenstragödie	6	«
Vogel friß oder stirb (Dialektfassung)	6	«
Hokuspokus	6	«
Vogel friß oder stirb (schriftd. Fassung)	4	«
De Chlupf	4	«
Die Venus vom Tivoli	4	«
Die Herberge am Flufy	3	«
Menschenrechte	3	«
Musik	3	«
Cäsar von Rüblikon.	2	«
Ingeborg	2	«
Der Schatten	1	«
Schaukle nicht, kleiner Knabe	1	«
s'Gliggsrad	1	«

Märchen und Kinderstücke

Nutknackers Weihnachtsfahrt

15 Werke mit 65 Aufführungen

11 Aufführungen

1 Werk mit 11 Aufführungen

Oper/Ballet

Der Widerspenstigen Zähmung.	5	Aufführungen
Taruffe	4	«
Amphion	1	«

3 Werke mit 10 Aufführungen

Operette/Revue

Grete im Glück	20	Aufführungen
Rübis und Stübis	19	«
3 X Georges	2	«

3 Werke mit 41 Aufführungen

Total 22 Werke mit 127 Aufführungen

1936/37 20 Werke mit 140 Aufführungen

Zusammenfassung

Nach den vorstehenden Angaben hatte der schweizerische Spielplan 1937/38 in der vergangenen Spielzeit folgendes Aussehen:

Uraufführungen

	Werke	Aufführungen
Schauspiel	12	191
Märchen/Kinderstücke	3	21
Oper/Ballet	1	5
Operette/Revue	2	70

Erstaufführungen

Schauspiel	11	49
Märchen/Kinderstücke	1	11
Oper/Ballet	2	9
Operette/Revue	1	20

Reprisen und Neueinstudierungen

Schauspiel	4 (+1)	16
Märchen/Kinderstücke	—	—
Oper/Ballet	1	1
Operette/Revue	2	21
	40	414

Vergleichszahlen für 1936/37 42 Werke mit 355 Aufführungen

Vergleichszahlen für 1935/36 29 Werke mit 250 Aufführungen

Ueber den Anteil der verschiedenen Schweizer Berufsbühnen an diesem Schweizer Spielplan orientiert folgende Aufstellung:

	U	E	R (N)	Zahl der Aufführung
1. Biel/Solothurn	2	4 + (2)	1	117
2. Corsotheater Zürich	1	—	1	63
3. Schauspielhaus Zürich	4	—	2	58
4. Basel	7	4 + (3)	—	53
5. Bern	—	3 + (2)	1 + (1)	38
6. St. Gallen	3	(3)	1	38
7. Luzern	—	2 + (3)	—	24
8. Chur/Aarau	—	2	—	12
9. Stadttheater Zürich	1	(1)	1	10
10. Schaffhausen	—	(4)	—	1 + (3)
	18	15	7	

Total 40 Werke mit 414 Aufführungen

Nicht inbegriffen in dieser Zahl sind die Aufführungen der Tanzgruppe Trudy Schoop und die Gastspiele der Heidi-Bühne, Bern, weil die entsprechenden Angaben der einzelnen Bühnen nur lückenhaft waren. Ueber

die Tätigkeit der Heidi-Bühne, Bern, hat ihr Leiter, J. Berger, dem Verfasser folgende Zahlen zukommen lassen:

Die Bühne, die 15 Personen beschäftigt und bisher ohne irgendwelche Subventionen durchgehalten hat, führte

1936/37 an 62 Orten Bergers «Heidi»	223 mal auf
1937/38 an 53 Orten Bergers «Heidi»	149 mal auf
an 45 Orten Bergers «Theresli»	147 mal auf

Zu dieser Uebersicht noch einige Bemerkungen:

Wenn im Werbeheft eines schweizerischen Stadttheaters, vor Beginn der Spielzeit 1937/38 herausgegeben, zu lesen ist, «der Theaterlust, ja Theaterbesessenheit unseres Volkes» entspreche — widerspruchsvoll genug — «eine verhältnismäig geringe Zahl von wirklich theaterfesten Dramatikern und Stücken», so dürfte diese Behauptung durch die diesjährige Statistik hinreichend widerlegt sein. Wenn dasselbe Werbeheft dann fortfährt, «der Vorwurf des Mangels an Gelegenheit und der schweizerfeindlichen Gesinnung nichtschweizerischer Direktoren unserer städtischen Bühnen» sei längst entkräftet, so ist dazu zweierlei zu sagen.

1. Zum «entkräfteten» Vorwurf des Mangels an Gelegenheit: Solange eine Bühne in der Schweiz mit Nachdruck betonen muß, daß sie auch Schweizer Dramatiker zur Aufführung bringen werde, bekennt sie, daß der Schweizer Dramatiker für sie im Grunde nur ein Sonderfall ist und mehr oder weniger als vereinzelte Erscheinung im Spielplan Platz findet.

2. Zum «entkräfteten» Vorwurf der schweizerfeindlichen Gesinnung nichtschweizerischer Direktoren unserer städtischen Bühnen: Solange der nichtschweizerische Theaterleiter seine schweizerfreundliche Gesinnung bloß zahlenmäßig zum Ausdruck bringen kann, ist sie uninteressant; denn dann bezeugt er nichts anderes, als daß er gelegentlich mit einem freundlichen Wohlwollen auch an den Schweizer Autor denkt, im übrigen aber seine eigenen Wege verfolgt.

Doch in unserm Kampfe für das schweizerische Theater geht es letzten Endes um etwas ganz anderes und um ein weit Größeres als um Zahlen und Wohlwollen.

Unsere heutigen Theater sind bis zu einem gewissen Grade «sinnlose Gewohnheit» und «nichtiges Spiel» geworden, über dem rein artistischen, dem nurkünstlerischen Element ist der lebendige Geist und die bodenständige Gesinnung auf einen kleinen Raum zur Seite gedrängt worden. Die Sensationsbegriffe «Welturaufführung», auch «Erstaufführung», «Schweizer Ur-» oder «Erstaufführung», «Neuinszenierung», «Gastspiel N N» usw., reden eine deutliche Sprache. Dann aber sind unsere städtischen Bühnen von Anfang an ihrer ganzen Struktur nach in gewisser Hinsicht Fremdkörper geblieben; es ging ihnen nach, daß sie auf fremdem Boden gewachsen und in fremdes Erdreich verpflanzt waren. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß sie sich heute aus unserm kulturellen Leben nicht mehr hinwegdenken lassen.

Wenn man nun aber anderseits feststellen kann, wie das ja auch tatsächlich in dem angeführten Passus des besagten Werbeheftes geschieht, daß die Theaterleidenschaft unseres Volkes «schier ohne Beispiel» sei, so darf man über dieser sicherlich richtigen Feststellung nur nicht vergessen, bei welcher Gelegenheit und an welchem Orte diese Spielfreudigkeit und Schaulust immer wieder zum Ausdruck kommen und zum jeweiligen festlichen Ereignis werden. Das ist nämlich dort der Fall, wo die Spieler mit ihrem Spiel an das Herz und den Sinn ihres Volkes rühren: Das zeigen unsere großen vaterländischen Festspiele, das zeigen unsere geistlichen und weltlichen Laienspiele.

Einen weiteren Beweis liefert uns eine Blütezeit des schweizerischen Bühnenwesens, das schweizerische Volkstheater des 16. Jahrhunderts. Damals bildeten Dichter, Spieler und Zuschauer eine wirkliche Einheit, sie gehörten alle zu ein und demselben Volke und wußten sich verbunden durch Glauben, Sitte und Geschichte (O. v. Greyerz im 6. Jahrbuch). Diesem im Volke fest verwurzelten Theater haben zuerst die Reformation und hernach die fremden Komödiantentruppen den Boden unter den Füssen weggezogen. Als dann an die Stelle der Wandergesellschaften in Deutschland, die Hof- und Nationaltheater und in Anlehnung an diese bei uns die städtischen Bühnen entstanden, wurden sie als eine rein gesellschaftliche Angelegenheit betrachtet, und von der Verwurzelung der Theaterkunst im Volke war keine Rede.

Den Boden neu zu bereiten, haben aber unsere städtischen Bühnen in Verkennung ihrer eigentlichen und im Wesen des Theaterspiels selbst ruhenden Aufgabe bis heute vergessen; ja, sie haben — in zwar wohlgemeinter, aber leider falscher Absicht — alles getan, um den geistigen und lebendigen Zusammenhang mit dem Volk, für das sie doch immer wieder spielen wollen, zu verlieren. (Höchstens, wenn es sich darum handelte, zur Deckung der Defizite Subventionen der Stadt und des Staates zu erlangen, besann man sich theoretisch und organisatorisch (Volksvorstellungen) darauf, daß das Theater eigentlich eine Angelegenheit des ganzen Volkes sei; und dann ergab sich des öfters die geradezu groteske Tatsache, daß die Sozialdemokratie zur Erhalterin der Bühne wurde, das heißt die politische Organisation derjenigen Schicht der arbeitenden Bevölkerung, die das Theater zum kleinsten Teil besuchte).

Das alles läßt sich naturgemäß nicht mit einem Schlage ändern. Und wenn Jahre hindurch behauptet werden konnte, die Aufführungen von Schweizer Werken auf unsren städtischen Bühnen würden vom Publikum nicht besucht, so lag das weniger an den Werken der Schweizer Autoren, als eben daran, daß diese Werke nach der langen Gewöhnung des Publikums an das zwar interessante und ebenfalls wertvolle Fremde selbst als fremd und — seien wir ehrlich — darum in falscher Scham als jenem nicht ebenbürtig empfunden wurden. Wer deshalb um die Anerkennung des Schweizer Dramatikers auf unsren städtischen Bühnen kämpft, der tut das nicht nur um der äußern Anerkennung des schweizerischen Schaffens willen, sondern vor allem darum, weil er noch immer an das Theater glaubt und ihm helfen will, den verlorenen Anschluß an das Volk wieder zu finden. Daß dies nur in langsamer und stetiger Aufbauarbeit geschehen kann, ja, daß auch Rückschläge nicht aus-

bleiben können, wird jedermann klar sein, der einigermaßen mit den Gesetzen einer lebendigen Entwicklung vertraut ist.

Diese Aufbauarbeit beginnt unseres Erachtens zu allererst mit der zielbewußten Gestaltung eines Spielplans. Wenn das Theater wirklich ein Faktor im kulturellen Leben einer Stadt und eines Volkes sein will, dann genügt es nicht, in Schauspiel, Oper und Operette das «bewährte Alte» und das «beste vom Neuen» ohne jeden innern Zusammenhang zu einem Allerweltsspielplan neben- und durcheinanderzustellen, und die Aufführung unter Umständen erst noch von den Möglichkeiten abhängig zu machen, die sich im Laufe der Spielzeit aus den neuengagierten, darstellenden Kräften entwickeln lassen oder nicht.

Ein Spielplan muß eine bestimmte geistige Haltung und Linie aufweisen. Oskar Wälterlin hat einmal in Basel den nennenswerten Versuch mit einem Zyklus «Kampf um freies Menschentum» und mit einigen seiner Kammerspielreihen gemacht. Die kulturelle Leistung eines Theaters wird nicht an der Einzelaufführung, sondern an der Gesamtheit seiner Aufführungen gemessen und diese kann nur dann Anspruch auf Bedeutung erheben, wenn sie durch einen bestimmten künstlerischen Willen ihre besondere Prägung erhielt.

Wegleitend für einen Schweizer Spielplan wird sein müssen, daß er sich zu all dem bekennt, was unserer demokratischen Staatsauffassung und Geisteshaltung entspricht und ihrer politischen und menschlichen Verliefung dient. Wegleitend wird zweitens sein müssen, daß er dem Schweizer Autor gegenüber eine andere Haltung einnimmt, als er es bisher getan hat. (Wir reden keiner Autarkie das Wort! Denn einmal würde die Schweizer Produktion nicht genügen, einen Spielplan zu sättigen, und zum andern wäre es keinesfalls wünschenswert, auch wenn sie es vermöchte.) Unter dieser andern Haltung verstehen wir, daß der Schweizer Autor organisch in den Spielplan eingeordnet gehört; daß sich in diesem Spielplan die Schweizer nicht mehr zufällig und wie «verlorene Tropfen» unter den fremden Autoren finden, daß vielmehr die Werke der fremden denen der eigenen Bühnenschriftsteller sinnvoll angegliedert werden und beide zusammen sich zu einer wohlberechneten Einheit verbinden. (In jedem Fall scheint es eine billige Forderung, das Werk eines Schweizers dem gleichwertigen und thematisch ähnlichen des Ausländers vorzuziehen; man spielt nicht «Axel vor der Himmelstür», wenn man einen «Hansjoggel im Paradies» hat).

Schließlich gehört dazu, daß Werke von Schweizer Autoren in diesem Spielplan «stehen» bleiben und dauernder Besitz werden. Eine Bühne muß nicht nur den Mut zur Ur- und Erstaufführung, sondern ebenso sehr zur steten Wiederaufnahme und Wiederholung des Werkes aufbringen.

Sobald dergestalt das Problem der künstlerischen, geistig und gesinnungsmäßig deutlich ausgezeichneten Spielplangestaltung in den Mittelpunkt rückt und sobald in der Frage nach der Spielplangestaltung die erzieherische Aufgabe nicht nur erkannt, sondern in sinnvoller und planmäßiger Arbeit auch gelöst wird, dürfte es wieder möglich werden, das Theater der Städte aus der Sphäre der sinnlosen Gewohnheit und des nichtigen Spiels herauszuheben und es von neuem eine bestimmende Rolle im kulturellen Leben ihres Volkes spielen zu lassen.

Im Juli 1938.

Dr. Fritz Weiss, Basel.

SCHWEIZER WERKE AUF SCHWEIZER BÜHNEN

(1938/1939)

A. Uraufführungen.

Basel

24. 9. 38	Fahrt ins andere Land. Drama in 1 Vorspiel und 7 Bildern von A. Steffen	9 Auff.
25. 9. 38	E liederlig Kleeblatt. Operette 3 Akte von H. Haug und E. Beurmann	21 "
27. 9. 38	Hänsel und Gretel. Märchenspiel in 5 Bildern von W. Wolff	7 "
19. 11. 38	Der Magier. Ein Spiel mit Sternen von R. Faesi	4 "
11. 12. 38	Das Saitenspiel. Von C. J. Loos, Musik von H. Vogt	1 "
14. 12. 38	Aschenbrödel. Märchen nach Grimm von W. Wolff	13 "
18. 2. 39	Max und Moritz. Eine Böse-Buben-Geschichte in 7 Streichen (nach Busch) von Heinr. Blumer	5 "
19. 2. 39	Die Brüder. Komödie des Theaters von W. Wolff	1 "
25. 2. 39	Herzlich willkommen. Heitere Hotel-Revue von Kurd E. Heyne und W. Hausmann	13 "
25. 3. 39	D'Rhygafy-Ballade. Ein Basler Totentanz von Hermann Schneider (Gastspiel des Quodlibet)	1 "
27. 4. 39	Pestalozzi. Schauspiel von A. Steffen	7 "

Bern

22. 2. 39	Brief aus U. S. A. Lustspiel 4 Akte von W. R. Beer	3 "
-----------	--	-----

Biel-Solothurn

25. 2. 39	Der Glückstrompeter. Operette von Paul Schoop	5 "
-----------	---	-----

St. Gallen

24. 9. 38	Bibrakte. Schauspiel 5 Akte von A. H. Schwengeler	5 "
1. 1. 39	Sir Basils letztes Geschäft. Schauspiel 4 Akte von M. Gertsch	6 "

Corso-Theater Zürich

Gueite Sunntig. Schweizer Revue in 20 Bildern von M. W. Lenz, W. Lesch, A. Kübler, H. W. Keller, Bolo; Musik von T. Kasics, H. G. Früh, F. Niggli, B. Hein	36 Auff.
Sündenfall in der Villa Meili. 3 Akte von J. Bührer	24 "
Orpheus in der Unterwelt. Neu bearbeitet von M. W. Lenz und W. Lesch, Musik von Offenbach	32 "

Schauspielhaus Zürich

29. 9. 38	Der kleine Sündenfall. Schauspiel 3 Akte v. C. von Arx	10 Auff.
13. 10. 38	König Oedipus von Sophokles, deutsch von Emil Staiger	12 «
3. 11. 38	Sechste Etage. Komödie in 9 Bildern von A. Gehri (deutschsprachl. Uraufführung)	20 «
3. 12. 38	Jedermann 1938. Ein Spiel vom armen Mann im Ueber- fluß von W. Lesch, Musik von T. Kasics	4 «
1. 4. 39	Der schwarze Hecht. Musical. Komödie von P. Burkhardt, nach einem Lustspiel von E. Sauffer	12 «

Stadttheater Zürich

31. 12. 38	Tanz um Daisy. Operette in 12 Bildern v. V. Reinshagen	15 «
------------	--	------

Daraus ergibt sich nachstehende zahlenmässige Aufstellung für die Uraufführungen:

	11 Werke mit zusammen	82 Aufführungen
Basel		
Bern	1 « « «	3 «
Biel-Solothurn	1 « « «	5 «
St. Gallen	2 « « «	11 «
Corso-Theater Zürich	3 « « «	92 «
Schauspielhaus Zürich	5 « « «	58 «
Stadttheater Zürich	1 « « «	15 «

Von diesen uraufgeführten Werken gingen im Lauf der Spielzeit die folgenden sechs noch über weitere Schweizer Bühnen (als Erstaufführungen):

Basel

14. 1. 39	Sechste Etage	23 Aufführungen
-----------	---------------	-----------------

Bern

19. 1. 39	Der kleine Sündenfall	5 «
30. 11. 38	Sechste Etage	16 «
26. 10. 38	Bibrakte	8 «

Schaffhausen (als Gastspiele)

E liederlig Kleeblatt
Sechste Etage

Biel-Solothurn

28. 10. 38	Bibrakte	7 «
5. 11. 38	Hänsel und Gretel	4 «
25. 11. 38	E liederlig Kleeblatt	25 «
15. 3. 39	Sechste Etage	23 «

St. Gallen

1. 1. 39	Sechste Etage	9 «
----------	---------------	-----

Luzern

16. 12. 38	Sechste Etage	13 «
------------	---------------	------

Schauspielhaus Zürich

23. 3. 39	Sir Basils letztes Geschäft	4 «
-----------	-----------------------------	-----

Demnach zeigt die Statistik der uraufgeführten Werke, nach Gattung und Gesamtaufführungszahl geordnet, folgendes Bild:

14 Schauspiele mit zusammen 215 Aufführungen

Sechste Etage	104	Aufführungen
Sündenfall in der Villa Meili	24	«
Bibrakte	20	«
Der kleine Sündenfall	15	«
König Oedipus	12	«
Sir Basils letztes Geschäft	10	«
Fahrt ins andere Land	9	«
Pestalozzi	7	«
Der Magier	4	«
Jedermann 1938	4	«
Brief aus U. S. A.	3	«
Die Brüder	1	«
Das Saitenspiel	1	«
D'Rhygaß-Ballade	1	«

3 Kinder- und Märchenstücke mit zusammen 29 Aufführungen

Aschenbrödel	13	Aufführungen
Hänsel und Gretel	11	«
Max und Moritz	5	«

1 Oper (musikalische Komödie) mit zusammen 12 Aufführungen

Der schwarze Hecht	12	Aufführungen
--------------------	----	--------------

6 Operetten mit zusammen 147 Aufführungen

E liederlig Kleeblatt	46	Aufführungen
Guete Sunntig	36	«
Orpheus in der Unterwelt	32	«
Tanz um Daisy	15	«
Herzlich willkommen	13	«
Der Glückstrompeter	5	«

B. Erstaufführungen.

Basel

22. 10. 38 Grete im Glück. Operette in 1 Vorspiel und 11 Bildern von V. Reinshagen 8 Auff.

Bern

2. 12. 38 Das Dorf unter dem Gletscher. Tanzhandlung nach Sagenmotiven aus den Walliser Alpen von A. Rösler, Musik von H. Sutermeister 5 «
11. 12. 38 Das Paradies der Frauen. Revueoperette 3 Akt. von E. Rogati, Musik von P. Burkhardt 4 «
16. 3. 39 Talleyrand und Napoleon. Drama in 7 Szenen von H. Kesser 7 «

Biel-Solothurn

5. 11. 38 3 X Georges. Operette von P. Burkhardt 7 Auff.

St. Gallen (Baden)

8. 6. 38	Lueg di a und lach di usl Schauspiel in 5 Teilen von W. Hausmann, nach Kurd E. Heyne	5 "
10. 6. 38	Via Mala. Schauspiel 4 Akte von J. Knittel	11 "
17. 6. 38	Bomber für Japan. Schauspiel 5 Akte von W. J. Guggenheim	3 "
26. 10. 38	Marie und Robert. Schauspiel 3 Akte von P. Haller	5 "
23. 10. 38	Das Paradies der Frauen	13 "
20. 2. 39	Sixième Etage (Gastspiel) des Théâtre Municipal de Lau- sanne	1 "

Luzern19. 10. 38 Vogel frisch oder stirb. Schauspiel 4 Akte von C. von Arx
(schriftdeutsche Fassung) 2 "**Schaffhausen**

Vor Gricht. (Gastspiel des Berner Heimatschutztheaters) 1 "

Corso-Theater ZürichDas Aargauer Spiel. Liederspiel in 4 Bildern von A.
Haller, Musik von R. Blum 4 "**Schauspielhaus Zürich**

27. 10. 38	Die Venus vom Tivoli. Komödie 3 Akte von Peter Haggemannacher	4 "
22. 12. 38	Talleyrand und Napoleon	13 "
9. 2. 39	Bomber für Japan	5 "
8. 5. 39	Die Herberge am Fluß. Kammerspiel 1 Akt v. Hugo Marti	1 "
3. 6. 39	Die tote Tante. Der Möder. Das Märchen. 3 Komödien in 1 Akt von Curt Götz	4 "

C. Reisen**Basel**

Talleyrand und Napoleon 1 "

Bern

5. 10. 38	Bomber für Japan	6 "
26. 5. 39	Via mala	4 "

Biel-Solothurn

30. 10. 38 Via mala 22 "

St. Gallen (Baden)

3. 9. 38	Hokusokus. Von Curt Götz	8 "
4. 10. 38	Via mala	1 "

Corso-Theater Zürich

Rübis und Stübis

18 Auff.

Stadttheater Zürich

2. 12. 38 Die Abenteuer des Casanova. Oper in 4 Bildern von V.

Andreae

3 «

3. 6. 39 Penthesilea. Oper 1 Akt von O. Schoeck 4 «

Die Zusammenstellung der Erstaufführungen und Reprisen, nach Gattung und Gesamtaufführungszahl der einzelnen Werke geordnet, ergibt folgendes Bild:

12 Schauspiele mit zusammen 104 Aufführungen

Via mala	38	Aufführungen
Talleyrand und Napoleon	21	«
Bomber für Japan	14	«
Hokusokus	8	«
Lueg di a und lach di us	5	«
Marie und Robert	5	«
Die Venus vom Tivoli	4	«
Die tote Tante etc.	4	«
Vogel friß oder stirb	2	«
Die Herberge am Fluß	1	«
Sixième Etage	1	«
Vor Gricht	1	«

3 Opern mit zusammen 12 Aufführungen

Das Dorf unter dem Gletscher	5	Aufführungen
Penthesilea	4	«
Die Abenteuer des Casanova	3	«

5 Operetten mit zusammen 54 Aufführungen

Rübis und Stübis	18	«
Das Paradies der Frauen	17	«
Grete im Glück	8	«
3 X Georges	7	«
Das Aargauer Spiel	4	«

Zusammenfassung

Uraufführungen:

Schauspiele	14	Werke	mit	215	Aufführungen
Kinder- und Märchenstücke	3	«	«	29	«
Opern (musikal. Kom.)	1	«	«	12	«
Operetten	6	«	«	147	«

Erstaufführungen/Reprisen

Schauspiele	12	«	«	104	«
Kinder- und Märchenstücke	—	«	«	—	«
Opern	3	«	«	12	«
Operetten	5	«	«	54	«

Total 44 Werke mit 573 Aufführungen

Anteil der einzelnen Bühnen:

	Uraufführungen	Erstaufführungen	Reprisen	Total
Basel	11	2—1=1	1—1=0	114 Auff.
Bern	1	6—3=3	2—2=0	58 «
Biel-Solothurn	1	6—5=1	1—1=0	93 «
Chur	—	—	—	— «
St. Gallen (Baden)	2	7—2=5	2—1=1	67 «
Luzern	—	2—1=1	—	15 «
Schaffhausen	—	(3—2)=1	—	1 «
Corso-Theater Zürich	3	1—0=1	1—0=1	114 «
Schauspielhaus Zürich	5	6—3=3	—	89 «
Stadttheater Zürich	1	—	1—0=2	22 «
	24	30—14=16*)	9—5=4*)	
Total 44 Werke mit 573 Aufführungen				

Nicht berücksichtigt wurden in dieser Zusammenstellung die Gastspiele der Heidi-Bühne, die Tanz-Gastspiele der Truppe Schoop, die Gastspiele der Grete Berg und ein französisches Gastspiel des Théâtre Municipal de Lausanne in St. Gallen mit Molières «Femmes savantes», da dem Verfasser Angaben hierüber nur von einzelnen Bühnen zukamen und das Gesamtbild dadurch verzerrt worden wäre.

Basel, im September 1939.

Dr. Fritz Weiß.

*) Um Doppelzählungen zu vermeiden, müssen bei den Erstaufführungen und Reprisen diejenigen Werke in Abzug gebracht werden, die bereits an anderer Stelle eingerechnet sind; deshalb die Subtraktion.

SCHWEIZER VOLKSSPIELE

Februar 1938

- Stans (Kollegium St. Fidelis) «Der Rubin», Oper von A. Jenny.
Bernhardzell (Freilichtspielgemeinde) «Der Herr spricht», Geistl. Spiel,
Musik von J. H. Dietrich
Zürich-Wolfbach (Gesellenhaus) «Schweizer Heimweh» von Fritz
Gehring.
Ennetbaden (Gemischter Chor) «Das Lied der Heimat». Operette von
W. Webels und C. Silber, Musik von J. Schaller.
Biberist: «Feuer über der Bretagne» von Olga Kaiser.
Sâles (Union paroissale) «La Niôka» von Pierre Quarlenoud.

März 1938

- Thun (Arbeiter-Sängerbund) «Christian Aeschbacher» von Paul Stump.
Bern (Heimatschutztheater) «Ds Gotti» von Emil Balmer.
Zürich (Limmathaus) «Jemand». Weltliche Kantate von Hans Sahl und
Viktor Halder.

April 1938

- Treyvaux: «Kan la fêra tsanté» von Jos. Jerly, Musik von Georges Aeby,
Text der Gesänge von Jean Risse.
Attalens (Union chorale) «L'Etreinte du Passé» von Hubert Gremaud.
Bulle: «Le Pauvre sous l'escalier» von H. Ghéon.

Mai 1938

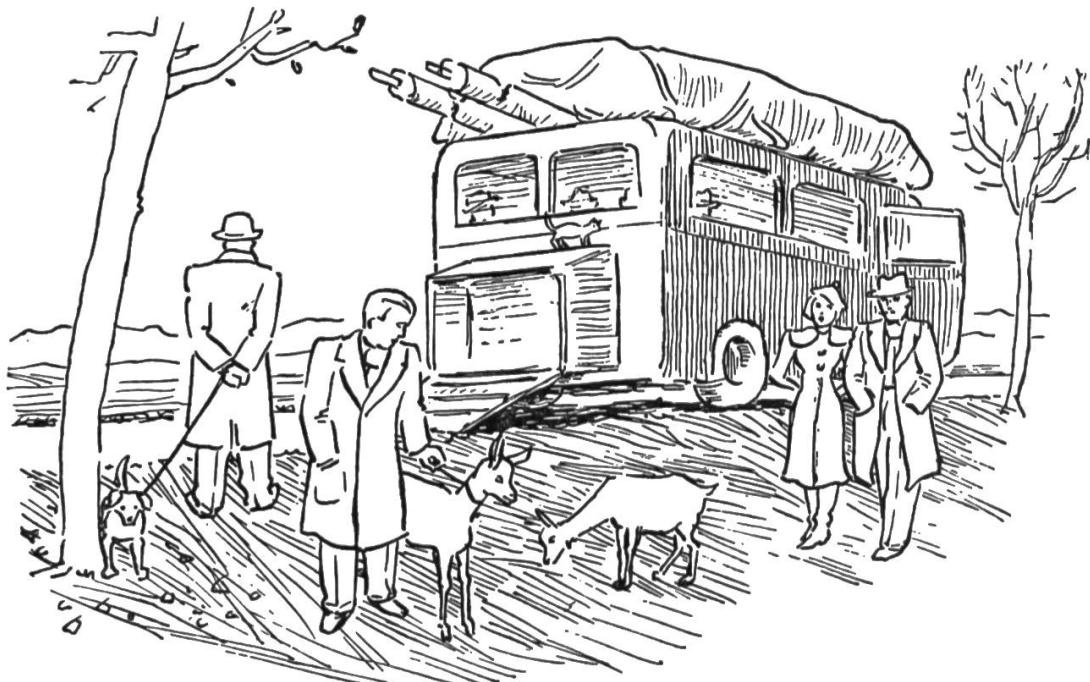
- Willisau: «Lied der Heimat», Festspiel zum 14. Luz. Kantonalmusikfest.
Volksliederspiel von Anton Böhlsterli, Musik von Emil Steffen.
St. Gallen (Kantonaler Kreismusiktag Fürstenland in Berg) «Der Spiel-
mann», Festspiel von Eugen Schmid. F. W.

ETWAS ÜBER DIE HEIDIBÜHNE

Als die «Heidi-Bühne» im Jahre 1936 unter dem Namen »Kinder- und Märchenbühne Bern« ins Leben trat, geschah dies in der Absicht einer künstlerischen Wiedergabe von Theaterstücken für Kinder. Es war geplant, in erster Linie Werke von schweizerischen Autoren, von schweizerischen Schauspielern dargestellt, zur Aufführung zu bringen.

Von der Ueberlegung ausgehend, daß Kinder das Theaterpublikum einer kommenden Generation sind, sollte der Kampf gegen Schund und Kitsch aufgenommen werden. Man wollte nicht mehr und nicht weniger, als mit Hilfe des Elternhauses und der Schule die Urteilsfähigkeit der Kinder dahin beeinflussen, daß sie zwischen Kunst und deren Gegenteil unterscheiden lernen. Wie weit das Experiment gelungen ist, ergibt sich aus den zahlreichen Urteilen, die im Laufe der Zeit in den verschiedensten Zeitungen über die Darbietungen der «Heidi-Bühne» gefällt wurden.

Als erstes Stück wurde «Heidi» nach dem Kinderbuche von Johanna Spyri von Josef Berger für die Bühne bearbeitet. Mit einer untermalenden Begleitmusik von Fritz Neumann ging es im Berner Stadttheater am 3. Oktober 1936 zum ersten Male über die Bühne. Ende Mai 1937 konnte die «Kinder- und Märchenbühne» auf die stattliche Zahl von 223 Aufführungen in 62



Der «Thespis-Karren» der Heidibühne führt Spieler, Tiere und Dekorationen mit.

schweizerischen Orten, und einer Besucherzahl von rund 120,000 Kindern und Erwachsenen zurückblicken. Sämtliche Pressestimmen wiederholen die Feststellung der Tatsache, daß die Darbietungen für die Kinder von großem Werte seien und erzieherisch wirken. Hunderte von Kinderbriefen bestätigen die große Freude, die der Jugend bereitet wurde. Besonders erfreulich war die moralische Unterstützung, die der jungen Bühne im allgemeinen seitens der Schulbehörden zuteil wurde.

Der überraschende Erfolg des ersten Spieljahres ermunterte zu weiterer Arbeit. In der Spielzeit 1937/38 brachte die Kinder- und Märchenbühne, die nun ihren Namen in «Heidi-Bühne» geändert hatte, ein neues Stück heraus: «Theresli», nach dem gleichnamigen Buche von Elisabeth Müller, ebenfalls von Josef Berger für die Bühne bearbeitet. Das neue Stück blieb hinter «Heidi» nicht zurück. Auch hier waren es die ethischen Werte der dichterischen Vorlage, das bodenständige Milieu und die Betonung des Heimatgedankens, der aus dem Alltagsleben gegriffenen Handlung, die dem Werk zu einem großen Erfolg verhalfen. Der Uraufführung im Stadttheater Zürich folgten in der gleichen Spielzeit 147 Wiederholungen in 45 Orten. Daneben wurde auch «Heidi» an 53 Orten, wo es bisher noch nicht gespielt worden war, 149 mal aufgeführt.

Im Oktober 1938 begann im Stadttheater Bern die dritte Spielzeit mit dem «Kniri Seppli».

Das neue Stück behandelt den heldenhaften Freiheitskampf der Nidwaldner von 1798 und Heinrich Pestalozzis Wirken im Kreise der armen Waisenkinder von Stans. Mit diesem dritten Stück wendet sich Josef Berger, der Leiter der Heidibühne, in erster Linie an die reifere Schuljugend. Während in den Landgemeinden der «Kniri Seppli» von den Schulen mit noch größerer Begeisterung aufgenommen wurde als seinerzeit das «Heidi» und das «Theresli», hat die Stadtjugend versagt. Die Heidibühne gab in der Propaganda bekannt, daß sich der «Kniri Seppli» nur für Schulpflichtige eigne. Dadurch verzichtete sie

auf den Besuch der kleineren Kinder, die meist in Begleitung Erwachsener ins Theater kommen. Dieser Besucher-Ausfall wäre in den Stadttheatern weitgemacht worden, wenn die Jugend von 12 bis 17 Jahren, für die das Stück geschrieben ist, etwas mehr Begeisterung für ein ernstes Spiel gezeigt hätte. Stadtkinder im Alter von 12 Jahren an kommen sich schon sehr erwachsen vor, nachdem in den Kinos so viele Sonder-Vorstellungen geboten werden und auch der Besuch von Operetten und Lustspielen ermöglicht wird.

Außer dem «Kniri Seppli» standen im dritten Jahr auch «Heidi» und «Theresli» auf dem Spielplan. Während 101 Spieltagen, vom Oktober 1938 bis Mai 1939, gab es 224 Aufführungen. — Die Heidibühne hat damit in drei Jahren insgesamt 743 Vorstellungen gegeben.

Das abgelaufene Spieljahr hätte trotz der erwähnten Verhältnisse in den Städten einen befriedigenden Abschluß gefunden, wenn nicht Grippe und Maul- und Klauenseuche ausgebrochen wären. Ungefähr 40 Spielorte konnten nicht besucht werden. Vielfach lief die Propaganda bereits, als die Veranstaltungen abgesagt werden mußten. Somit kamen zu den Einnahmeausfällen die Kosten für nicht durchgeführte Vorstellungen.

So endigte die dritte Spielzeit mit einem Defizit. Aus dem Notstandskredit für Arbeitsbeschaffung hat uns Herr Bundespräsident Philipp Etter einen Beitrag an die Unkosten zugesagt. Wir freuen uns, vom Leiter des Erziehungs-Departementes in dieser Form eine Anerkennung unserer Bestrebungen zu finden.

Die «Heidi-Bühne» hat während ihrer dreijährigen Existenz ihre Daseinsberechtigung erhärtet. Sie hat ihrer 15-köpfigen Truppe (technisches Personal inbegriffen), während dreimal acht Monaten hinreichend Verdienst verschafft. Es ist dies in der heutigen Zeit eine Leistung, die Anspruch auf Anerkennung erheben darf. Die Organisation ist nicht einfach und die vorbereitenden Arbeiten weit umfangreicher, als man es sich vorstellt. Es bedarf manch langer Korrespondenz und persönlicher Vorsprache, bis es so weit ist, daß man an einem Ort einigen hundert Kindern für zwei Stunden Freude bereiten kann. — Der Transport des Personals erfolgt durch einen Autocar. Die Kulissen und notwendigen Requisiten, auch die Kostüme, bringt die «Heidi-Bühne» selbst mit. Im ersten Spieljahr wurde dies alles ganz einfach auf dem Dach des Cars verstaut. Im zweiten Jahre mußte man noch einen Lastwagen verwenden. Erwähnung verdienen noch die vierbeinigen Darsteller: Der Hund «Bäri», zwei Ziegen, zwei Kätzchen, ein Kaninchen, die alle Reisen mitmachen.

Alle drei Stücke werden «bärndütsch» gespielt. Es konnte mit Freuden festgestellt werden, daß diese Mundart von allen Kindern in den deutschsprachigen Kantonen ohne weiteres verstanden wurde. Auch war der Kontakt jeweils viel rascher hergestellt, als wenn man in schriftdeutscher Sprache gespielt hätte. Tatsache ist, daß Mundart für Kinder leichter verständlich ist, und zudem tiefer wirkt. Die Aufführungen der «Heidi-Bühne» haben jedenfalls gründlich mit der landläufigen Auffassung aufgeräumt, daß sich Mundart nur für eine gewisse Sorte von billigen, seichten Lustspielen eigne. Hier ist wertvolle Pionierarbeit geleistet worden.

Daß es aber viele Tausende von Erwachsenen gibt, die sich in die Freuden der Kinder einer Aufführung der «Heidi-Bühne» teilen, soll nicht uner-

wähnt bleiben. Für diese werden jeweils Abendvorstellungen gegeben, die meistens gut besucht sind. Auch das spricht für die künstlerischen Qualitäten der «Heidi-Bühne» und dafür, daß sie gehalten hat, was sie versprach, und was man von ihr erwartete. Zweck der «Heidi-Bühne» ist keineswegs ausschließlich für Kinder zu spielen, ihr Ziel geht vielmehr dahin, Jugendliche dem Theater näher zu bringen und den Erwachsenen mit volkstümlichen Stücken gute Unterhaltung zu bieten. Josef Berger, der Leiter der «Heidi-Bühne» (der neben der Spielleitung in allen Stücken die männliche Hauptrolle innehat), steht auf dem Standpunkte, daß ein Stück für die Jugend erst gut genug ist, wenn es auch die Erwachsenen zu interessieren und zu fesseln vermag, so daß sie mit der Jugend das Theater erleben.

B.

DAS HEIMATSCHUTZTHEATER WEGGIS

Andreas Zimmermann erzählt in seiner Lebensbeschreibung (Fußstapfen einer Lebenswanderung, Selbstverlag Andreas Zimmermann, Hotel Post, Weggis 1939) eingehend die Geschichte des Theaters in Weggis. Der schweizerischen Theaterforschung wäre ein großer Dienst geleistet, wenn wir aus allen Dorfschaften solche Darstellungen besäßen. Der Arzt Dr. Johann Gehrig war der eifervolle Betreuer des Theaters von 1849—1889. Er schrieb selber die Rollen aus, war Darsteller und führte Regie. Aus Bett- und Tischtüchern bestanden die ersten «Kulissen». Aus Kisten und Bierfässern wurde — für «Die Braut» von Theodor Körner und Spiele von Jakob Stutz — die zweite Bühne gezimmert. Einundvierzig Franken brachte Kotzebues «Don Ranudo» in der dritten Spielzeit. Dann wurden 1856 die Dekorationen der aufgelösten Theatergesellschaft in Küsnacht erworben. Aber es wurde nicht nur fleißig gemimt, sondern oftmals so heftig gestritten, daß es mehrjährige Unterbrechungen gab. Erst 1863 erhielt die Spielerschaft eine feste Form durch Satzungen und Theatergesellschaft. Zimmermanns Vater, der auch Andreas hieß, ist Aktuar des neuen Vereins. Er ist wie Dr. Gehrig Darsteller und Spielleiter, dazu aber noch Musikdirigent und Bühnenmaler. Auch die Mutter kennt die Bretter. Sie inszeniert 1880 mit Kindern Christoph Schmids «Die kleine Lautenspielerin» und gewinnt damit der Bühne die junge Generation, die die Bemühungen der Väter weiter trägt. Der kleine Andreas, der am 23. März 1869 geboren wurde, spielt als Sechsjähriger seine erste Rolle neben seinem Vater in Kotzebues «Menschenhafß und Reue». Ein besonderes Gesicht hatten all diese vielen kleinen Bühnen damals nicht. Man spielte, was an fröhlichen und rührseligen Stücken in verstaubten Bibliotheken aufzutreiben war. Kotzebue ist der Liebling der Zeit: Die Weggiser spielen von ihm «Don Ranudo», 1853 und 1856, «Die Verkleidungen» 1854, «Die Organe des Gehirns» 1856, «Wirrwarr» 1861, «Die Pagenstreiche» 1863, «Menschenhafß und Reue» 1875. Dazu kommen eine Anzahl Spiele von Theodor Körner: «Der Nachtwächter» 1849, «Die Braut» 1851, «Hedwig, die Banditenbraut» 1864, «Der Vetter aus Bremen» 1869. Nur ein Schweizer-Autor taucht in diesem Spielplan auf, Jakob Stutz mit «Das wahre Christentum», «Der Schwerhörige», «Die bekehrten Spieler», «D'Helsete, alle 1851, «Der Brautwerber» 1861, «Weiberlist» 1878.

In den achtziger Jahren kommt zum hochdeutschen bürgerlichen Drama das tirolische und bairische Rührstück, in dem die Weggiser wie allenthalben

ausländische Mundarten nachzusprechen versuchen. Andreas Zimmermann ergreift 1890 das Zepter. Mit dem Schwarzwälder «Barfüßele», das Moritz Reichenbach nach der Erzählung von Berthold Auerbach schrieb, machte man den Anfang. Zimmermann selber war der komische «Dami». Das junge Volk aber tanzte von der Bühne ins Leben hinein. Mit vier Hochzeiten endete das Spiel. Drei Jahre blieb das Theater verwaist. Auf Anregung Zimmermanns ersteht die Gesellschaft von neuem. Er selber wird Aktuar und Regisseur. Im Löwen wird die neue Bühne aufgeschlagen. Man spielt 1894 «Die Zillertaler», 1895 «Die Ammergauer Liese» von Karl Tannenhofer. Der Scherenschleifer Wastl wird zu einer Glanzrolle Zimmermanns. Der Erfolg ist groß. Sogar der Luzerner Kursaal müht sich um die fixen Dorfmimen. Aber die Kleinküttigen bleiben daheim. Und sie werden noch kleinküttiger, als rund um den See große Theatergesellschaften mit eigenen Spielhäusern erstehen, in Weggis aber kein Raum sich findet, der würdig wäre, die Musen zu beherbergen. Die Mimen spielen zur Unterhaltung in allen Vereinen, die Dorfbühne aber bleibt neunzehn Jahre lang geschlossen.

Als auf Betreiben Zimmermanns der Bau einer würdigen Bühne im neu erstehenden Hotel Schweizerhof gesichert war, rief er die Spieler wieder zusammen. Zwölf Getreue setzten sich beratend um den Tisch. Am 20. Juli 1914 wird beschlossen, das neue Spielhaus mit dem bairischen «'s Liserl vom Schliersee» zu eröffnen. Der alte Geist im neuen Haus! Aber unter dem Schrift von Millionenheeren erdröhnt die Bühne der Welt. Major Andreas Zimmermann zieht mit seinem Bataillon an die Grenze. An der Landesausstellung in Bern hatte er im Theater im Dörfli eine einzige Aufführung gesehen, Alfred Hugenbergers «Im Bollme si bös Wuche». Der Krieg rückt die mutige Tat Otto von Geyserz' ins rechte Licht. In seinem Schimmer treten in den stillen Stunden der Grenzwacht heimische Gestalten vor das geistige Auge des Dichters. Sie verstreiten sich. Sie verstricken sich. Sie versöhnen sich. Und vor allem, sie reden nicht mehr hochdeutsch und nicht mehr bairisch, sondern die Mundart der Heimat. Als der Major im Oktober 1914 von der Oberalp zu Tal ritt, lag in der Satteltasche wohlverwahrt ein blaues Heft mit Notizen und Szenen zum «Landsturmlütenant». Aus dem Allerwelts-Theaterverein wurde das Heimatschutztheater Weggis, im gleichen Jahre, in dem Otto von Geyserz die Spieler der Landesausstellung in seinem Berner Heimatschutztheater sammelte. Was war geschehen? Der Krieg verschloß die Grenzen und öffnete dem Dichter und dem Volke die Augen für die Besonderheit und Schönheit der Heimat. Was brauchte man gekrönte Häupter und bairische Liserl! Der innerschweizerische Bauer betritt die Bühne. Das Volk erkennt in allen Gestalten sich selber. Es erlebt auf der Bühne sein Schicksal in dieser Zeit. «Der Landsturmlütenant» spielt ja nicht irgendeinmal in einem fernen Märchenland. Er ist der erste Mann, der bei der Mobilisation auszieht. Was ihn bewegt, bewegt uns alle. Aber Zimmermann sieht nicht nur die Beladenen und Verängstigten. Er sieht auch die Käutze und die Fröhlichen und lehrt die Schwere mit Humor überwinden. Am 2. Februar 1915 findet die Uraufführung des «Landsturmlütenant» und die Eröffnung des Heimatschutztheaters Weggis statt. Wie von einem Alldruck erlöst, atmet das Volk auf. An über 350 Bühnen erlebt das Erstlingswerk des Weggiser Dichters über tausend Aufführungen. Nun folgt die gute Zeit der jungen Bühne. «Aelplerchilbi» wird

am 16. Jänner 1916 uraufgeführt. Brauchtum und Feste des Volkes bilden den bunten Rahmen für eine bäuerliche Komödie, deren Kern ein Justizirrtum ist. Zimmermann ahnt oder kennt das Geheimnis des echten Volkstheaters. «Mä mueß 's Lache und 's Briegge i eim Säckli ha». Es vergehen ein paar Jahre, bis die Bauernkomödie «De Wittlig» erscheint. Wie Vater und Sohn die gleiche Frau umwerben und natürlich der Junge siegt und der Alte lächelnd beiseite steht, das ist mit feiner Beobachtungsgabe für Typen und Situationen geschildert. Fünfzehn Aufführungen erlebt «De Wittlig» im ersten Spieljahr in Weggis — die Uraufführung findet am 5. Jänner 1922 statt — vierzehntausend Franken rollen in die Kasse. Am 26. Dezember 1923 folgt die Uraufführung von «De Patriot». Zimmermann überträgt seine Kunst des mundartlichen Volksstücks auf einen Vorwurf der Vergangenheit, auf ein Geschehnis der Zeit des «Stecklichrieges» 1802. Eine politische Satire ist verwoben mit dem Komödienmotiv des Todgesagten, der seinen eigenen Leichenzug sieht. Erst sieben Jahre später folgt ein neues großes Spiel. Am 10. Jänner 1931 geht «De Tierbändiger» in Szene. Shakespeares Motiv von der Widerspenstigen Zähmung ist in schweizerische bürgerliche Umwelt versetzt. In der Zwischenzeit spielen die Weggiser auch andere Stücke: Emil Safters «Familie Schlumpf» 1927, Otto von Geyerz' «s Schmocke Lisi» 1933, Freuler und Jennys «E gfreuti Abrächnig» und «De Schützekönig» 1935. Dazwischen gibt es Wiederaufnahmen der alten Stücke, Gastspiele nach Luzern und Solothurn, Uebersetzungen des «Wittlig» ins Berndeutsche und Bairische. In allen Gauen der Schweiz werden Zimmermanns Komödien gespielt, von über 350 Vereinen mit mindestens 5000 Aufführungen. Am Ende der Spielreihe aber steht ein mundartliches Tellspiel «Dr Adlerjäger vo Uri». Zum erstenmal meldet sich ein vaterländisches Drama. Der Dichter liest seiner Spielgemeinde im März 1932 die ersten zwei Akte, im Februar 1933 die drei andern. Zuerst ist man begeistert, aber dann tritt man dem Spiel mit hundert Wenn und Aber entgegen. Die Zeit ist um. Die Weggiser sind von ihrer Bühne abgetreten. Sie lassen ihren Führer, dem sie alle Erfolge verdanken, allein. So erlebt der «Tell» seine Uraufführung am 2. Jänner 1938 in Oberentfelden. Nach Neujahr 1939 aber zieht er ennet dem See, auf der Buochser Bühne, wie ein Triumphator auf die Bretter. Zimmermann hat auch mit seinem letzten heiferkämpften Spiel Recht behalten.

Vielleicht versteht man die Entscheidung der Weggiser, wenn man ihre hunderjährige Spielentwicklung betrachtet. Sie begannen mit hochdeutschen Volksstücken, verengten den Ring einmal und stellten bairische Mundartstücke dar, verengten ihn ein zweites Mal und spielten innerschweizerische Mundartkomödien. Sie sind die Gefangenen ihrer eigenen Seelenlage. Die Weggiser sind ein Völklein ohne Staatsmythos. Sie spielen die Komödien ihrer Dorfgemeinschaft, nie aber ein Staatsspiel, nie ein Mysterium. Helden und Heilige haben sie von ihrer Bühne ferngehalten. Und doch bedeutet das Weggiser Heimatschutztheater unter der Führung von Andreas Zimmermann, der als Darsteller, Spielleiter und Komödienschreiber von Neuem beweist, daß echte Theaterbegabung umfassend ist, die eigentliche schöpferische Leistung des Theaters am Vierwaldstättersee, in der Zeit von der ersten (1915) bis zur letzten (1931) Uraufführung.

Oskar Eberle.

BIBLIOGRAPHIE DES SCHWEIZ. THEATERS 1937

Theatergeschichte.

- Evans B. M. Zur Geschichte des Luzerner Passionsspieles. In: Innerschweiz. Jahrbuch für Heimatkunde 1937, 2, 15—24.
- Huwiler S. Das Luzerner Schultheater 1579—1800. In: Jahresbericht über die Kantonalen höheren Lehranstalten in Luzern für das Schuljahr 1936/37.
- Eberle O. Das Einsiedler Barocktheater. In: Neue Einsiedler Zeitung, 16. Juli 1937 und als Sonderdruck (mit Bildern).
- Zelger F. Aus der Luzernischen Theatergeschichte. Ein bau- und kulturge- schichtlicher Versuch. Sonderdruck aus «Zeitglocken» 1937, Nr. 1—7, Bei- lage zum «Luzerner Tagblatt». 47 Seiten. Luzern, Buchdruckerei Keller.
- Marti H. Aus der Geschichte des Schweizer Theaters. In: O mein Heimatland 1937, 104—130 (mit Bildern).
- Bridel G. Le théâtre en Suisse romande. In: IX. Jahrbuch der Gesellschaft für Theaterkultur, 1937, 5—49.

Religiöse Bräuche und Spiele.

- Eberle O. Mysterienspiele in Salzburg und Einsiedeln. In: Schweizerische Rundschau 1937, 22—31.
- Zimmermann W. Das Selzacher Passionsspiel. Ein neuer Passionstext und ein neues Spielhaus. In: Neue Zürcher Nachrichten 1937, 4. Dezember, Nummer 283. (Mit Bildern.)

Volkstheater.

- Wiegand C. F. Wie mein Drama «Marignano» entstand (Aufführungen in Mor- schach 1911). In: Neue Schweizer Bibliothek, Band 23, 1937, 113—122.
- Ammon R. Zwanzig Jahre Freie Bühne Zürich. In: IX. Jahrbuch der Gesellschaft für Theaterkultur, 1937, 50—53.
- Kägi H. Alfred Huggenberger. Zum siebzigsten Geburtstag. In: Neue Zürcher Zeitung 1937, 25. Dezember, Nr. 2362.
- Eberle O. Volkstheater-Beispiele und Gegenbeispiele. In: Heimatleben, Zeit- schrift der schweiz. Trachtenvereinigung, 1937, 10, 54—57 (mit Bildern).

Berufstheater.

- Zürcher Theater. In: Sieber P., Bibliographie der Geschichte, Landes- und Volkskunde von Stadt und Kanton Zürich. 1. Juli 1937 bis 30. Juni 1938. Sonderdruck aus Zürcher Taschenbuch, 1939, Seite 248.
- Die Angst vor dem Drama. Ergebnis einer Rundfrage. In: Die Zeit. Bern, April 1937, 5, 25—30.
- Schweizerische Theaterfragen. In: Die Zeit. Bern Mai 1937, 5, 33—62. (Beiträge von Fritz Ritter, Traugott Vogel, Paul Lang, Walter Lesch, Wolfgang Langhoff, Kurt Früh, A. J. Welti, Bolo, Fritz Weiss, Jakob Bührer.)
- F. D. Kabarett als politische Waffe. In: Schweiz. Rundschau 1937, Dezember 742—744.
- Sax S. Neue Dramatik und Theaterkunst in der Schweiz. In: Theater der Welt. 1937. Jahrgang 1, 322—329.

Schriften der Stiftung: Luzerner-Spiele.

Lauchenauer E. Will sich die Schweiz das neue Drama rauben lassen?

Sonderdruck aus «Föhn», April 1937. (Mit Bildern.)

Beer O. Bekennenis zur Schweiz. Sonderdruck aus «Staatsbürger», Chur,
Mai 1938.

Lauchenauer E. Das neue Gemeinschaftstheater — oder wer ist Lieburg?
Mai 1937.

Lauchenauer E. Der Durchbruch des dreidimensionalen Dramas. Sonderdruck
aus «Theater der Welt», Wien, Juli 1937.

Hüter der Mitte, Einführung. Mit Inszenierungs-Entwürfen und Raumperspek-
tiven. August 1937.

Schumacher E., Däniker G. Haltung des Soldaten zum Luzerner Plan.
September 1937.

Lieburg M. E. Das Gesicht der Nationen. Sonderdruck aus «Föhn», September
1937 (mit Bildern).

Meier-Geissler E. Hüter der Mitte in der Schule. September 1937 (mit Bildern).

Lieburg M. E. Geistige Aufrüstung der andern. Sonderdruck aus «Föhn»,
November 1937 (mit Bildern).

Stiftung: Luzerner Spiele. Organisation, Stiftungsurkunde. Dezember 1937.

Lieburg M. E. Luzerner Spiele, Grundlagen und Entwicklung. Dezember 1937.
Informationsdienst (Nachrichten über die geistige Aufrüstung der andern und
die Bestrebungen der Stiftung: Luzerner Spiele). Erscheint seit Juli 1937.

Schumacher E. Ueber Anonymität. Februar 1938.

Reinke S. Hodlers Kampf um «Marignano». April 1938.

Lieburg M. E. Le Mystère Suisse. Extrait «Esprit», Paris, octobre 1937.

Rivier A., M. E. Lieburg. Extrait «Suisse Romande», 1938.

Beer O. Bündische Weihestätte, 1939.

NEUE BÜCHER

**Dr. Max Büsser: Die Römerdramen in der Theatergeschichte der deutschen
Schweiz (1500—1800).**

(Schriften der Gesellschaft für schweiz. Theaterkultur, herausgegeben
von Oskar Eberle, 4. Band, Theaterkultur-Verlag Luzern).

Das Buch Büssers gibt eine interessante Uebersicht über den stofflich be-
grenzten Kreis der «Römerdramen» im Repertoire der schweizerischen Ordens-
und Laienbühnen. Der Verfasser legt eine reiche Materialsammlung vor und
schafft damit zugleich die unumgängliche Grundlage für spätere Untersuchun-
gen auf diesem Gebiet. Die Quellenangaben zeugen von gründlichstem Stu-
dium, und man erhält den Eindruck, als ob wirklich das letzte Erreichbare
zusammengetragen worden sei. Der Zeitraum, den er durchschreitet, reicht
von der Erwähnung eines «Gladiatoren»-Stücks in Freiburg 1492 bis zu einem
«Stilico»-Trauerspiel in Sitten 1825.

Die Gliederung nach dem Stoffprinzip, so daß z. B. alle «Brutus»-, alle
«Titus Manlius»-, alle «Hannibal»-Bearbeitungen zusammengeordnet wurden,
ergab sich auf Grund des Themas fast von selbst, ebenso wie die säuberliche
Scheidung in die «Römerdramen auf der Ordensbühne» der Jesuiten und die

«Römerdramen auf der weltlichen Bühne». Dabei ist auch kaum verwunderlich, daß jene einen ungleich größeren Raum beanspruchen als diese; gehörten doch jene in den Rahmen der klassischen Studien und bildeten gewissermaßen einen Teil der Unterrichtsaufgabe, während bei diesen das rein didaktische Element hinter dem religiösen und vaterländischen zurückstehen mußte.

Innerhalb der genannten Zweiteilung sind die Stoffgruppen chronologisch geordnet; d. h. die Uebersicht führt von Stoffen aus der römischen Vorzeit (Aeneas, Romulus) über die Zeit der Republik (Brutus, Manlius, Regulus, Pompeius, Caesar usw.) bis zu den Stoffen der Kaiserzeit (Nero bis Boethius). Und nun gibt Büsser eine kurze Charakteristik aller dieser Stücke und zwar meist, da die Ueberlieferung der Spieltexte im ganzen spärlich ist, an Hand sog. Perioden, Theaterzettel, die — wie das ja noch heute der Fall ist — das Publikum zusammenfassend über Sinn und Inhalt des dargestellten Stücks orientierten. Diese Perioden vermitteln einen sehr instruktiven Einblick in die Theater- und Dramenkunst des besprochenen Zeitraumes und zeigen deutlich, wie die antike Vorlage den jeweiligen Zielen und Absichten dienstbar gemacht und die Vortrefflichkeit der Tugend in erzieherischer Weise gegen die Häßlichkeit des Lasters herausgearbeitet wurde.

Für den wissenschaftlichen Forscher besonders interessant sind Büssers Anhänge: Neues Material zu den Aufführungen der inneren Schweiz (Ergänzungen u. a. zu Eberles Theatergeschichte), dann die Zusammenstellung der Aufführungen antiker Stoffe aus dem griechisch-asiatischen Kulturkreis (Alexander, Croesus, Kambyses usw.) und die Aufführung antiker Tragödien und Komödien selbst (Aristophanes, Plautus, Terenz, Seneca). Die 17 Seiten «Literarische Nachweise», die der Verfasser seiner Arbeit mitgibt, legen zum Schluß noch einmal deutlich Zeugnis ab von der Gründlichkeit, mit der hier zu Werke gegangen ist.

Wenn die Arbeit Büssers auch kein zusammenhängendes Bild vom Nachleben der Antike auf schweizerischen Bühnen bietet, so begrüßen wir sie gleichwohl nicht weniger gern als einen sehr wesentlichen Beitrag zur schweizerischen Theatergeschichte.

F. W.

Arthur Kutschner. Grundriss der Theaterwissenschaft. I. Teil : Die Elemente des Theaters. 1932. II. Teil: Stilkunde des Theaters, 1936. Pflugschar-Verlag Düsseldorf.

Die beiden Bände des Münchener Theaterwissenschaftlers sind unentbehrliche Lehrbücher einer neuen Wissenschaft. Sie leisten aber nicht nur in der Schulstube ausgezeichnete Dienste, sondern vor allem auch im Kampfe der Meinungen und in der Kritik des Theaters. Im Band «Elemente» verficht Kutschner den Lehrsatz, Ursprung des Theaters sei nicht der Kult, sondern die natürliche Ausdruckskraft des Körpers. Das Wesen der mimischen Darstellung wird an ihren Hauptvertretern, dem Laien und Berufsschauspieler aufgezeigt. Die Grundbegriffe des Mimen-Stücks (Posse und Rührstück) und des Dramas (Tragödie und Komödie) finden ihre Klärung und Erklärung. Der zweite Band, die «Stilkunde», stellt die Grundbegriffe der Dramaturgie, Regie, Szene, Musik und der «Nachbarkünste»: Sprechchor, Puppen- und Schattenspiele, Film und Funk dar. Eingehend erörtert werden die Grundsätze der modernen Theaterwissenschaft. Sach- und Namenverzeichnis erleichtern die Benützung der

Bände. Ein bedeutungsvolles Werk für Spielleiter, Schauspieler, Dramatiker, Kritiker und alle Theaterfreunde. Artur Kutscher hat in diesen beiden Bänden sein eigenliches Lebenswerk niedergelegt.

O. E.

Gottfried Kummer. Beiträge zur Geschichte des Zürcher Aktien-Theaters.
1843—1890. Druckerei A. G. Gebrüder Leemann Co., Zürich.

Nachdem Eugen Müller (Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters zur Zeit von Charlotte Birch-Pfeiffer) und Max Fehr (Richard Wagners Schweizer Zeit) die Höhepunkte der hundertjährigen Spielzeit geschildert haben, unternimmt Gottfried Kummer eine ausgezeichnet fundierte Darstellung der weniger ergiebigen Jahre von 1843—1890. Besonders wertvoll ist die Vorarbeit, die zu seinen Erkenntnissen führte: die Ordnung des Theaterarchivs. Die Darstellung zeigt die mannigfachen Schwierigkeiten, mit denen die Zürcher Bühne in jenen Jahren zu kämpfen hatte, gibt aber ein unzureichendes Bild davon, was das Theater im Zürcher Kulturleben jener Zeit bedeutete.

O. E.

Sebastian Huwyler. Das Luzerner Schultheater von 1579 bis 1800. Beilage zum Jahresbericht über die kantonalen höheren Lehranstalten in Luzern für das Schuljahr 1936/1937.

Die Schrift gibt ein möglichst lückenloses Verzeichnis aller Schulaufführungen in Luzern mit Angaben über Verfasser, Komponisten, Ort, Zeit, Dauer der Aufführungen, Aufgaben des Spielleiters, Bühnentechnik, Darsteller, Gäste und Subventionen. Es bestätigt sich, daß die Luzerner Schulbühne aus dem Vermögen der alten, im Jahre 1470 gegründeten Bekrönungsbruderschaft finanziert wurde. Wertvoll an dieser mit großem Fleiß zusammengetragenen Arbeit ist auch die Ergänzung zur Theatergeschichte der inneren Schweiz von Oskar Eberle, dessen Darstellung des Schultheaters mit der Aufhebung des Jesuitenordens (1773) endet.

SAMMLUNG SCHWEIZERISCHER THEATERDOKUMENTE

Zweck der Theater-Sammlung.

Alle Kulturländer Europas besitzen heute Theater-Museen. In der Schweiz erstrebt die Gesellschaft für Theaterkultur die Schaffung einer Theatersammlung schon seit ihrer Gründung im Jahre 1927. Die Sammlung hätte die Aufgabe, das nötige Rüstzeug für Forschung und praktische Anregungen bereitzustellen. Es gilt, das Wesen des schweizerischen Theaters zu erkennen, seine Geschichte zu ergründen, um daraus die Gesetze für die Führung unserer Volks- und Berufsbühnen abzuleiten und die Schaffung eines schweizerischen Theaterstils zu ermöglichen. Eine schweizerische Theatersammlung hätte daran einen dreifachen Zweck:

1. einen wissenschaftlichen:

Sammlung und Sichtung aller erreichbaren schweizerischen Theater-Dokumente;

Bereitstellung für Theaterforschung und Publikation.

Veröffentlichungsmittel sind die Jahrbücher und die Schriften der Gesellschaft für Theaterkultur.

2. einen pädagogischen:

Auswertung der Theatersammlung für den Unterricht an Mittel- und Hochschulen und vor allem an Theaterschulen, die Laien- und Berufsdarsteller, sowie Spielleiter heranbilden.

Notwendige Ergänzung ist die Schaffung eines Lehrstuhles für Theater-Wissenschaft und eines Theater-Seminars mit Probe-Bühne.

3. einen künstlerischen:

Geplant sind jährliche Ausstellungen in- und ausländischer Theaterkunst.

Was sammeln wir?

A. Aus dem Bereich der internationalen Theatergeschichte
nur Dokumente charakteristischer Art, um das schweizerische Theater im Rahmen der allgemeinen Theater-Entwicklung zeigen zu können. Dagegen sollen Darstellungen über das gesamte Theaterwesen der Welt zusammengetragen werden, um der Schweiz eine umfassende Theater-Bibliothek zu schaffen.

B. Aus dem Bereich des schweizerischen Theaters:

Alle fassbaren Theater-Dokumente, insbesonders

1. Alle erreichbaren Darstellungen über schweizerisches Theater, also Bücher, Broschüren und Zeitschriften.
2. Handschriftliche und gedruckte Dramen-Texte des Volks-, Berufs- und Marionetten-Theaters, Regie-Bücher, Hörspiele, Filme, Drehbücher.
3. Entwürfe für Bühnenbauten, Theater-Dekorationen, Kostüme und Requisiten.
4. Bilder (auch Photos) von Aufführungen, Szenen-Bildern, Darstellern Spielleitern, Dramatikern, Bühnen-Komponisten, Photos und Platten von Berufs- und Amateur-Photographen.
5. Besprechungen (auch Bild-Wiedergaben) aus Zeitungen und Zeitschriften; Filmstreifen.
6. Programme, Chroniken und Albums von Theatergesellschaften; ganze Theater-Bibliotheken.
7. Theater-Prospekte, Programm-Zeitschriften, Theater-Plakate der Berufs- und Laien-Bühnen.
8. Masken der Fastnacht und des Theaters; historisch interessante Bühnen-Ausstattungen, Kasperli- und Marionetten-Theater, Requisiten und Kostüme.
9. Bilder und Besprechungen des schweizerischen Volks- und Kunstanz. Noten, Grammo-Platten und Filme.
10. Partituren und Einzelstimmen mit Theatermusik.
11. Schweizerische Filme (Film-Archiv).

Alle diese Dinge liegen oft verstaubt und vergessen in Vereins-Archiven oder auf Estrichen herum. Sie könnten aber wertvolle Aufschlüsse vermitteln und damit zu lebendiger Wirkung kommen, wenn sie gesammelt und gesichtet würden.

Wir bitten darum alle, die Theater-Dokumente besitzen, sie der Theatersammlung der Gesellschaft zu überlassen.

Das eingehende Material wird mit Kennmarken (Ex libris) versehen, die seine Herkunft bezeichnen und damit die künftigen Benutzer an die freundlichen Spender erinnern. Die Ex libris tragen die Bezeichnung: «Der schweizerischen Theatersammlung geschenkt von».

Das Material ist zu senden an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Theaterkultur, alte Landstraße 57, Thalwil.