Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 14 (1943-1944)

Artikel: Das Schweizer Drama 1914-1944
Autor: Lang, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986498

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: 14.10.2025

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

I. EINLEITUNG

Theater ist die tätige Reflexion des
Menschen über sich selbst.
Goethe

A. KURZE VORBEMERKUNGEN TECHNISCHER ART

Die Abkürzung BD bezeichne im folgenden mein erstes Buch über Schweizer Dramatik: «Bühne und Drama der deutschen Schweiz im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert», ZSCHD mein zweites: «Zeitgenössische Schweizer Dramatiker»; Hinweise auf Kap. III oder IV dieser Arbeit besagen, dass dort Näheres zu ersehen sei.

Inhaltsangaben finden sich in dem bis 1926 reichenden «Verzeichnis schweizerischer Bühnenwerke in hochdeutscher Sprache» (Orell Füssli) und dem in der dritten Auflage bis 1934 gehenden «Dramatischen Wegweiser» (Francke, Bern), der für Dilettantenbühnen geeignete gute Mundartstücke enthält. Ein neues, umfassendes Werk in der Art dieser Kataloge bereitet gegenwärtig die Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker vor. Ich durfte mit freundlicher Erlaubnis ihres Präsidenten Werner Johannes Guggenheim die Vorarbeiten von Herrn Enzo Ertini benützen. Beiden Herren sei hiemit der herzlichste Dank ausgesprochen.

B. EXPOSITION MIT MILDERUNGSGRÜNDEN

Zum dritten Male gebe ich eine Schau der neueren Schweizer Dramatik. BD von 1924 und ZSCHD von 1926 sind vergriffen und nur noch auf den Bibliotheken zu konsultieren. Als Arsenale haben sie ihren Dienst getan. Heute herrscht die Freude des Sieges. Zwar sind natürlich nicht alle Blütenträume gereift. Das wäre wohl ungesund.

Ich schreibe diese Abhandlung unter gänzlich veränderten Vorzeichen. Es ist mir nicht mehr um Posaunenstösse zu tun. Was ich

erstrebe, ist der Historie wohlwollende Gerechtigkeit. Freilich — befreundete oder doch persönlich bekannte Zeitgenossen und Kollegen schon literarhistorisch betrachten zu wollen — wer lacht da? Es gibt nichts zu lachen. Für mich einmal sicherlich nicht . . .

Grundlage der nachfolgenden Betrachtungen bildete, ausser der Kenntnis durch Vorstellungen, die erstmalige oder nochmalige Lektüre von über zweihundert abendfüllenden Stücken. Darauf konnte ich in BD weitgehend verzichten, wo ich vielfach auf guten Vorarbeiten aufbauen und mich auf die grossen Linien der Entwicklung beschränken durfte. Anders im zweiten Werk. Da durfte ich mich eindringlich mit dem einzelnen Drama auseinandersetzen. Beides will mir heute als das verlorene Paradies erscheinen. Im ersten Hauptkapitel der vorliegenden Arbeit, das synthetischen Charakter besitzt, geht es leider nicht um eine bereits entschwundene Zeit, sondern darum, die jüngste, selber miterlebte und mitdurchkämpfte Periode ins Joch der gedanklichen Wertung zu zwingen; im zweiten aber, wo ich fünfzehn noch lebende oder vor kurzem verstorbene Dramatiker darzustellen unternommen habe, musste ich fast immer aus Raumgründen darauf verzichten, meine Urteile zu belegen und zu illustrieren. Ich weiss deshalb zum voraus, dass ich es niemandem recht machen werde; ich kann nur hoffen, dass man mir das Streben nach Gerechtigkeit glauben wird, selbst wo das Wohlwollen nicht mehr genügend sichtbar sein sollte.

Diese mir angetragene Arbeit musste endlich einmal geschrieben werden. Wie sie nun vorliegt, kann sie indessen nur ein skizzenhaftes Bild vermitteln. Jede Seite schreit förmlich nach Vertiefung und Ausweitung. Ich freilich werde kaum noch einmal zum Gegenstande zurückkehren können. Ich zähle aber darauf, dass Jüngere mir nachfolgen werden. Ich brenne förmlich danach, die erste Dissertation in den Händen zu halten, die mit grösserer Einsicht und erfreulicherem Glanze der Darstellung ergänzen wird, was ich aus äusseren wie inneren Gründen nur anzudeuten im Stande war.

Warum musste diese Arbeit geschrieben werden? Weil es um etwas Wichtiges geht! Die Schweizer Theatergeschichte ist ein Teil der Schweizer Kulturgeschichte, d. h. der Geschichte von der seelischen Wandlung des eidgenössischen Volkes. Und diese Seele h a t sich gewandelt! Unsere Eigenkultur ist erstaunlich erstarkt. Als Konrad Falke vor dreissig Jahren sein Büchlein über

den «Schweizerischen Kulturwillen» schrieb, da zuckte man weitherum mitleidig die Schultern über solch verstiegene Utopie. Seither ist die «geistige Landesverteidigung» zum Schlagwort des hintersten Bierbankpolitikasters geworden. Was ist in ihrem Namen nicht schon alles von oben herab gefördert worden! Auch die Theaterbewegung verdankt dieser politischen Strömung vielerlei. Erstaunlich, und doch eigentlich leicht zu begreifen, wie fast von einem Tag auf den andern die Presse, die sich unsern Forderungen vielerorts jahrzehntelang verschlossen hatte, jetzt mit wehenden Fahnen den Anschluss fand. Möge es nun aber nicht beim Schlagwort des Tages und der Stunde bleiben! Möge man fürderhin nicht aus Abneigung gegen Berlin, sondern aus Zuneigung für den schöpferischen Miteidgenossen bei der Parole bleiben und dem Einheimischen erlauben ,in Wechselwirkung mit der lebendigen Bühne zu reifen. Nur das haben wir ja gefordert; das aber müssen wir auch fernerhin fordern. Es ist und bleibt ein Unsinn, aus öffentlichen Mitteln ein Theater zu unterstützen, ohne ihm die Verpflichtung zu auferlegen, die einheimischen schöpferischen Talente mindestens nicht schlechter zu halten als die aus dem Ausland stammenden. Auch nach dem Kriege wird — und in noch höherem Masse — kein Anfänger als Autor auf einer reichsdeutschen Bühne zu Worte kommen, dessen Drama ausgesprochen eine schweizerische Mentalität verrät. Der tief veranlagte Dramatiker muss darum bei uns seine Sporen abverdienen. Und er muss es auf der Berufsbühne tun, wenn sein Werk irgendwelche künstlerischen Ansprüche stellt. Gewiss hat sich in der für uns günstigen Konjunktur des Krieges manches überraschend zum Guten gewendet. Ob es aber nachher so bleiben wird? Ob nicht die Trägheit des Herzens, das Misstrauen gegenüber dem Stadtbekannten, der Neid auf den Gleichaltrigen, kurz: alles, was hinter dem Sprichwort vom Propheten im Vaterlande steckt, zusammen mit dem jammerhaften provinzlerischen Minderwertigkeitskomplex sich dann in den Theaterkommissionen nicht wiederum verheerend breitmachen wird? Nicht zuletzt damit dannzumal nicht neuerdings einer aufzustehen und ungestraft zu sagen wagt: «Schweizer Drama — das gibt es doch nicht! Bitte, wo gibt's das?» habe ich die vorliegenden Blätter beschrieben.

Von Anfang an stand bei mir fest, dass die Arbeit in zwei Teile zerfallen müsse: in ein Kapitel, in welchem das Insgesamt der Er-

zeugung stofflich und formal zu gliedern wäre, und eines, das aus Charakteristiken wesentlicher dramatischer Autoren bestände. Wo aber war die Grenze zu ziehen? Die Auswahl der fünfzehn Namen hat mir rechtschaffen Kopfzerbrechen gekostet. Ich glaube aber jetzt, dazu stehen zu können. Denen, die in diesem Kapitel nicht vorkommen, obschon sie es als selbstverständlich erhofften — und welcher Dramatiker sieht sich nicht gerne als werdenden Meister? — diene dieses zur Rechtfertigung: Ich durfte wohl nicht allzusehr abweichen von der Wertung der communis opinio, d. h. was sich bei Aufführungen als wirkungsvoll bewährt hat und zugleich von der massgebenden Presse als literarisch bedeutsam taxiert worden ist, das musste auch mir als repräsentativ für die Epoche erscheinen. Das war also meine richtungweisende Linie. Immerhin mögen etliche Grenzfälle darunter sein und manche Autoren es darum nicht verstehen, dass nun sie gerade draussen verweilen sollen. Den positiven Ausschlag gab vielleicht im einen Falle mein Eindruck, dass von dem Manne in nächster Zeit noch Beträchtliches zu erwarten sei, im andern, dass er einen Sektor vertrete, der unbedingt in einem Repräsentanten dargestellt werden müsse, vielleicht aber auch, dass ich gutmachen wollte, was die mit Blindheit geschlagene Bühne oder ganz einfach eine nicht abreissende Unglücksperiode auf dem Kerbholz hatte. Obschon ich mich in erster Linie als getreuen Chronist empfinde, der zusammenfassend von den Aufführungserfolgen meldet, spiele ich doch als Literarhistoriker gerne auch ein wenig die ausgleichende Gerechtigkeit, habe ich es doch allzu oft aus der Nähe gesehen, wie launisch das Glück bei der Bühne ist und von wieviel Zufällen und ganz andern als dichterischen Talenten es abhängen kann, ob ein Stück das Rampenlicht sieht oder nicht! Uebrigens steht es jedem frei, meine Urteile, die ich mir nirgends leicht gemacht habe, mit triftigen Gründen umzustossen. Ich hoffe sogar, dass Streitgespräche über dies Buch entbrennen werden. Zum Wohle der Sache hoffe ich es.

Eine letzte einleitende Bemerkung! Nach was für Kriterien wurden die zweihundert Stücke ausgewählt? Nun, es wurde in erster Linie besprochen, was von einem ernst zu nehmenden Verfasser aufgeführt worden ist und im Drucke vorliegt. Bei den fünfzehn besonders Gewürdigten und ausnahmsweise auch in andern Fällen sind in die Darstellung Dramen einbezogen worden, die nur

aufgeführt oder nur gedruckt worden sind, ganz selten Stücke, wo bisher weder das eine noch das andere eingetreten ist.

N i c h t gewürdigt wurden in der Schweiz lebende Ausländer, z. B. Müller-Einigen, auch solche nicht, die jetzt Papierschweizer sind, wie z. B. Hermann Kesser; anderseits fehlen auch jene Schweizer, deren Drama im Ausland ohne die geringsten stofflichen oder geistigen Bezüge zum schweizerischen Wesen entstanden ist, wie z. B. das völlig dem Mimus zugehörige Werk von Kurt Goetz, der das Binninger Bürgerrecht besitzt, aber in Mainz geboren wurde, in Halle a. S. aufwuchs und sein ganzes tätiges Leben als deutscher Schauspieler verbracht hat. (Dagegen verspüre ich im Ausland-Schweizer Wilhelm Alfred Imperatori deutlich seelische Schweizer Substanz.) Die Werke beider Kategorien, was immer für künstlerische oder menschliche Meriten sie haben mögen, stellen im Sinne des diesem Kapitel vorausgestellten Goethezitates keine «tätige Reflexion» eines Schweizers über sich selber dar und fallen deshalb ausserhalb des Bereiches dieser der s c h w e i z e r i s c h e n Dramatik gewidmeten Studie, die sich nicht nur auf den Fürsten der Klassik, sondern auch auf den der Romantik als Kronzeugen stützen darf, sagt doch August Wilhelm von Schlegel in seinen Vorträgen über das spanische Drama mit letzter Deutlichkeit, ein Kunstwerk müsse «auf die Wurzel des Daseins» zurückzuführen sein. «Ist es da entsprungen, so hat es auch unbezweifelt seinen Wert. Ist es aber ohne einen lebendigen Kern nur von aussen angehängt, so kann es kein Gedeihen noch wahres Wachstum haben.» Auch scheint uns sein Urteil, die Stärke des griechischen Theaters beruhe darauf, dass es «ursprünglich und einheimisch» war, die Schwäche des römischen sei jedoch darauf zurückzuführen, dass die Römer «nie versuchten mündig zu werden», nicht einer tieferen Bedeutung für den ganzen, nun bald zwei Menschenalter währenden Streit um die Emanzipation unseres Bühnenlebens zu entbehren.

Was nun die zeitliche Abgrenzung anbetrifft, so bin ich in einzelnen Fällen bis gegen 1910 zurückgegangen und herauf bis in die allerletzten Wochen und Tage. Im grossen ganzen beschlägt die Produktion ungefähr die Jahre 1914—1944, also, wie man sieht: ein rundes Menschenalter — ein Drittel der Blütezeit, die dem attischen Drama vergönnt war.

Ist die hier gewürdigte dramatische Literatur aber wirklich für diese Zeitspanne wesentlicher dichterischer Ausdruck des Landes? Wesentlich für unsere oberalemannische Eigenkultur? Oder gar für den Gesamtbereich der hochdeutschen Sprache? Besteht die Hoffnung, dass mindestens ein paar dramatische Spitzenleistungen der Zukunft als «klassische» Schöpfungen erscheinen werden? Kürzlich hat ein Zürcher Verleger eine Aufzählung der literarischen Gattungen unternommen, in denen die Schweiz zur Stunde nicht nur im deutschsprachigen Bereiche, sondern schlechthin international führend sei. Die theologische Systematik kam darin vor, die Psychologie, das Essay, die Lyrik — das Drama erwähnte er nicht. Ich glaube, der Mann hat recht. Wir sind noch nicht über dem Berg. Es ist kaum erst der Frühlingsanfang, der unserer Generation beschieden ist. Bescheidene Krokusse spriessen, erste Schneeglöcklein, Anemonen, Primeln. Im März sind wir höchstens, noch nicht einmal im April. Ob uns der Mai die stolzen Tulipanen bescheren wird, ob königliche Gladiolen folgen — wer weiss? Nicht, wenn die Eisheiligen unhold sind. Doch genug jetzt der Spekulation! Es klingelt. Der Vorhang rauscht empor.

C. AESTHETISCHE SKRUPELN oder: WAS IST EIN DRAMA?

Nein, er rauscht noch nicht. Zuerst sind noch etliche, leider etwas stachlige Begriffe abzuklären.

Oben führte ich aus, ich würde von etwa zweihundert wirkungsvollen Theaterstücken sprechen, die auch einen gewissen literarischen Wert besässen. Das heisst doch wohl, dass sie den formalen Ansprüchen ihrer Gattung genügen, d. h. richtige Dramen sind? Doch jetzt erschrecke ich. Denn was ist ein richtiges Drama? Je länger wir Theatergeschichte und vergleichende Literatur betreiben, desto stärker erkennen wir, wie relativ die Geltung aller Definitionen ist, und wie eng und schief heute alle kunstrichterlichen Begriffe geworden sind, die sich aufs Theater beziehen. Bei der Masse der Gebildeten — und also auch der Zeitungsredaktoren — haben freilich wohl immer noch die an Griechenland — und was für ein einseitiges! — gebundenen Ansichten Schillers und Goethes und der auf ihren Schultern stehenden Theoretiker Kurs (Vischer, Freytag, Bulthaupt). Daher ihre theoretische Ueberschätzung der T r a g ö d i e. Und doch gab's ausser einer grie-

chischen und einer französischen bekanntlich auch eine spanische und eine englische dramatische Klassik, deren Meisterwerke, wie schon Schlegel deutlich dargelegt hat, im wesentlichen nicht Tragödien sondern Schauspiele waren. Doch erst in neuerer Zeit erkennen wir klar, dass das optimistisch endende, letztlich aus der christlichen Haltung erwachsene Theaterstück, wenn es grundsätzlich andere Züge besitzt, deswegen nicht unbedingt geringwertiger zu sein braucht als das pessimistische griechisch-römisch-französische. Warum soll eigentlich zum vorneherein dem ernsthaften Schauspiel, dem der Prozess einer seelischen Läuterung zu Grunde liegt, nicht mindestens soviel ethisch-aesthetische Berechtigung innewohnen wie dem auf dem Neid der Götter oder dem gezwungenen Zwange gründenden Trauerspiel? Es ist am Ende aller Dinge wohl eine Frage des Geschmackes, die auf den psychologischen Typus zurückgehen wird, ob man den zunehmenden Glauben des 19. Jahrhunderts an die unblutige Lösung schwerer Konflikte, wie er sich in der stetig wachsenden Wegwendung aller Nationen vom Trauerspiel und der ebenso dauernden Hinwendung zum Schauspiel äussert, negativ als banausische Verflachung und Unfähigkeit zur grossen Erschütterung oder positiv als ein Zeichen grösserer Humanität und Sensibilität, doch freilich auch grösseren Zutrauens zur sittigenden Kraft der Vernunft, betrachten will. Der Verteidiger dieser weltweiten modernen Haltung dürfte mindestens geltend machen, dass bekanntlich schon Goethe, so sehr er den Griechen zugetan war, in all seinen Stücken sein Menschenmöglichstes unternahm, um dem tragischen Ende auszuweichen, und dass er den reinsten Vertreter des Tragismus seiner Zeit, Heinrich von Kleist, schlechtweg als einen seelisch Kranken empfand. Es ist hier nun sicherlich nicht der Ort, diese in gewaltige Räume führende Frage zu Ende diskutieren zu wollen. Es sei nur in aller Bescheidenheit darauf hingewiesen, dass dem schweizerischen dramatisch begabten Menschen, genau wie Goethe, — ausser im schweizergeschichtlichen Stück, wo der Fall besonders liegt — ein Horror vor der blutdürstigen Tragödie eignet, dass ihm aber eine grosse Anzahl von guten Stücken ernster Natur gelungen ist, deren Konflikt zwar haarscharf an der tragischen Lösung vorbeiführt, in denen aber dann doch immer, wie einem geheimen Zwange folgend, — meistens ist's so auch in Gotthelfs und Kellers Epik — durch seelische Erschütterung und Läuterung zuguterletzt die Ka-

tastrophe vermieden wird. Solchen Stücken den Lorbeer zu verweigern, nur weil sie der Formel Tragödie nicht entsprechen, oder sie gar, wenn sie in der Mundart geschrieben sind und den bäuerlichen Lebensraum als Hintergrund haben, nur schon aus diesen äussern Gründen verächtlich als «Volksstücke» abzutun, wäre so anmassend wie lächerlich. Der hauptsächlich auf E. Th. Vischer zurückgehende Zopf der kategorischen Ueberschätzung der Tragödie mag sich bei etlichen, in seinen Fußstapfen wandelnden dramaturgischen Schulmeistern in Deutschland immer noch erhalten haben — w i r wollen endlich einmal den Mut aufbringen, offen einzugestehen, dass sämtliche dramaturgischen Begriffe längst an bedauerlicher Erstarrung und Verengung kranken und heute völlig unfähig geworden sind, dem flutenden dramatischen Leben gerecht zu werden. Es ist höchste Zeit, dass diese üble, veraltete Terminologie einmal einer gründlichen Ausweitung und Anpassung unterzogen wird.

Ihr Missbrauch ist aber noch viel verhängnisvoller, wenn wir jene Bühnenwerke betrachten, die nicht von Konflikten einzelner Individuen handeln, sondern vom dramatischen Zusammenstoss k o l l e k t i v e r M ä c h t e, d. h. ganzer Stände, Städte, Länder, Zeiten, aber auch abstrakter und transzendenter Gewalten. Welche aesthetischen Kategorien sollen denn überhaupt für diese dramatisch-dialektischen Gebilde herangezogen werden? Nun, da versagt die klassische Dramaturgie eben einfach glatt, genau wie die Individualpsychologie Schiffbruch litt, als sie es unternehmen wollte, die Phänomene der Massenseele, die doch diesem blutigen Jahrhundert das Gepräge geben, mit ihren engen Begriffen zu interpretieren. Ich bekenne, dass ich selber vor zwanzig Jahren nicht genügend erfasste, was das kollektivistische Theater gerade für unser Land im Tiefsten bedeuten muss. Heute ist es aber doch offensichtlich, dass sich, welche Bedeutung auch die für das städtische Berufstheater geschriebenen neuen Schweizerstücke haben mögen, ein anderer und nicht unbedeutender Teil der dramatischen Energien des Landes sich in der abgelaufenen Epoche in festlichen Werken ausserhalb der Stadttheater geäussert hat. Es wäre ebenso unverantwortlich wie ungerecht, in einer zusammenfassenden Darstellung alle diese, Hunderttausenden von Menschen zum wesentlichen Erlebnis gewordenen Kunstschöpfungen beschweigen zu wollen, nur weil ihrer Wertung terminologische Schwierigkeiten

entgegenstehen, oder deshalb, weil von ihnen das Textbuch, da sie ausser dem Wort auch vielfachen Bewegungen, Farben, Tönen verpflichtet sind, nur einen höchst unzureichenden Begriff zu vermitteln vermag.

All dies nun in Eines zusammengebunden: Ich verstehe unter einem Drama, wie es auf diesen Blättern zu würdigen ist, ein Stück, in dem Konflikte mit dramatisch-dichterischen Mitteln zum Austrag gelangen. Ob es nun Werke für das Laientheater, die Berufsbühne oder die Festspielbühne sind — sie sind gut, wenn sie spannend ergreifen und es darin um hohe und höchste Fragen geht. Ueberwiegt jedoch gegenüber dem Geist und der Form in ihnen der Stoff oder der blosse Wille, d. h. die Tendenz, so wird der Kunstverstand sie ganz oder teilweise ablehnen müssen. Leider ist der Schweizer von Haus aus nicht spekulativ, auch nicht phantasiebegeistert, sondern stofflich, sentimental und moralistisch eingestellt. Den zweckgebundenen, willensmässig dirigierten Geist, d. h. den politischen, hat er immer besser verstanden als den reinen, d. h. den philosophischen. Hier liegen daher für sein Drama die Gefahrenzonen.

Wie ich mich im Lichte obiger Generaldefinition nun aber zum Hörspiel und zum Sprechfilm stelle, höre ich jetzt den oder jenen neugierig fragen. Und ob sie eigentlich nicht auch unter dem weiten Oberbegriff zu subsumieren wären? Natürlich wären sie — nur, irgendwo, nicht wahr, muss man die Grenze doch ziehen. Besonders, wenn einem der Raum so knapp bemessen ist. Es sei aber mit allem Nachdruck festgestellt, dass es nicht unbeträchtliche künstlerische Potenzen sind, die sich heute in diesen beiden Abspaltungen der Bühnendramatik in unserem Lande betätigen — und in der dritten: der arteigenen schweizerischen Kleinkunstbühne! Auch diese künstlerischen Entwicklungen sind höchst bezeichnend für die gewandelte Zeit. Vor einem Menschenalter war von alledem auch noch nicht die geringste Spur zu entdecken.

D. WIE DIE ZEIT DEN CHARAKTER DES DRAMAS BEEINFLUSST HAT

Es gibt zwei verschiedene Arten des ernsten Dramas: eines, dessen Stoffe mit den Bildungserlebnissen der Zuhörer zusammenhangen, das an ihre Kenntnisse der Mythologie, der Kul-

turhistorie, der politischen Geschichte appelliert, kurz, ein literarisches Drama, welches eigentlich zum vollen Genusse die nachherige oder vorgängige Lektüre bedingt, und eines, das unmittelbar aus den Nöten und Sehnsüchten der Gegenwart entstanden ist und nichts weiter voraussetzt als das gemeinsame Erlebnis der Epoche: das realistische Zeitstück stärkerer oder geringerer Aktualität und Tendenz. Ganz am Rande des seriösen Spielplans vegetiert allerdings noch eine dritte Art: die höchst subjektive dramatische Dichtung lyrisch-psychologistischer oder symbolistischer Observanz, das zartbesaitete, schwerverständliche Kammerspiel des interessanten problematischen Falles; ihm ist, wenn überhaupt, meist nur in Matineen vergönnt, mit dem Rampenlicht eine flüchtige, in der Regel auch sehr enttäuschende, Bekanntschaft zu schliessen. Alle anderen Gattungen fallen, da ihr Zweck reine Unterhaltung ist, hier ausser Betracht.

Vergleichen wir nun die letzten dreissig Jahre mit dem unmittelbar vorausgehenden Menschenalter, so stellen wir fest, dass zwar immer weiter klassizistische und historische Stücke bei uns geschrieben wurden, doch beträchtlich weniger als früher und hauptsächlich auch viel seltener aus rein historischen oder künstlerisch-literarischen Gründen. Eine Reihe von ihnen sind in Tat und Wahrheit als verkappte Zeitstücke anzusprechen. Anderseits sind die eigentlichen Zeitstücke gegenüber früher zahlenmässig ganz beträchtlich stärker vertreten!

Aus welchen Strömungen sind diese entstanden? Was wollen sie darstellen, kritisch erörtern, verbessern oder schlankweg bekämpfen?

Die ganze, uns hier beschäftigende Zeitspanne kann, so scheint mir, in vier Epochen zerlegt werden, deren Gesichter ziemlich verschieden sind. Sie umfassen je etwa sechs bis acht Jahre.

In der ersten, der des Weltkriegs und seiner Ueberwindung, standen dramatisch zur Diskussion die Probleme der Dienstverweigerung, der Friedenssehnsucht, des Klassenkampfes und der Begeisterung für den Völkerbund. Die Autoren solcher Stücke waren Jakob Bührer, Hans Ganz, Paul Ilg, Paul Lang, Max Werner Lenz, Felix Moeschlin und Albert Steffen.

Die zweite, eine geistig sehr unerfreuliche Epoche, war die des überhandnehmenden Wirtschaftsdenkens, der Arbeitslosigkeit, sowie eines beginnenden, doch noch sehr wenig klaren Unbehagens

über den Leerlauf des Parteigetriebes. In sie fallen realistische Satiren und historisch eingekleidete Tragikomödien Bührers, die vom Mitleid mit den Arbeitslosen gespiesenen Mundartstücke Hermann Schneiders, der auch die Oxfordgesinnung ins Drama trug, vor allem auch das gesamte gesellschaftskritische dramatische Werk Konrad Falkes, der sich mit Bührer zwar nicht in der Zielsetzung, doch in der leidenschaftlichen Einstellung gegen die hochbürgerliche Lebenshaltung und die Enge ihrer Vorurteile in Dingen der Liebe berührt. Für seine rücksichtslosen Angriffe auf dies geheiligte Tabu hat Falke freilich die Strafe bezahlt. Keins dieser Stücke ist aufgeführt worden.

Die dritte Epoche stand innerpolitisch im Zeichen der sogenannten Erneuerung und der Reaktion darauf. Sie dauerte etwa von 1930 bis 1935, in welchem Jahre die Initiative auf Verfassungsrevision der vereinigten Erneuerungsparteien vom Volke wuchtig verworfen wurde. Eine Befruchtung der Dramatik durch den frontistisch-marxistischen und den frontistisch-freisinnigen Gegensatz ist allerdings nur in zwei Stücken aufzuweisen: direkt in der Satire «Cäsar von Rüblikon» von Walter Lesch und verhüllt in der «Mordnacht» Albert Jakob Weltis.

Eine ganze Fülle von dramatischen Schöpfungen erzeugte hingegen die folgende Epoche. Einmal bewirkte die innerliche Vorbereitung auf die Landesausstellung von 1939 im Zusammenhang mit der wachsenden ideologischen, ja physischen Bedrohung durch die ständig an Einfluss gewinnenden Staaten der Achse eine Reihe von Dramen aus der Geburtszeit der Eidgenossenschaft, deren Gefährdung man als der gegenwärtigen seltsam verwandt zu empfinden begann. So entstanden eindrucksvolle historische Spiele von Kriesi, Liehburg, von Arx; auch der wichtige Film vom Landammann Stauffacher gehört in diesen Zusammenhang. Besonderem Interesse begegneten ferner die Gestalten unserer einheimischen Diktatoren: Schiner, Waldmann, Jenatsch. Bei Waldmann wirkte freilich auch die Enthüllung seines Zürcher Denkmals mit. Der Liberalismus, der eben noch in der Defensive gewesen war, fand eine Verklärung im Drama « Menschenrechte » von Max Gertsch. Derselbe Autor setzte sich komödienhaft auch direkt mit dem Gedanken der Diktatur auseinander, während Hans Wilhelm Keller es durch seinen «Mann im Moor» in der Tragödie tat. Die

wachsende Aufrüstung fand ihren dramtischen Niederschlag in Werner Johannes Guggenheims «Bomber für Japan».

Seit Beginn des Krieges sind noch weitere aktuelle Motive dazu gekommen. Das Emigrantenlos hat durch Werner Juker und Hans Wilhelm Keller (Camping) eine Darstellung erfahren, und die Judenverfolgung durch Werner Johannes Guggenheim. Auch hat sich das vermehrte Interesse für Russland schon dreimal im Drama niedergeschlagen. (Hans Mühlestein, Alfred Flückiger, Kurt Guggenheim).

Sozialkritische Stücke erstrecken sich über das ganze Menschenalter. Von mal zu mal ausgesprochener marxistisch-rechthaberisch werden die Thesenstücke Jakob Bührers, während Peter Bratschi aus genauer Kenntnis die Bergbauernnot zu gestalten unternimmt und der aus dem Bürgertum stammende Walter Lesch gegen die kapitalistische Weltordnung oder Weltunterordnung immer leidenschaftlicher und grundsätzlicher seine im Mitgefühl bebende Stimme erhebt.

Auch die Komödie war stofflich zum Teil durch den Wandel der Zeit bedingt. Es wandten sich in diesen Jahrzehnten gegen die wachsende Entartung des geschäftlichen Denkens im Namen einer höheren Menschlichkeit Sigfried Giedion, Robert Faesi und Wilhelm Alfred Imperatori, insbesondere gegen Mißstände im Kunsthandel Robert Faesi und Albert Jakob Welti. Wie das Kapital die Presse zersetzt, schilderte in einem tragikomischen Schauspiel Eduard Behrens. Drei neue Komödienmotive ergaben die sich ausbreitende Astrologie (Robert Faesi), die Tessinermode (Paul Lang) und die Entrümpelung (Hans Wilhelm Keller).

Wenn nun auch kein einziges dieser realistischen Stücke einen Theaterskandal erzeugt oder sonstwie die öffentliche Meinung in besonderem Masse aufgepeitscht hat, wie ja auch keiner dieser Zeitkritiker in seiner Wirkung im mindesten als schweizerischer Ibsen anzusprechen wäre — das Insgesamt all dieser Bemühungen zeigt dennoch deutlich, dass ein Zeitstück bei uns im Werden ist. Wenn es verhältnismässig milde blieb, so lag das viel weniger an den Dramatikern als an den Herren Direktoren. Die gefährlicheren Dramen — vor allem solche, die ans sexuelle Tabu rührten, aber auch viele politische — wurden eben samt und sonders dem Publikum vorbehalten, höchstens dass das eine oder andere ein einziges Mal als Kammerspiel oder gar nur in einer geschlosse-

nen Vorstellung mit Zittern und Zagen aufgetischt wurde. Bernhard Diebold hat in seinem Vortrag «Die Angst vor dem Drama» diesen Sachverhalt zur Diskussion gestellt. Aber seine Vorwürfe waren an die falsche Adresse gerichtet. Die Mentalität des Volkes ist schuld, dass kein stärkeres Zeitstück entstand — nicht die Dramatiker! Nur in der Komödie scheint man hierzulande Kritik zu ertragen. Und auch dort nur, wo es um nebensächliche Dinge oder gegen eine Minderheit geht. Sobald der Autor aber im Schauspiel den Standpunkt der «kompakten Majorität» verlässt, so besteht in der Regel nicht die geringste Chance, dass sein Werk die Vorzensur ängstlicher Verwaltungsräte passiert, selbst wenn der Direktor es noch probieren wollte.

II. BERUFSBÜHNEN UND LAIENTRUPPEN

Der Geist der Zeit ist der eine äussere Faktor, der für das Gesicht der dramatischen Produktion in einer bestimmten Epoche bedeutsam ist. Die Zustände der Bühne sind der andere. Wie verhielt es sich damit zwischen den Kriegen? Haben sich die Schweizer Theater unseren Dramatikern inzwischen freundlicher aufgetan als zur Zeit, da Spitteler seine beweglichen Klagen niederschrieb? (BD).

Wir fassen zuerst die stehenden Berufsbühnen ins Auge, hierauf die wandernden Truppen, endlich die Gesellschaften der Laienspieler. Ganz zuletzt soll uns auch der alte Traum des «Nationaltheaters» noch kurz beschäftigen.

In Zürich waren die Verhältnisse ganz besonderer Art. Jenem überheblichen Irrtum, dass das gesamtschweizerische Kulturleben im zürcherischen seinen repräsentativen Ausdruck finde, habe ich persönlich zwar nie gehuldigt; dennoch ist nicht zu bestreiten, dass die volkreichste Stadt der Eidgenossen sich auch kulturell am beweglichsten zeigt. Doch ebenso wahr ist, dass diese zürcherische Kultur in der Wurzel gespalten ist. Während in Basel und Bern Elemente der volkstümlichen Tradition sich mit künstlerischen und geistigen auch heute noch organisatorisch und personell dauernd vermählen (Bernoulli, von Greyerz, von Tavel), sind die beiden Welten in Zürich seit langem getrennt. Nicht nur im Theater, aber auch im Theater stand und steht hier ein gelegentlich etwas primitives, doch willensmächtiges und volksverbundenes Autochthonentum scharf einem dünnblütigen, oft hochnäsigen, berlinerisch, pariserisch oder schlankweg kosmopolitisch parfümiertem Snobismus entgegen. Diese Kampfposition zeugt aber auch immer wieder neues Leben und fruchtbares Wetzen der Kräfte, wenn auch selten dauerhafte Synthesen.

Was die Berufsbühne anbetrifft, so ist rein organisatorisch festzuhalten: Es gab in Zürich drei verschiedene Epochen der Schauspielpflege. Die erste wurde eingeleitet durch eine überstürzte, dem Kulturhistoriker rückblickend völlig unbegreifliche, höchst kurzsichtige Abtrennung des Schauspielhauses vom Stadttheater. Die Folge war ab 1920 die Aera Wenzler. Der Pfauen

war damals ein reines, Zürichs unwürdiges, nach Berliner Prinzipien geleitetes Amüsiertheater. Die zweite, von 1925—1938 dauernde war die Aera Rieser. Dieser ehemalige Zürcher Kaufmann, dem in der Theaterleitung massgeblich seine literarisch interessierte Gattin, eine Schwester Franz Werfels, zur Seite stand, schuf ein treffliches Sprechensemble, von dem auch die dritte Aera viele beliebte Schauspieler übernahm. Der Spielplan war etwas literarischer als der Wenzlers, doch durchaus einseitig modern. Jahrelang wurde kein einziger Klassiker aufgeführt. Seit Juni 1938 nun führt das Schauspielhaus, das organisatorisch ein gemischtwirtschaftlicher Betrieb geworden ist (bei der Gründung übernahm drei Fünftel der Aktien eine Privatgesellschaft, zwei Fünftel die Stadt), der Basler Dr. Oskar Wälterlin. Er hat es in wenigen Jahren verstanden, einen durchaus eigenschöpferischen, wahrhaft internationalen Spielplan aufzubauen, in dem alle bedeutenden dramatischen Epochen der grossen Kulturnationen, von den allerältesten bis zu den allerjüngsten, in gewichtigen Werken ihre Darstellung finden.

Dieser Prozess der allmählich immer stärkeren Verschweizerung, wie er in der Leitung des Zürcher Schauspielhauses zu beobachten war, ist nun auch in den andern Städten das Kennzeichen der Epoche gewesen; nur dass er dort noch ausgesprochener auch auf das Ensemble übergegriffen hat. Daraus ergaben sich zwei bedeutsame Rückwirkungen für die dramatische Produktion. Einmal war es den Bühnen nun ohne weiteres möglich, gemischtsprachige Stücke aufzuführen, z. B. Albert Jakob Weltis «Maroto und sein König», Peter Haggenmachers «Venus vom Tivoli» und «Fahnen über Doxat», Robert Faesis «Fassade»; zweitens durfte man von vorneherein jetzt ein besseres Verständnis für die seelische Substanz eines Schweizer Stückes erwarten. Diese beiden günstigen Voraussetzungen haben, zusammen mit dem aussenpolitisch bedingten Umschwung der öffentlichen Meinung, und natürlich auch dank der Aufklärungsarbeit der seit 1924 wirkenden Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker und der seit 1927 bestehenden Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, innerhalb der letzten fünfzehn Jahre eine ständig wachsende Anzahl schweizerischer Aufführungen ergeben. Ein paar nackte Ziffern. Im Juni 1931 stellte der Theaterkritiker Wickihalder fest, dass in der abgelaufenen Saison das Schauspielhaus Zürich ein Schweizerstück herausgebracht habe,

Basel und Bern je zwei, St. Gallen — als Rekord — vier. Wenige Jahre früher hatte es noch ganze Spielzeiten ohne ein einziges einheimisches Stück gegeben — so in Basel 1929. Auch Bern hatte sich von 1924 bis 1927 Jahr für Jahr mit einem begnügt. Aber schon 1935/36 betrug das Total der deutschschweizerischen Stücke auf den städtischen Bühnen 29, die zusammen 250 Aufführungen erzielten, und in der Saison 1940/41 waren es gar 47 Werke mit 578 Aufführungen, davon 34 Schauspiele. Den Rekord hielt Basel mit 11 Stücken (Uraufführungen, Erstaufführungen und Reprisen) und total 117 Aufführungen!

Schon aus dieser Uebersicht ist zu erkennen, dass die grossen Theater sich dem Schweizer Drama nicht immer gleichmässig aufgeschlossen erwiesen haben. Die kleineren Bühnen waren oft mehr entgegenkommend; vor allem hat sich in dieser Hinsicht das Städtebundtheater Biel-Solothurn hervorgetan. Es scheint die Bevölkerung der mittleren Städte überhaupt weniger am Wahne zu leiden, man dürfe ein Kunstwerk nicht schätzen, wenn es nicht bereits als Welterfolg abgestempelt sei. Oder verhält es sich vielleicht so, dass für sie der erfolgreiche Zürcher Autor bereits vom Nimbus der Großstadt umwittert ist — ähnlich wie der Berliner für den Zürcher? Spielt in beiden Fällen das Gesetz der romantischen Fernstenliebe? Jedenfalls haben die Schweizer Autoren mehrmals versucht, die mittleren und kleinen Städte dadurch besonders für ihre Sache zu gewinnen, dass sie W a n d e r b ü h n e n junger Mimen gründeten. Zweimal, bei der «Volksbühne» von Felix Mœschlin und F. Wiederkehr von 1923 wie bei der von Werner Johannes Guggenheim geleiteten «Schweizerischen Volksbühne» von 1936, handelte es sich freilich nur um ephemere Erscheinungen, wobei nie ganz ausgemacht worden ist, wie weit administrative Versager für die Kurzlebigkeit verantwortlich waren und wie weit schwerer fassbare Imponderabilien. Von Solothurn-Biel, resp. Bern aus erfolgte 1943 die Gründung einer dritten Wanderbühne. Sie heisst «Die Tribüne» und steht unter der künstlerischen Leitung von Vasa Hochmann. Als Zweck gibt sie an, jungen Schweizerschauspielern einen Start und rückwandernden einheimischen Mimen Beschäftigung zu ermöglichen. Ein ähnliches Ziel setzt sich neben der bewussten Förderung der schweizerischen Dramatik das im Mai 1944 in Zürich begründete «Freie Theater-Atelier» (Theater am Neumarkt).

Als ich BD schrieb, habe ich die von Jakob Bührer im August 1917 geschaffene «Freie Bühne» als den Beginn eines Nationaltheaters bezeichnet. Diese Laienbühne — die immerhin mehrere Mitglieder von aussergewöhnlichem Können zählt und im Gegensatz zu reinen Dilettantenbühnen auch immer bescheidene Spielgelder ausbezahlt hat — hat sich, auch nachdem sich Bührer 1923 von ihr zurückzog, bis zum heutigen Tage auf zahlreichen Gastreisen für die ältere und die neuere Schweizer Dramatik eingesetzt. Leiter ist nun schon seit vielen Jahren Wilhelm Zimmermann. Natürlich machte auch sie die betrübliche Erfahrung, dass leere Häuser drohten, sobald sie vom heitern Genre zum Ernst der Tragödie oder auch nur zum ernsten Schauspiel hinüberwechselte. Dessenungeachtet hat sie sich mutig immer wieder für die anspruchsvolle Kunst verwendet. In den zwanziger Jahren verhalf sie vor allem den feinen Spielen Richard Schneiters zum Durchbruch, später hob sie Stücke von Cäsar von Arx, neuerdings auch von Albert Jakob Welti aus der Taufe. Sie hat das originelle Schwyzer Tellenspiel von Paul Schoeck in alle Teile des Landes getragen und ebenso das alte Urner Tellenspiel. An der Landi waren ihre Leute die Hauptsprecher im offiziellen Festspiel Edwin Arnets. Im Mai 1944 brachte die Freie Bühne im Bad Ragaz Calderons Grosses Welttheater zur Aufführung.

Schwierigere ostschweizerische Autoren hätten ohne diese Truppe wohl niemals aufgeführt werden können, zahlreiche Ortschaften jahrzehntelang keine Gelegenheit gehabt, mustergültige Darbietungen wertvoller Mundartstücke zu sehen. Und doch ist die Freie Bühne nicht die einzige, ja in ihrer Anpassungsfähigkeit nicht einmal die typische Vertreterin des Gedankens des Heimatschutztheaters. Die Heimatschutzbewegung sprang anlässlich der Landesausstellung von 1914 auf die Bühne über. Im «Dörflitheater» gastierte damals auf Anregung der bernischen Heimatschützler eine Anzahl eingeladener Vereine aus verschiedenen Kantonen mit sorgfältig einstudierten Dialektstücken. Auf dem Spielplan standen insgesamt 33 Werke von 23 Autoren. Der Kriegsausbruch im August liess allerdings eine Reihe von vorgesehenen Aufführungen ins Wasser fallen; dennoch war der Erfolg dieser ersten Heerschau über die Mundartdramatik bemerkenswert. Er steigerte in der Folge einerseits die Produktion; anderseits entstand aus der Freude über das Gelungene nun der «Hei-

matschutztheater-Spielverein Bern», der fortan unter der straffen Leitung Otto von Greyerz' in Hunderten von mustergültigen Aufführungen die guten Berner Mundartstücke in alle Teile des Landes trug und immer reiner einen eigenen Darstellungsstil auszuprägen wusste. Zum Unterschied von der für gewisse Spielkräfte zum Nebenberuf gewordenen Freien Bühne mimen diese Berner ausschliesslich aus Liebe zur Sache, und da der Verein dauernd etwa hundert spielfreudige Mitglieder zählt, wird der einzelne nie über Gebühr beansprucht; auch fällt es dem Regisseur leicht — bei Laienspielern höchst wichtig —, die Rollen so zu verteilen, dass die Darsteller weitgehend sich selber zu spielen vermögen.

Im Laufe der Jahre hat die Truppe nicht nur alle Teile des Heimatkantons bespielt, auch Gastreisen in der welschen Schweiz und im südlichen Deutschland haben sich angefügt. Ueberdies sendet Radio Bern seit vielen Jahren regelmässig berndeutsche Hörspiele, die eine besondere Gruppe des Heimatschutztheaters einstudiert. Welchen Ansporn diese Gründung der eigenstämmigen berndeutschen Dramenerzeugung gegeben hat, beleuchtet schon allein die nackte Tatsache, dass die Sammlung «Heimatschutztheater» des Verlages A. Francke A.-G. Bern heute bereits auf 75 Nummern gestiegen ist. Da viele Berner Stücke leicht in andere deutschschweizerische Mundarten übersetzt werden konnten, hat die wachsende Verbreitung dieser gesunden Literatur auch ganz wesentlich dazu beigetragen, im schweizerischen Vereinstheater in sehr starkem Maße sowohl den Ritterdramenkitsch als auch die Tiroler Posse und den Berliner Schwank auszumerzen. Literarisch-künstlerisch ist allerdings zu bemerken, dass sich seit den ersten Jahren keine Steigerung über die Qualität der Werke von Tavels, von Greyerz' und Simon Gfellers hinaus feststellen lässt, nur dass Werner Juker den Umkreis der Thematik durch die Einbeziehung aktueller Nöte von Intellektuellen und Arbeitern im Sinne eines stadtbernischen Zeitstückes etwas erweitert hat.

Dramaturgisch zeigen die Stücke dieses Mundarttheaters fast ohne Ausnahme den gleichen Stil, den man ausgesprochen episch-dramatisch nennen könnte, weil die genrehaften Episoden auf Kosten der eigentlich dramatisch-dynamischen Momente breit ausgesponnen, wenn nicht gar ausgewalzt werden. Es sind gattungsmässig fast durch die Bank weg ernste Schauspiele. Weder die Tra-

gödie noch der situationskomische Schwank liegt dem Berner Charakter; eher noch nähert er sich der eigentlichen Charakterkomödie (von Greyerz, Gfeller). Inhaltlich ist die Tendenz durchwegs die gleiche: «die Bejahung des Lebens und guten Menschentums.»

Von Bern aus hat der Gedanke des Heimatschutztheaters auch auf andere Kantone übergegriffen. Die Gründung der «Freien Bühne» stand noch mit dem «Dörflitheater», wo Bührers «Nase» ein Schlager war, in ursächlichem Zusammenhang; die späteren gleichgestimmten Gründungen indessen wären wohl kaum ohne das anfeuernde Beispiel der stadtbernischen Spielgesellschaft erfolgt. In Weggis schuf in den zwanziger Jahren der Wirt und Volksdramatiker Andreas Zimmermann eine Truppe, die dann Jahr für Jahr seine fröhlichen, doch künstlerisch recht anspruchslosen Bauernkomödien spielte (De Landsturmlütenant, De Wittlig, De Patriot), im Kanton Bern selber entstanden der Bewegung in Meiringen und in Biel neue Mittelpunkte. Vor allem ist aber unter diesen neueren kleinbürgerlich-ländlichen Spielvereinen das unter Melchior Dürst stehende Heimatschutztheater Glarus zu rühmen. In ihrer nun schon über zwanzigjährigen Laufbahn hat diese beneidenswert einheitliche Truppe nicht nur die künstlerisch stärksten Werke der Berner, Aargauer und Zürcher Dialektdramatiker von Simon Gfeller bis zu Otto von Greyerz und von Paul Haller bis zu Albert Jakob Welti und Walter Lesch, neben bedeutenden hochdeutschen Stücken einheimischer Autoren, wie Cäsar von Arx und Werner Johannes Guggenheim, ausnahmslos in der heimischen Mundart gespielt; sie hat ausserdem Georg Thürer, dem Glarner Dichter, nur schon durch ihre beispielhafte Existenz die Möglichkeit zur Entfaltung der in ihm ruhenden dramatischen Talente gegeben. So hat durch diesen Autor in jüngster Zeit das kleine Alpenländchen in drei Stücken (Beresina, Meister Zwingli, Ursus, stand uf!) eine grundechte dichterisch-dramatische Verklärung erfahren, die ohne die nimmermüde Pionierarbeit Melchior Dürsts und seiner willigen Helfer wohl kaum ins Leben getreten wäre.

Aber nicht nur in ganz- oder halbbäuerlichen Bezirken hat diese neue Art von Dilettantentruppen sich trotz dem jahrelangen Widerstande des Publikums unermüdlich des ernsten Dramas, ja selbst des mundartlichen Trauerspieles angenommen. Sogar im reinen Stadtkantone Basel hat sich ein beachtlicher Wandel vollzogen,

zunächst in der Form einer Annäherung an den eigentlichen Heimatschutzgedanken durch eine bewusstere Pflege der ererbten Sprache. Neben das ältere «Quodlibet», das, in Abwechslung mit Dominik Müllers dramatischen Genrebildchen, hochdeutsche Stückchen pflegte, trat die «Baselditschi Bihni» Moritz Ruckhäberles und spielte dessen derbe, in Kleinbürgerkreisen handelnde Volksstücke. Die spätere Entwicklung der baslerischen Mundartdramatik war völlig anderer Art. In der Mitte der zwanziger Jahre geriet das «Quodlibet» unter die Leitung des Dichters Hermann Schneider. Jahrelang spielte es in der Folge nun in der Mundart seine teils realistisch gemütvollen bis rührseligen, teils symbolistisch-expressionistischen Stücke (Der Bammert, Die silbrigi Glogge, E Spiel vom liebe Gott, E klai Wälttheater).

Zu dieser theatergeschichtlich höchst bemerkenswerten Wandlung des Laienspiels in der reformierten deutschen Schweiz gesellt sich als kennzeichnend für das Gesicht der Epoche aber nun vor allem noch die mächtige Theater-Renaissance in der Innerschweiz. Sie geht in erster Linie zurück auf die jahrzehntelangen, zielstrebigen und zähen Bemühungen des Schwyzer Theaterhistorikers Oskar Eberle, des Gründers der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Einerseits war er massgebend beteiligt an dem Wiedererwachen des klassischen kultischen Theaters (Luzerner Passionsspiel, Calderonaufführungen in Einsiedeln), anderseits schuf er für die innerschweizerische Laienbühne wertvolle neue geistliche Spiele (Bruederchlausespyl, Der heilige Kanzler, Schwyzer Wienachtsspyl, Chlaus vo Flüe, es Spyl vom Fride). Seine getreuen Helfer sind seit 1934 als «Luzerner Spielleute» organisatorisch zusammengefasst.

Im Zusammenhang mit dieser Strömung entstand im Raume der innern Schweiz noch durch andere Autoren eine Reihe bemerkenswerter geistlicher Spiele, und spätmittelalterliche wurden durch Bearbeitungen der modernen Bühne zurückgewonnen. Vor allem erneuerte sich auch das Schultheater der katholischen Institute, welche ja sämtliche auf eine jahrhundertalte Spieltradition zurückblicken können. Diese Zentralschweizer-Theaterreform hat auch die Künstlerschaft der Innerschweiz in erfreulichem Masse herangezogen (Linus Birchler, Hans von Matt, Hedy Giger, Margrit Schill). Obschon sie wie das Heimatschutztheater konservativ gerichtet ist, steht sie doch in einem gewissen Gegensatz zu ihm,

insofern jenes realistisch ist, sie aber die Züge einer Renaissance der Mysterienbühne und, mehr noch, des Barocktheaters trägt, d. h. sowohl sprachlich (Vers) als bühnentechnisch (Simultanbühne) auf ein ausgesprochenes Stiltheater zielt.

Sicherlich hat die autochthone Theaterreform im gesamtschweizerischen Raume neben guten auch manch unbefugte Feder in Bewegung gesetzt. Aber weil, damit die ganz grossen Werke entstehen dürfen, ein geheimes Gesetz den Wettbewerb der vielen zu erfordern scheint, von denen doch jeweils nur wenige hoffen können, auserwählt zu werden, ja, da die überragende Qualität der schlechthin meisterhaften Schöpfung sich dem kritischen Betrachter überhaupt erst durch den Vergleich mit der weniger guten erschliesst, wollen wir uns lieber der seltenen reifen Leistung aufrichtig freuen, als die vielen gleichgültigen mit künstlich aufgeplustertem Pathos verdammen. Der Beobachter der ganzen, merkwürdigen Wandlung der Zeit wird zudem auch keineswegs übersehen wollen, in welch wahrhaft bedeutsamem Maße diese autochthone sprachlich-literarische Richtung auch die für die Berufsbühne tätigen Dramatiker ergriffen hat! Seit der Mitte des vierten Jahrzehnts sind nämlich manche von ihnen ganz oder teilweise zur Mundart übergegangen (Cäsar von Arx, Walter Lesch, Albert Jakob Welti), und zwar genau in dem Grade — sie bestätigen dadurch glänzend eine frühe Forderung Jakob Bührers —, als ihren Mundartstücken nun durch Berufs- oder trainierte Laienspieler eine zufriedenstellende Verkörperung gewährleistet schien. Heute wird es wohl niemand mehr zu bestreiten wagen, dass durch das Zusammenspiel all der erwähnten, günstigen Verhältnisse dichterisch gültige Dramen entstanden sind, in denen früher unausgesprochene Seelengründe des alemannischen Schweizers — man denke nur an Albert Jakob Weltis «Mordnacht» und «Steibruch» — erstmaligen und überraschenden Ausdruck gefunden haben. Es ist zwar denkbar, dass diese Phase zweisprachiger Produktion für den einen oder andern Dramatiker mehr einen zeitbedingten und vorübergehenden Notbehelf darstellt als einen unabweisbaren Zwang. Die Tore werden sich nach dem Krieg ja auch für sie vielleicht überraschend wieder öffnen. Nichtsdestoweniger bin ich zutiefst davon überzeugt, dass diese Zeitspanne ihres ungestörten Hinhorchens auf das Rieseln der innern Quellen und des beharrlich-getreuen Bemühens, sie im Einklang mit den dramaturgischen Gesetzen zu fassen, ohne

dass sie sich dabei, wie früher, innerlich aufreiben mussten durch die ständige, verwirrende Auseinandersetzung mit den dauernd wechselnden Moden der Berliner Bühne, sich für alle Betroffenen als eine höchst heilsame «Schonzeit» ausgewirkt hat. Eine beträchtliche künstlerische Erstarkung unseres Mundarttheaters ist auf alle Fälle jetzt schon ihr deutlich sichtbares Ergebnis.

Stadttheater und Wanderbühnen waren so zwei Strassen, auf denen das einheimische Drama vordringen durfte, die Laienbühnen aller Grade eine dritte. In der Ferne erhob sich vor beiden lokkend und leuchtend das alte Ziel eines nationalen Theaters. Auch um dieses Postulat ist es in den letzten Jahren nicht still geworden, mehr: auch hier ist es nicht nur einen, sondern gleich drei Schritte vorwärtsgegangen.

Einmal sind die voreilig totgesagten Festspiele zu neuem, blühendem Leben erwacht, ja, sie haben, wie wir noch sehen werden, ihre Form nachgerade so deutlich ausgeprägt, dass wir jetzt unbedenklich von ihnen als einem wichtigen und originalen Beitrag unseres Landes zur Gattung der Dramatik sprechen dürfen. Der Dichter Max Eduard Liehburg hat es darüber hinaus sogar unternommen, aus ihrem Wesen seine postulierte dreidimensionale funktionelle Bühne zu entwickeln, in welcher er die maßgebende Bühnenform der kommenden Menschheit sieht.

Der zweite Schritt: 1925 wurde durch ein ausschliesslich aus Schweizer Berufsschauspielern ad hoc gebildetes Ensemble Robert Faesis Mysterium «Opferspiel» in festlicher Aufführung herausgebracht. Nichts hindert die Wiederholung solchen Unternehmens, wenn neuerdings ein würdiger Anlass sich zeigt. Die Luzerner Festspiele bieten nun den geeigneten Rahmen dafür.

Der dritte Schritt war die Schaffung des Landitheaters in Zürich. Der Schriftstellerverein hatte vorher ein Preisausschreiben zur Gewinnung geeigneter Stücke erlassen. Das erstprämiierte Werk, Albert Jakob Weltis «Steibruch», erlebte eine erfreuliche Serie von Darstellungen. Zum erstenmal durfte hier ein Ensemble aus Schweizer Berufs-Schauspielern ein Mundartdrama, das hohen künstlerischen Wert besass, wochenlang Tausenden von Zuschauern aus allen Teilen der Schweiz vorführen.

III. ÜBERSICHT ÜBER DAS INSGESAMT DER DRAMATISCHEN PRODUKTION

Jede Einteilung ist besser als keine. Es handelt sich darum, eine Gesamtschau der schöpferischen dramatischen Kräfte zu bieten. Dass nicht alle mit Leichtigkeit in Schablonen zu fassen sind, liegt auf der Hand. Ueberschneidungen werden sich gerade bei den reichen Naturen zwangsläufig ergeben. Dennoch: die Scheidung war geboten, damit Darstellung würde. Einen blossen Katalog sollen andere schreiben.

Einige vorläufige Einsichten in den Sachverhalt: die Kategorien von Stücken, die bis 1914 herrschend waren, bestehen teils weiter, teils sterben sie allmählich ab. Anderseits sind auch völlig neue in Aufschwung gekommen.

Das historische Drama erfährt zwar immer noch Pflege, doch hat es beträchtlich weniger nur stofflich-dokumentarischen Charakter als im abgelaufenen Jahrhundert. Das geschichtliche Substrat erfährt da und dort nun deutlicher ideenhaft-dichterische Ueberhöhung, d. h. Stilisierung. Erstaunlich hat sich das realistische Drama entfaltet — in beiden Aspekten: als Milieudrama und als kritisch die Zeitprobleme spiegelndes Stück: die erste Untergattung vornehmlich im Umkreis von Bern, die zweite eher im Umkreis von Zürich. Das immer schwach vertretene Seelendrama (Lesedrama, Kammerspiel) erzeugte hingegen nur vereinzelte spätromantische Blüten.

Gegen die Erwartung mancher hat sich die Gattung des Festspiels behauptet, ja, sich durch Aufnahme neuer Formelemente sogar bedeutsam dem Schauspiel angenähert. Durchaus erst für die jüngste Zeit charakteristisch ist die Erscheinung, dass sich dem bisherigen patriotischen Festdrama jetzt auch noch ein sozialistisches, ein religiöses und ein weltanschauliches von gnostischer oder geschichtsphilosophischer Artung zugesellt hat.

A. INDIVIDUALISTISCHES THEATER.

Geben wir es zu: Wir leben gegenwärtig in der Schweiz auf dem Mond. Wir geniessen eine Existenz, die radikal verschieden ist

von der sämtlicher kämpfender Völker. Und doch werden wir der Wandlung nicht entgehen! Bewahre, wir sind sogar mitten drin! Obschon wir es offiziell nicht gerne hören, sind doch auch wir bis weit ins Bürgertum heute schon bedeutend mehr Masse als nur etwa zur Zeit der Jahrhundertwende, ganz zu schweigen vom Partikularismus des Biedermeiers, dem sich viele heutzutage mit umso zärtlicherer Inbrunst verschreiben, je klarer sie innerlichst spüren, dass die rasende Zeit ihm entwächst. Oder stimmt es etwa nicht, dass der heutige Bauer ganz beträchtlich genossenschaftlicher denkt als sein Vater vor einem halben Jahrhundert, und der Arbeiter ganz unvergleichlich viel klassenbewusster? Ja, sogar bis in die dunkelsten Bürgerstuben ist — mindestens seit dem Kriege — ein ferner Abglanz gedrungen von kameradschaftlichem Fühlen und patriotischem Opferwillen.

Solche tiefgehende, wenn auch unmerklich sich vollziehende Verschiebungen in der seelischen Struktur eines Volkes pflegen die Künste allerorten seismographisch zu registrieren. Es ist jedoch eine heikle Frage, in welcher sie am frühesten sichtbar sind. Etwa in der Architektur? Insofern sie es ausgesprochen mit der Dauer zu tun hat, scheint sie zwar nicht auf rasches Umstellen erpicht zu sein; doch in dem Maße als sie nicht nur die Psyche des Erbauers, sondern sehr stark auch den Willen des Bauherrn verkörpert, erliegt sie zu gewissen Zeiten eben doch recht schnell dem Zug nach Veränderung. Wie haben sich die Gesichter unserer Städte in den letzten vierzig Jahren erstaunlich gewandelt! Um 1900 noch der Wirrwarr der Stile, wie er der überspitzten individualistischen Protzerei des ausgelaugten «dummen Jahrhunderts» entsprach. Heute aber? Auf weite Strecken einheitlich wirkende Siedelungen, die es offensichtlich bezeugen, dass die genossenschaftliche Ein- und Unterordnung dem Bürger der Jetztzeit nicht mehr als etwas Unwürdiges vorkommen will.

Diesem Wandel im architektonischen Bilde entspricht völlig, was sich in der Sphäre des Theaters ereignet hat. Zwar handeln noch viele unserer neuen Dramen vom Schicksale merkwürdiger Einzelmenschen. Aber doch wirken auch sie fast nur noch in dem Maße, als durch sie hindurch die kollektiven Mächte empfunden werden. Und im Fest- und Weihespiel geht es um anderes überhaupt nicht mehr! Ich konstatiere: Mitte des 20. Jahrhunderts klingt das individualistische Theater bei uns langsam ab, und neben ihm

gewinnt das kollektivistische an Bedeutung von Jahr zu Jahr. Das ist die historische Situation.

1. DAS DRAMA DER SEELE
(Symbolismus und Expressionismus)

Um 1900 hiess die Signatur des deutschen, zum Teil sogar des europäischen Dramas: Symbolismus. Um 1920 herrschte in Berlin der Expressionismus. Von beiden Strömungen sind Spritzer in die Schweizer Dramatik gelangt. Mehr allerdings nicht. Die Autoren, von denen wir hier sprechen, sind sensible Menschen, die ein poetisches Drama geschaffen haben. Aber keinem war eine besondere Wirkung in die Breite vergönnt: in einigen Fällen, weil es sich nur um kurzatmige Dramolette für das Kammerspiel gehandelt hat, in andern, weil die Werke zu sehr in den Bereichen der Epik oder der Lyrik verharrten und darum als Lesedramen anzusprechen sind.

Das symbolistische Theaterstück spricht von den Geheimnissen der Seele. Eine zauberhafte Traumstimmung webt darin. Es geht seltsam verschlungenen Wegen nach, ist oftmals, wie die kleinen Dramen Hofmannsthals, einer müden Fin-de-siècle-Stimmung voll, oder dann ist es ein munteres Märchenspiel, aus dem uns das kindlichfromme Auge der Frühromantik treuherzig entgegenblickt.

Psychologisch gesprochen, sind es oft innere Stürme des jugendlichen Menschen, die hier einen Ausweg suchen — seelische Erschütterungen verträumter, problematischer Jugendlicher. In solchen Bereich gehören etwa die drei Dramen Hans Reinharts. Das erste, «Die arme Mutter und der Tod» ist ein Märchenspiel von einer Mutter, die dem Tod die Seele ihres Kindes abjagen will. Mit szenisch reichhaltigerer, doch auch undurchsichtigerer Symbolik ausgestattet ist der «Garten des Paradieses», eine «dramatische Rhapsodie» in fünf Bildern. Erst der Tod bringt dem jungen Manne, der sich in romantischer Sehnsucht nach dem Fernsten verzehrt, Ruhe und Erlösung. Das dritte Stück, das der Dichter als seine wichtigste Leistung betrachtet, heisst «Der Schatten». Es stellt in dem auch von Hofmannsthal so sehr geliebten biedermeierschen Rahmen die Persönlichkeitsspaltung eines introvertierten Spätromantikers dar. Auch hier endet die beispiellose Verstrickung mit dem Tode.

Eine viel harmlosere, oft sogar humoristische Romantik, die eher an Eichendorff als an E. Th. A. Hoffmann oder Hofmannsthal erinnert, webt in Max Geilingers Phantasiespiel «Der Weg zur Circe», wo in sechs Bildern ein junger Mann allerlei Versuchung der Welt erlebt, bis er, geheilt von seiner Wanderlust, heimfindet zur Bürger-Behaglichkeit.

Aehnlich erzieherische Haltung zeigen bei aller spielerischen Romantik die Märchenstücke Richard Schneiters «Die Prinzessin und der Schweinehirt» und «Hanswurst, Tod und Teufel» (Kap. IV).

In Reinharts Stücken war jugendliche Problematik stark mit dem Gedanken des Todes durchtränkt. Hugo Martis «Herberge am Fluss» ist ein Dramolett, das in traumhaften Szenen die Frage nach dem Erlebnis des Sterbens stellt, wie sie dem reifen Menschen begegnen mag.

In einem ausgedehnteren Sinne romantisch ist auch das ganze, doch fast völlig im Bezirke des Lesedramas verweilende dramatische Oeuvre Max Pulvers, das ich in ZSCHD in einem Essay dargestellt habe. Aus Aufführungen kennt man vielleicht sein Kammerspiel «Igernes Schuld», ein in keltischer Sagenzeit sich ereignendes Stück voll höchst verzwickter psychologischer Problematik, und die Komödie der Münchner Spartakistenzeit «Das grosse Rad», in welcher die hoffnungslose Verzweiflung des deutschen Menschen, wie sie ihn am Kriegsschluss befiel, in hektischen, tragikomischen Kurzszenen eine expressionistische Darstellung fand.

Der eigentliche Schweizer Vertreter des Expressionismus ist aber Hans Ganz. Sein besonderes Anliegen sind die Nöte sehr jugendlicher Menschen. Doch im Gegensatz zur weltschmerzlerischen Haltung der von Hofmannsthal Inspirierten ist er eher als ein auflüpfischer Wedekind-Schüler zu betrachten. Die formal-expressionistischen Elemente seiner heftigen Jugenddramen umkleiden eine antiväterliche, antimütterliche, antibürgerliche, antimilitaristische Pathetik. Es handelt sich um das in Troja spielende, in 17 «Handlungen» zerflatternde Weltkriegsdrama «Der Morgen» (1917) und den Einakter «Der Lehrling» (1920), der eine unmütterliche Mutter an den Pranger stellt. Ein etwas früheres Spiel, «Helene Brandt», in dem ein brutaler Vater dargestellt wurde, hatte noch etwas mildere Ibsenfaktur. Im ganzen gesehen, stellt das Bühnenwerk des jungen Hans Ganz, das ich gleichfalls in ZSCHD aus-

führlich gewürdigt habe, eine interessante und bei uns einmalige Mischung von Romantik und Realismus dar.

In neuerer Zeit ist noch eine ganz besondere Art von Symbolismus im Drama bekannt geworden. Hermann Schneider schrieb nach einem frühen expressionistischen Versuche (Der Bammert) symbolistische Spiele in der Mundart von Basel. Ihre Inhalte sind religiöser Natur. Bald ist es das Problem der Sterbensbereitschaft und des Glaubens an ein ewiges Leben, das er mit viel Sentiment abwandelt (E Spiel vom liebe Gott), bald die Frage der Ueberwindung der Arbeitslosigkeit und allgemein der Uebel des späten Kapitalismus durch eine neue, brüderliche Gesinnung («Die silbrigi Glogge im Rhy» und «E klai Wälttheater»). Immer ist da ein Suchen und Tasten erspürbar — vielleicht am stärksten in seinem letzten, noch unaufgeführten, doch prämiierten und gedruckten Stück: Ueli, der ewige Lacher — und enthüllt sich eine liebenswerte, zur Hilfe drängende Seele, welche die Chaotik der Zeit bis auf den Grund erschüttert hat. Dramaturgisch hat Schneider wie keiner der Mundartdramatiker den Rahmen des Herkömmlichen zu sprengen gewagt. Er ist auch der erste, der das Dialektstück durchgängig auf der dichterischen Höhe hält.

Mit der Dämonie des neuen Krieges hat sich bisher erst ein einziges Werk dramatisch-dichterisch befasst. In origineller, spielerischer Weise tut das die neuzeitliche Harlekinade «Notturno» von Richard B. Matzig, die für das Marionettentheater von Ascona geschrieben wurde. Es ist eines der ganz seltenen Werklein der Schweizer Dichtung, in denen so etwas wie der Geist der Tieckschen Romantik zu erspüren ist.

2. DAS DRAMA DER ZEITGENÖSSISCHEN GESELLSCHAFT (Realismus)

Es hiesse Eulen nach Athen tragen wollen, würde einer alle Belege dafür zusammenstellen, dass die Schweizer Literatur als Ganzes immer vorwiegend realistisch gewesen ist, angefangen bei Steinmar und Wittenweiler und aufgehört bei den zahllosen Berner und Ostschweizer Heimatschriftstellern unserer Tage. Auf der Bühne ist der Realismus freilich erst spät zur Herrschaft gelangt. Seltsamerweise hat sich da eine primitive Romantik — das Ritterstück des Vereinstheaters — sehr lange zu behaupten vermocht. Den psychologischen Hintergründen nachzugrübeln, fehlt hier leider

der Raum. Ich stelle nur fest, dass wir unter dem Einfluss der Gesellschaftsdramatik Ibsens, Hauptmanns, Wedekinds, Strindbergs, Shaws neuerdings ebenfalls gesellschaftskritische Dramen mit mehr oder weniger aktuellem Einschlag erhalten haben. In hochdeutscher Sprache wurde das Leben des Grossbürgertums beleuchtet, in der Mundart dasjenige der Kleinbürger, der Bauern und der Arbeiterschaft. Die Heimatschutz-Dramatik bestand erst aus Schwänken und behaglichen Genreschauspielen, später gelang mitunter die Charakterkomödie, das ernste, das Trauerspiel streifende Schauspiel, zur Ausnahme sogar die Tragödie. Dazu ist der Anfang eines sozialistischen Tendenzdramas zu vermelden.

a. Objektive Zeit- und Umweltgestaltung in hochdeutscher Sprache

Sowie der Dichter sich vom Selbstgespräch seiner verkrampften Seele zum Dialog mit der Umwelt erhebt, behandelt er die Phänomene des sozialen Lebens, d. h. er schildert Kämpfe im Umkreis des Liebes- und Ehepaares, der Familie, der Berufsgemeinschaft, der Gesellschaft und des Staates.

Objektiv nenne ich solche Dramatik, wo beide dramaturgischen Grundelemente, das Spiel wie das Gegenspiel, mit seelischer Anteilnahme gezeichnet sind. Ist das Gegenspiel aber zum Popanz entwertet, so haben wir das künstlerisch a priori schwächere Tendenzdrama.

Die Zahl der hochdeutschen Schweizer Stücke, welche in neuerer Zeit in der Gattung des Schauspiels Probleme des gesellschaftlichen Lebens behandelt haben, ist nur gering.

Ein kühner Versuch, über Wedekind und Strindberg hinaus den Geschlechterkampf zu schildern, ist Rudolf Grabers Stück «Agnes und der stud. chem.» — die Geschichte zweier junger Menschen und durch sie hindurch ein Blick auf die tragische Zerfleischung aller modernen Liebespaare, in denen männlicher Intellektualismus hart auf weiblichen Animalismus stösst. Es endet mit der Ueberwindung und dem Verzicht des männlichen Prinzips.

Um Ueberwindung geht es auch in dem in weichere Töne getauchten dramatischen Werke Phaon Borels. In sehr gekonnten und sensiblen abendfüllenden Kammerspielen (Das unvollendete

Bild, Ruth und Else, In einer Familie) behandelte er Ehe- und Familienirrungen, in denen die guten Kräfte sich zuletzt gegenüber den zerstörerischen zu behaupten vermögen. Szenisch sind sie voller Ueberraschungen, im Dialog äusserst flüssig und psychologisch behutsam.

In einem Dreiakter «Der Gerechte», der aber dem Umfang nach nur ein Einakter ist und auch sonst nicht viel über die Skizze hinausgedieh, hat Ida Frohnmeyer die Ueberwindung eines engherzigen Frömmlers durch seine verständnisvollere Gattin dargestellt.

Das um 1920 akute Problem des Generationenkampfes, das, wie wir sahen, auch das dramatische Werk von Hans Ganz beherrscht, hat mit rein realistischen Mitteln Paul Ilg in «Der Führer» zu gestalten unternommen.

Zwischen Schauspiel und Komödie in der Mitte steht die herbe Kritik der Pressewelt, die Eduard Behrens in «Volksfreunde» ausgeübt hat. Ich empfinde das Werk als eine Tragikomödie. Eine «tragische Komödie» nennt Paul Ilg selber seinen Dreiakter vom waschlappigen «Mann Gottes», der andauernd von einer unmöglichen Geliebten betrogen wird, bis sie endlich zu seiner Erlösung einem Abenteurer nach Afrika folgt. Eine Studie sexueller Hörigkeit, doch ohne die Selbstquälerei, aber auch ohne die geistige Ueberhöhung August Strindbergs.

Merkwürdig einheitlich ist die Haltung der Komödie in den Stücken, in denen mit unsympathischem Strebertum und sonstigen Lastern der modernen Geschäftswelt abgerechnet wird. In nicht weniger als vier Lustspielen wird die kaltschnäuzige, neuzeitliche Erfolgswelt mit einem warmen Gegenkosmos der Künstler und Träumer kontrastiert: durch Robert Faesi in «Die offenen Türen», in Wilhelm Alfred Imperatoris «Kredit und Glaube», sowie in den Kunsthandelsatiren «Leerlauf» von Robert Faesi und «Der Vertrag mit dem Teufel» von Albert Jakob Welti. Die allgemeine Brüchigkeit einer ganzen Reihe von modernen Gesellschaftsmenschen hat Robert Faesi in den Komödien «Die Fassade» und «Der Magier» aufs Korn genommen (ZSCHD und Kap. IV).

Zwei Komödien behandeln die Problematik der modernen Ehe: von Walter Lesch «Du kannst mich nicht verstehen» und von Max Gertsch «Die Ehe ein Traum». Es sind Stücke von Schweizern; aber das eine spielt in Deutschland, das andere — in wel-

chem allerdings zwei schweizerische Menschen auftreten — in Amerika.

Von Oskar Wälterlin wurden zwei Komödien aufgeführt, die in ihrer unverbindlich schillernden Haltung etwa in der Mitte stehen zwischen der ernstgemeinten Gesellschaftskomödie und dem bloss amüsant unterhalten wollenden, fast tänzerisch eleganten Mimus à la Kurt Goetz. Die eine, eine rechte «Komödie der Irrungen» mit dem Titel «Wenn der Vater mit dem Sohne», scheint in liebenswürdiger Weise die ihrem Herzen folgende junge Generation gegen die zu sehr der rechnenden Ratio verpflichtete ältere auszuspielen, die andere, «Gasthaus zu den drei Königen», ist ein in einer Grenzherberge sich ereignendes Scherzo; im Mittelpunkt dieser sehr beweglichen Welt von emigrierten Fürstlichkeiten und aus dem Nachbarstaat anrückenden trottelhaften Parteiführern steht eine reife Dame, deren Intelligenz die Geisteskräfte der Vertreter des männlichen Geschlechts — mit einer Ausnahme — turmhoch überragt.

Auch das Zeitstück, wie ich den Begriff verstehe, ist eine im ganzen objektive Gestaltung. Nur dass seine Problematik noch viel gegenwartsnaher ist als die des gesellschaftlichen Stückes.

Hochdeutsch geschriebene Zeitstücke waren die Gestaltungen des Dienstverweigerungsproblems im letzten Weltkrieg, die Felix Mœschlin (Revolution des Herzens) und Paul Lang (Sturmzeit) versuchten, das Drama eines Gewissenskonfliktes in der Rüstungsindustrie (Bomber für Japan) von Werner Johannes Guggenheim, sowie die beiden Auseinandersetzungen mit dem Gedanken der Diktatur: die fast schwankhafte Satire «Diktatur» von Max Gertsch und die Tragödie «Der Mann im Moor» von Hans Wilhelm Keller. Dieser Autor befasste sich in «Camping» neuerdings mit den Problemen der politischen Flüchtlinge, während Werner Johannes Guggenheim in «Erziehung zum Menschen» in sehr ernsthafter Weise die Judenverfolgung behandelt hat. Mehr nur als Hintergrund des im übrigen zeitlosen Themas der Frau zwischen zwei Männern wirkte in Cäsar von Arxens «Dreikampf» die Frage der Werksabotage in einem diktatorisch regierten Staat.

b. Objektive Zeit- und Umweltgestaltung in der Mundart

Das Neue an der hier zu beschreibenden Epoche ist die Tatsache, dass das Mundartdrama sich von den harmlosen Genrebildchen der von Greyerz, Eschmann, Dominik Müller zum kritischen Sittenstück entwickelt hat. Es konnte diese Entwicklung nehmen, weil sich Darsteller dafür gefunden haben: halbberufliche und berufliche Schauspieler aus unserem Stamme. Wenn der einheimische Dramatiker jetzt Mundart schreibt, so bedeutet das für ihn nun nicht mehr notwendigerweise künstlerische Disqualifizierung. Das ist der erstaunliche Wandel des letzten Jahrzehnts. Nicht zum wenigsten dazu beigetragen hat sicherlich der Umstand, dass die künstlerisch hochwertigen Sketsche der Kleinkunstbühne Cornichon es zehn Jahre lang Abend für Abend dem Volke einzuprägen verstanden, dass hohe Kunst der Darstellung und der szenischen Führung sich sehr wohl mit der heimischen Sprache verträgt! Noch um 1910 aber war dies völlig anders. Da konnte sich männiglich unter einem Theaterstück in der Mundart nur ein geringwertiges Machwerk denken. Dominik Müller war wohl der erste, der mit seinen poetischen baseldeutschen Genrebildchen auch höheren Ansprüchen zu genügen vermochte, und eine ganz grosse Ueberraschung bildete 1916 die nie mehr überbotene Mundarttragödie «Marie und Robert» des Aargauers Paul Haller (ZSCHD). Auch seither blieb die Dialektdramatik freilich in erster Linie dem behaglichen Humor verpflichtet; aber die Zahl der ernsten Schauspiele und der feinen Charakterkomödien mehrte sich doch von Jahr zu Jahr. Das ist das Entscheidende.

1. Das Trauerspiel und das ernste Schauspiel

Paul Hallers eben erwähntes Stück ist die Tragödie eines kleinbäuerlichen Hamlets, dessen Seele durch den Konflikt zwischen Gewissen und Liebe unheilbar zerrissen ist. Haller ist der einzige Vertreter einer mundartlichen Aargauer Dramatik.

Fürs ernste Schauspiel hat sich besonders die schwerblütige Berner Art als begabt erwiesen. Die Fabel verläuft in diesen Stücken in der Regel so, dass das höhere Ethos nach harten Kämpfen siegt, der Gegenspieler jedoch nicht bestraft oder gar ver-

nichtet wird, sondern ebenfalls eine Läuterung erfährt. Diese optimistische, erzieherische Haltung teilt dieses Schauspiel mit dem schweizerischen Heimatroman, der sich weltanschaulich ja immer noch massgeblich im Einklang mit den Tendenzen Jeremias Gotthelfs befindet. Es erweist sich dadurch als eine organisch gewachsene Untergattung der Dramatik; denn seine Wesensart entspricht vollkommen dem Charakter des Stammes, aus dem es entsprungen ist. Uebrigens ist es aufschlussreich, dass manche der wertvollsten Stücke der berndeutschen Bühne auch inhaltlich ganz oder teilweise auf Gotthelf-Werken beruhen. Sie bilden damit ein Pendant zur Renaissance des grossen Erzieher-Dichters, die sich gleichzeitig in der immer weitere Kreise ziehenden kritischen Interpretation seines Werkes dokumentiert.

So hat sein Roman «Geld und Geist» sowohl Simon Gfeller den Stoff für ein warmherziges fünfaktiges Emmentaler-Schauspiel geliefert als auch, zusammen mit «Elsi die seltsame Magd», dem Zürcher Hans Corrodi für sein Volksstück «Das Dorngrüt». Gfeller hat daneben in gotthelfähnlicher Gesinnung in «Schwarmgeischt» das ernste Thema tragisch endender Kurpfuscherei behandelt. An die Charakterkomödie grenzt sein besinnlicher Dreiakter «Probierzyt», in dem ein schwieriger Liebeshandel mit der Schilderung einer Stallverseuchung verbunden wird.

In die Nachbarschaft von Paul Hallers Dialekttragödie gehört Alfred Fankhausers «Chrützwäg», worin die Folgen einer auferzwungenen Ehe erschütternd offenbar werden. (ZSCHD).

Von den jüngeren Autoren des bernischen Volksschauspiels seien der fruchtbare und liebenswürdige Emil Balmer genannt (Der Glückshoger, Der Riedhof, Die zwöuti Frou, Der neu Wäg), Adolf Schär-Ris (D'Hochwacht, Di spitzi Flueh), die Dramatikerin Elisabeth Baumgartner (D'Lindauere), vor allem aber der sich stetig entwickelnde Stadtberner Werner Juker (Der Friedenspfarrer, Verchehrti Wält, E frömde Fötzel).

Die bäuerlichen Stücke der genannten und vieler ungenannter Autoren behandeln in der Regel die zeitlosen Schwierigkeiten des ländlichen Menschen: meist den Zusammenstoss der Generationen oder ursprünglicher und zugeheirateter Familienglieder und den Kampf zwischen Liebe und Geld. Mitunter werden diese Motive wirkungsvoll in neue stoffliche Rahmen eingebettet, z. B. mit der Behandlung einer Maul- und Klauenseuche (Probierzyt) oder

dem Kampf um eine Güterzusammenlegung verknüpft (Der neu Wäg). Städtische Menschen, d. h. vor allem Intellektuelle und Arbeiter, zeigen in herber Verstrickung die Schauspiele Werner Jukers. Während die durchschnittliche Berner Mundartdramatik in ihren besten Werken etwa an Anzengruber gemahnt, erinnern die Gewissenskonflikte seiner Problem - Dramatik (Pazifismus, humane oder kalt juristische Einstellung zur Emigration, Deklassierung der männlichen Arbeitslosen und Emanzipierung ihrer weiblichen Geschwister) in manchem an Ibsensche Motive oder Gestalten, wenn er auch, getreu der Berner Tradition, überall die tragische Zuspitzung vermeidet, um, in oftmals fast krampfhaftem Bemühen, doch noch in den optimistischen Schluss einmünden zu können.

Mit seinem Ethos bewegt sich ausserhalb des gewohnten Rahmens «Der grau Geier» des Bielers Eduard Behrens. Dieses, wie alle Dramen des Autors, höchstens dreiviertel fertig gewordene Stück ist ein Schauspiel mit stark satirischen Zügen. Es handelt von einem heimkehrenden Auslandschweizer, der vom Verfasser den eigenen wilden Unabhängigkeitssinn mitbekommen hat. Behrens kontrastiert ihn mit einer ganzen Clique masslos unsympathischer, verhockter und geldbesessener Kleinbürger, die sich am Schluss unwahrscheinlich rasch zu seiner freieren Lebenshaltung bekehren.

In der Ostschweiz vertritt das ernste Dialektdrama vor allem der Winterthurer Richard Schneiter (ZSCHD und Kap. IV). Von etwas schwächerer Gestaltungskraft, doch von stärkerem Hang zur Tragödie besessen war der Zürcher Theaterkritiker Emil Sautter. Über seinen tragischen Einakter «Anna Matter» siehe ZSCHD.

In jüngster Zeit haben sich auch zwei stadtzürcherische Berufsschriftsteller um das mundartliche Schauspiel bemüht. Albert Jakob Weltis «Steibruch» wurde als erstprämiiertes Werk 1939 vom Landitheater gespielt (Kap. IV). 1940 erschien von Walter Lesch «Dienschtma No. 13», eine Verherrlichung der Hilfsbereitschaft, wie sie im kleinen Volke lebendig ist. Ein «Kollektiv» von Dienstmännern betätigt sich als strafende, doch zugleich auch heilende Gerechtigkeit gegenüber einer leichtsinnigen, von ihrem fragwürdigen Geliebten verlassenen unehelichen Mutter. Zwei Jahre darauf wagte Lesch sich in «Stephan der Grosse» an das heikle, doch zeitgemässe Motiv der ehelichen Trübungen, welche die Verhim-

melung von Bergführern und Skilehrern in die Hochtäler zu tragen vermag. Das Stück führt hart an die Grenze der Tragödie, die es nur mühsam vermeidet.

2. Das Lustspiel

Recht vielseitig ist eigentlich die Thematik des quantitativ zwar bescheidenen feineren humoristischen Mundartdramas. Es hat in seinen Spitzenleistungen den ewigen Vorrat der Charakterkomödien immerhin bereits um wertvolle und bleibende Prägungen bereichert. Dabei handelt es sich teils um uralte Lustspielmotive, die auch in anderm Milieu gedeihen könnten und können, teils aber auch um neue, erstmalige dichterische Fassungen schweizerischer Typen und Zustände. Die Umwelt ist auch hier fast durchwegs bäuerlich oder kleinbürgerlich. Das Grossbürgertum hat seinen Mundart-Molière noch nicht gefunden; denn Dominik Müllers wenige in der «Dalbe» spielende «Stiggli» können trotz allem poetischen Dufte, der auf ihnen liegt, doch höchstens als Vorübungen zu Charakterkomödien bezeichnet werden.

Die meisten dieser Dialektlustspiele verwenden, wie es nicht anders zu erwarten ist, hergebrachte Motive: den Kampf zwischen Liebe und Geld, den Starrsinn der Väter, die Eifersucht, eingebildete Krankheit, Erbschleicherei und die immer zügige gerichtliche Verhandlung.

Cäsar von Arx schuf nach Gotthelfschen Motiven (besonders: «Wie Joggeli eine Frau sucht») in »Vogel, friss oder stirb!» eine hauptsächlich auf ungemein derbem Wortwitz beruhende, straff gebaute Komödie, in welcher dargestellt wird, wie ein gewalttätiger Bauernbursch, um nicht mit den «roten Schweizern» nach Russland geschickt zu werden, in aller Eile eine Frau finden muss und sich als Kesselflicker verkleidet, damit er die besuchten Mädchen auf ihren Charakter prüfen kann. Ohne die Pointierung der Sprache müsste das Stück allerdings eher als Schwank denn als Komödie bezeichnet werden.

Geheilte Eifersucht ist zweimal behandelt worden. Richard Schneiter stellte den Heilungsprozess in «Die Yfersüchtige» dar. Wie in seinen Schauspielen (Kap. IV), so werden auch hier im Verlaufe einer schmächtigen fortschreitenden Handlung weit in die Vergangenheit reichende Fäden aufgedeckt, und der Dichter

entlässt uns frohen Auges, nachdem der reinigende Prozess in der Seele der Verirrten sich überzeugend abgespielt hat. Das Milieu ist die moderne Geschäftswelt. Allerlei amüsante Episodenfiguren umgaukeln die Träger der zentralen Entwicklung. In «Giannettina, Giannettina . . .» lässt Paul Lang eine Lehrersfrau, die zu Unrecht auf die Tessinersehnsucht ihres Mannes, eines Veteranen des Grenzdienstes 1914—18, misstrauisch ist, ihre grundlose Eifersucht zuguterletzt ebenfalls überwinden. Das Eifersuchtsmotiv ist etwas unorganisch mit dem zweifelhaften Projekt einer Tessiner Ferienkolonie und der Verulkung des Naturheilfimmels verquickt, sodass der Dreiakter auf der Grenzscheide zwischen Charakterkomik und Situationskomik pendelt.

An Molière gemahnt in manchen Stücken die klassische Darstellung eines eingebildeten bäuerlichen Kranken, die Alfred Huggenbergers behagliche Komödie «Im Bollme si bös Wuche» von Erfolg zu Erfolg getragen hat.

Zweimal ist das besonders in der französischen Komödie so beliebte Thema der Verhöhnung von Erbschleichern bei uns behandelt worden: von Simon Geller frei nach Gotthelf in «Hansjoggeli der Erbvetter» und von Richard Schneiter in seinem überaus köstlichen Stück «Wer erbt?» Beidemale werden die egoistischen Erbschleicher, wie es sich gebührt, an der Nase herumgeführt und die Bescheidenen und Tüchtigen belohnt.

Auch eine originelle Enthüllungskomödie eines kriminellen Handels — der sich freilich nicht vor Gericht, sondern in einer Wirtsstube abspielt — ist zu erwähnen. Der seit seinem Tode zu Unrecht vergessene Zürcher Emil Sautter liess in «De ehrlicher Lump» einen verachteten Vaganten moralisch den Sieg davontragen über einen niederträchtigen Grossbauern. In spannend sich jagenden Szenen enthüllt sich die unglaubliche Wahrheit: nicht der beschuldigte Vagant, sondern der Bauer hat dem Metzger den Hund vergiftet! Ob solch überlegener Enthüllungstechnik mochte man sich stellenweise mit Recht an den «Zerbrochenen Krug» erinnert fühlen.

Noch erfreulicher aber als diese Stücke, so reizvoll sie oftmals auch die hergebrachten Motive variieren und so grosse dramaturgische Begabung sie verraten, scheinen mir die zwei komischen Bühnenwerke, die im Drama noch nie geprägte, doch unserer Rasse

eigentümliche und bezeichnende Züge erstmals zu gestalten unternommen haben.

Jakob Rudolf W e l t i (Pseudonym: Peter Haggenmacher) brachte 1932 «Die Venus vom Tivoli» heraus. Es ist die Darstellung eines ergötzlichen Zusammenstosses zwischen der legeren Welt der Schmiere und der sachlich-nüchternen einer schweizerischen Amtsstube. Zwei biedere Betreibungsbeamte verknallen sich in allen Ehren in zwei Schauspielerinnen, verzichten aber zuletzt ohne Alt-Heidelberg-Tränen würdig-republikanisch, als das Schicksal die überstürzte Trennung erzwingt. Der Kontrast zwischen Berliner Forschheit, süddeutscher Gemütlichkeit und schweizerischem bärbeissigem Biedersinn schafft immer neue, echt lustspielhafte Ueberraschungsmomente. Aeusserst wirkungsvoll ist auch das Hin und Her zwischen mehr äusserlicher, durch die Sprache und die Situation bedingter Komik und den charakterkomischen, von ferne an Tragik grenzenden Szenen. Die «Venus vom Tivoli» ist eines der ganz wenigen neuen Schweizerstücke, die von Akt zu Akt an Tiefe wie Gehalt gewinnen. Wir haben ja unzählige, die nach dem Höhepunkt versanden oder schon nach einer schmissigen Exposition aus den Fugen geraten.

Auf dem gleichen Niveau feiner Charakterkomik hält sich durchgehend das viel zu schnell vergessene Stück von Max Werner L e n z : «Heil dir Helvetia» (1932). Drei gänzlich verschiedene Erlebnisse durchdringen sich darin mit bedeutender dichterischer Anschaulichkeit. Ein aktuelles: der unklare Trieb nach tatkräftiger Mitarbeit an der Propagierung des Völkerbundes und der Neugestaltung europäischen Schicksals, ein psychologisches: die Beobachtung, dass in gewissen, in unbefriedigten Berufen stehenden Kleinbürgern abgespaltene Sehnsüchte vorhanden sind, die, wenn von einem Enthusiasten angefeuert, sofort gewaltig überborden, ein selbstkritisches: die resignierte Erkenntnis von der Macht und Ohnmacht des von seiner Phantasie ins Uferlose verlockten künstlerischen Menschen. Die Szenenführung des vielschichtigen Werkes zu analysieren, ist auf engem Raume ausgeschlossen; eine grobstoffliche Inhaltsangabe würde ihm mehr schaden als nützen.

c. D a s T e n d e n z d r a m a

Ein Zeitstück, d. h. ein Stück, welches Probleme der Zeit gestaltet, muss — entgegen einem weitverbreiteten Irrtum — keines-

wegs ein Tendenzstück sein. Galsworthy hat zum Beispiel in «Strife» die Waage zwischen dem Führer der Streikenden und dem Präsidenten des Aufsichtsrates so im Gleichgewicht gelassen, dass kein Zuschauer die Preisfrage lösen kann, auf welcher Seite der Dichter denn eigentlich steht. Beide sind in genau gleicher Weise tragische Charaktere. Wer der Meinung ist, dass Shakespeares Grösse als Künstler gleichfalls vor allem auf seiner Objektivität beruhe, muss deshalb von vorneherein die einer starren ideologischen Wertordnung verpflichteten Bühnenwerke, in denen moralisch als positiv empfundene Mächte der Gegenwart moralisch negativ geschilderten gegenüber stehen, einfacher gesagt: die der billigen Schwarzweisstechnik huldigen, als künstlerisch minder wertvoll betrachten. Der gesinnungsmässig auf dem Boden des Autors stehende Kritiker mag freilich oft grosse Mühe empfinden, Werken, die ihn inhaltlich restlos erfreuen, dennoch den Lorbeer verweigern zu müssen. Uebrigens zahlt das Tendenzdrama seine oft hinreissende Wirkung meist mit einem sehr kurzfristigen Leben. Je enger es sich an den Tag und seine ephemere Tendenz anschliesst, desto sicherer versinkt es mit ihm auch ins Nichts. Das Zeitstück aber unternimmt immerhin den Versuch, auch im Tag die Tiefe zu sehen, und es ist nun einmal nicht zu bestreiten, dass Weisheit im alten Richterspruch liegt: «Man muss sie hören alle beede.» Dramatische Gestalt kann erst aus der richterlichen Haltung ü b e r den Parteien erwachsen. Im Zeitstück ist der Dichter — Richter, im Tendenzstück — rabulistischer Advokat.

Die Tendenzstücke, die es bei uns im letzten Menschenalter gegeben hat, sind mit einer Ausnahme Tendenzstücke des V u l g ä r m a r x i s m u s, um den treffenden Ausdruck von Hendrik de Man zu übernehmen. Sie sind antikapitalistisch, antimilitaristisch und antidiktatorisch. Aber nur insofern solche Bühnenwerke sich in realistischer Weise anhand von Schicksalen i n d i v i d u e l l gezeichneter Charaktere für die Forderungen der Arbeiterklasse einsetzen, werden sie hier gewürdigt. Wo die politischen und wirtschaftlichen Mächte in A l l e g o r i e n direkt im Kampfe miteinander vorgeführt werden und die Individuen in der Anonymität von «Jemand» und «Jedermann» und «Ein Arbeiter» zum Typus geworden sind, da soll solche marxistische Dramatik im Kapitel «Kollektivistisches Theater» ihre Wertung erfahren.

Die eine Ausnahme nun, die ich eben erwähnte, ist das sozialkritische Tendenzdrama Konrad F a l k e s, wie es sich in den zwei Bänden seiner «Modernen Gesellschaftsdramen» niedergeschlagen hat. (Kap. IV). Zwar ist auch es antibürgerlich, aber nicht aus wirtschaftlichen Gründen. Sein Ethos ist vielmehr das einer neuen Geschlechts- und Ehemoral, nämlich jener des vielgelesenen freidenkenden Richters Lindsay aus Detroit.

Sozialistische Tendenzstücke auf individueller Basis haben drei Autoren geschrieben: Jakob Bührer, Peter Bratschi und Walter Lesch. Die beiden ersten stammen aus halb- oder ganzproletarischer Umwelt, der dritte aus gutbürgerlicher.

Jakob B ü h r e r hat sich im Laufe der Zeit immer ausgesprochener vom patriotisch besorgten zum bewusst marxistischen Dramatiker entwickelt. In seiner mittleren Periode schwankte er zwischen den beiden Ideologien. Aus dieser Spannung erwuchsen seine künstlerisch stärksten Stücke (Marignano, Ein neues Tellenspiel, Das Volk der Hirten 1. Serie, Die Pfahlbauer).

In den früheren Stücken war er noch nicht blind für die Tragik der menschlichen Schwäche; in den letzten wird von ihm immer aggressiver ausschliesslich das wirtschaftliche System für alles Uebel der Welt verantwortlich erklärt. Im selben Maße drehen sich seine Dialoge immer einseitiger und ermüdender um rationalistische oder gar ausgesprochen technische Einzelheiten, wird der Zusammenprall der Charaktere weniger wesentlich, entarten seine Menschen zu marionettenhaften Schemen, welche, anstatt aus der Situation heraus ihre Empfindungen zu äussern, bisweilen nur noch doktrinäre Spruchbänder aufsagen dürfen. Die Stücke, in denen diese Entwicklung zu verfolgen ist, sind die verschiedenen Fortsetzungen des «Volks der Hirten» und von den andern Dramen etwa «Didel oder Dudel», eine Satire auf journalistische Gesinnungslumperei, «Zöllner und Sünder», ein quasi anarchistisches Geplänkel über den «Unsinn» der Grenzen in politischer wie sittlicher Beziehung, «s Paradiesli», in welcher stark schwankartigen Komödie der Familie als einem blossen Hort geldgierigen Denkens mit höchster Einseitigkeit der Prozess gemacht wird. Völlig abgeschlossen erscheint die künstlerische Fehlentwicklung mit «Der Kaufmann von Zürich» (1928) und «Kein anderer Weg» (1933). Beide Werke sind gänzlich durchdrungen von ideologischen Auseinandersetzungen zwischen der habgierigen kapitalistischen und der edel-

sinnigen marxistischen Lehrmeinung. In beiden sind es — wie in des Autors gleichzeitigen Romanen — junge Frauen, deren Enthusiasmus die trägeren Männer für das gepredigte Evangelium vorwärtstreibt. Bührer erweist sich wie anderswo so auch hier als geschickter dramaturgischer Techniker, der es immer wieder versteht, die blutleer-rhetorischen Partien seiner Stücke durch plötzliche szenische Ueberraschungen oder spöttisch-zynische Geistesblitze, meist aus der Sphäre der niederen Minne, aufzulockern. Das vermag aber darüber nicht hinwegzutäuschen, dass die Psychologie seiner Personen weitgehend als Mache wirkt. Im «Kaufmann von Zürich», der in seiner effektvollen Mischung von wirtschaftlicher Ideologie und etwas knalliger Theatralik mitunter an Shaws «Major Barbara» denken lässt, stört diese Schwäche weniger als in «Kein anderer Weg», welches Stück nur deshalb als Tragödie enden muss, weil der Dichter über jede psychologische Wahrheit hinweg im Interesse seiner These einen brutalen Schluss einfach erzwingen will.

Viel unbeholfener, aber in ihrer holzschnittartigen Schlichtheit grundehrlich wirkt die Thesendramatik des Berner Oberländers Peter Bratschi. Das erste seiner beiden proletarischen Dramen, «Der kommende Tag» (1932) ist zunächst ein historisches Stück, dessen Substanz in der Hauptsache die etwas stilisierten Szenen bilden, in deren Mittelpunkt der Fabrikbrand von Uster steht. Das nur skizzenhaft angedeutete Historische wird aber immer wieder bedeutsam überhöht durch den mit gläubiger Inbrunst vorgetragenen Entwicklungsgedanken, der sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück hindurchzieht und ihm, trotz der Reizlosigkeit der Sprache, eine eigenartige seelische Wärme verleiht. Ein sympathischer junger Lehrer ist der Träger dieser versöhnenden Idee. Stärker dem kunstlosen Volksstück nähert sich seine dramatische Bilderfolge «Nacht über den Bergen» (1933), worin Bratschi versucht hat, der Bergbauernnot dramatische Gestalt zu geben. Doch entspringt die Not in diesen Szenen in Wahrheit viel mehr der gemeinen Gesinnung eines Halsabschneiders und allgemein menschlicher Schwäche als den nur ganz undeutlich zum Ausdruck gebrachten besonderen wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Das Stück ist auch sonst in der Skizze stecken geblieben. Es wirkt dennoch dort, wo die dumpfe Unbeholfenheit der Bergler ausbricht, echt und stellenweise auch dramatisch überzeugend.

Walter L e s c h, bürgerlichem Milieu entstammend, hat sich im Laufe der Jahre immer stärker den sozialistischen Gedankengängen genähert, teils aus Ressentiment gegen die am eigenen Leibe erfahrene bourgeoise Verhärtung und Enge, teils aus einer grossen Mitleidsfähigkeit. Sein soziales Drama trägt darum, ähnlich wie dasjenige Gerhart Hauptmanns, sentimentale, doch nicht eigentlich revolutionäre und gar nicht, wie das Bührers, rhetorisch - nationalökonomische Züge.

Seine Berliner Tragödie «Die tödliche Ordnung» (1932) ist zwar primär eine mit vorzüglicher realistischer Schilderungskunst untermalte Gewissenstragödie und eine Anklage gegen die Sinnlosigkeit und Ungerechtigkeit des Zufalls; doch zeugen einige Ausfälle gegen den Schluss des Stückes bereits von der in der Seele des Dichters bald darauf wachsenden Tendenz, den Staat und seinen Apparat schlechthin als das grosse Böse zu dekretieren.

Den künstlerisch nicht unbedenklichen Schritt zum Tendenzdrama tat er, sicher nicht unbeeinflusst durch seine von der Antidiktaturgesinnung lebende Kleinkunstbühne Cornichon, als die ihm unleidlich erscheinenden totalitären Staatstheorien auch auf die Schweiz herüber zu greifen drohten. In «Cäsar von Rüblikon» zeichnete er 1934 einen Dorfpolitiker, der sich in Konstanz mit dem Führerkult vollgesogen hat und daraufhin in ergötzlichem Kampfe sein Dorf von Grund auf umzumodeln unternimmt, es aber erleben muss, dass nach der ersten Verblüffung die demokratischen Grundsätze unerhört Auftrieb erhalten und ihm zuletzt seine Stellung kosten. Dies allmähliche Erwachen der liberalen Tradition ist mit viel behutsamem Humor und warmem Fühlen geschildert. Eine Charakterkomödie, wie sie dem Verfasser vielleicht vorgeschwebt hat, ist das Stück nicht ganz geworden. Es endet abrupt als Schwank. Er hat den Titelhelden von seiner Tendenz aus eben nur negativ sehen können.

Das ausgesprochenste marxistische Tendenzdrama Walter Leschs ist jedoch «Jedermann 1938» (Kap. IV). Der Seelenlosigkeit der spätkapitalistischen Ordnung wird hier mit äusserster Schärfe das vernichtende Urteil gesprochen. Sie ist dem Verfasser nun wirklich ganz und gar zur «tödlichen Ordnung» geworden.

3. DAS DRAMA DER VERGANGENHEIT
(Historismus)

Es gibt historische Dramen und historische Dramen. Die unterste Art ist wohl die, bei der ein naiver Autor erwartet, dass die Historie ihm die Struktur seines Dramas selber liefere. Die Beliebtheit Hans Waldmanns erklärt sich zum Teil auf diese einfache Weise. Ich möchte solche Werke pseudodramatische historische Stücke nennen.

Es kann aber auch ein Berufshistoriker geschichtliche Dramen schreiben: aus Freude am Stoff, aus der Liebe zu einem besonderen Abschnitt der Vergangenheit. Mit aller Genauigkeit einen bestimmten historischen Vorgang darzustellen, solcher Trieb mag zu manchem Drama angeregt haben. Man könnte solche Gebilde dokumentarische historische Stücke heissen.

Beschäftigung mit der Historie kann aber auch Flucht aus der erschreckenden Gegenwart meinen: Scheu, sie in direkter Auseinandersetzung zu bestehen. Aus grosser seelischer Verwundbarkeit wählt sich ein Dramatiker oftmals die historische Maske. So entstehen bekennerische psychologische historische Stücke, in denen ein sensibler Mensch im Verborgenen den fürchterlichen Gerichtstag über «sein eigenes Ich» austragen mag.

Doch auch der lebhaft, ja kämpferisch mit der Gegenwart umspringende Schriftsteller wird sein Stück mitunter eher in der Vergangenheit ansiedeln als im realistischen Umkreis. Dann nämlich, wenn er aktuell Tendenziöses verkündet, das, direkt ausgesprochen, unmöglich geduldet würde. Es gibt also auch tendenziöse historische Stücke. Sie sind schwieriger zu schreiben als die unverblümt tendenziösen, künstlerisch darum in der Regel besser.

Endlich kann man noch eine fünfte Abart unterscheiden: Stücke, in denen das blühende Fleisch der Historie einer geschichtsphilosophischen Idee untergeordnet worden ist: geschichtsphilosophische Lehrstücke sozusagen.

Man sieht: es gibt wirklich historische Stücke und historische Stücke! Aber manche der uns vorliegenden stellen eine Mischung aus zwei oder drei dieser fünf Abarten dar. Schon aus diesem Grunde können wir diese mehr innerlichen Kategorien ihrer Besprechung nicht zugrunde legen. Wir müssen uns mit einer äusserlichen, grob stofflichen Einteilung begnügen. Sie hat immerhin

den Vorteil, dass sie das Nachschlagen erleichtert. Wir folgen chronologisch dem Ablauf der Geschichte.

a. Rohstoff: Sage und Weltgeschichte

1. Das Trauerspiel

Vom alten Aegypten handelt Konrad Falkes weltanschaulich schwer befrachteter « Echnaton », von Mesopotamien Walter Muschgs in edlen Versen dahinrauschendes Trauerspiel «Babylon».

Zwei Stücke nur haben sich mit dem alten Testament befasst, das den früheren Jahrhunderten doch so viel bedeutet hatte. Arnold H. Schwengeler schrieb in seiner beachtenswerten Erstlingstragödie «Rebell in der Arche» von Noah und Gog, dem Aufrührer gegen Jehowa. Auch enthält der erste Band von Konrad Falkes gesammelten Dramen ein dreiaktiges «Weltuntergangsmysterium» mit dem Titel «Noah».

Tragische Griechenstücke sind drei zu verzeichnen: Robert Faesi schrieb ein edles klassizistisches Spiel «Odysseus und Nausikaa», Hans Ganz den bereits als maskiertes Tendenzstück erkannten, im trojanischen Kriege spielenden «Morgen» und John Knittel einen Prosa-Sokrates mit stark volkstümlich-humorigem Einschlag. Eine Römer-, mehr: eine Cäsartragödie ist das wohl stärkste dramatische Spiel Konrad Falkes: Das Mädchen von Talynthos. Ein sehr interessanter Wurf ist die Darstellung der grossen Christenverfolgung in Jean Mussards Tragödie «Diokletian».

Etwas weniger oft reizte das Mittelalter zur Behandlung im Trauerspiel. Werner Johannes Guggenheims Erstlingswerk «Das Reich» behandelte das erschütternde Schicksal Ottos III. und Oskar Wälterlin gestaltete mehr szenisch geschickt als dramatisch zwingend in «Papst Gregor VII.» den bekannten Kampf zwischen päpstlicher und kaiserlicher Gewalt.

Das frühe sechzehnte Jahrhundert veranlasste Max Geilinger zu einem Hansastück, in dessen Mittelpunkt eine etwas schwächlich geratene Kopie Hans Waldmanns steht. «Jürg Wullenweber» spielt in Lübeck, der Heimatstadt der Mutter des Dichters.

Der Renaissance wandte sich die ältere Generation der Dramatiker noch mehrmals zu. Wilhelm Alfred Imperatoris drei

packende dramatische Bilder, die der Obertitel «Das Spiel um die Gnade» vereinigt, sind in jenem Bezirk angesiedelt, gleichermassen Konrad Falkes drei Einakter «Träume». Dieser Autor schrieb in «Astorre» überdies einen tragischen Renaissance-Fünfakter, in dem es um letzte Entzweiung geht. Auch hat Carl Albrecht Bernoulli zwei seiner Lesedramen in dieser gewalttätigen Epoche angesiedelt: «Herzog von Perugia» und «Der Papst».

In die Zeit der Glaubenskonflikte führten Oskar Eberles Thomas Morus-Tragödie «Der heilige Kanzler», Rudolf Grabers stimmungsvolles Bartholomäusnachtspiel «Wetter über Paris» und Gottlieb Heinrich Heers Tragödie um Heinrich IV. «Ein König — ein Mensch».

Entlegene russische Geschichte behandelt Hermann Ferdinand Schells in Deutschland aufgeführte Tragödie von «Iwan dem Schrecklichen».

Ueberraschend wirkt die starke Bevorzugung des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts — vielleicht weil deren politisch-soziologische Problematik in der Gegenwart noch stark lebendig ist, zum Teil aber wohl auch infolge der leichteren Zugänglichkeit der Quellen; denn unsere zeitgenössischen Dramatiker sind, im Gegensatz zu denen des frühen neunzehnten Jahrhunderts, sozusagen alle keine Berufshistoriker.

Max Gertsch hat in «John Law» mit viel zynischer Auflokkerung und finanzwissenschaftlicher Einsicht den erschütternden Ablauf des berühmten Notenbank-Experimentes dargestellt, Werner Rudolf Beer in «Bürger Guillotin» um zwei gegensätzliche Figuren — den menschenfreundlichen Dr. Guillotin und den schurkischen Marat — den gesamten Hexensabbath der grossen Revolution bühnenwirksam aufgebaut.

Auch in der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts ist Max Gertsch zu Hause. Sein «General Boulanger» ist schonungslos gesehen und mit ihm das gesamte damalige Frankreich. Wie Franz Werfel, so hat auch Werner Rudolf Beer das unglückliche mexikanische Kaiserpaar in einem Bilderbogenstück, das immerhin durch eine Rahmenhaltung zusammengehalten wird, auf seiner ergreifenden Passion begleitet. Die Effekte im «Weg in die Nacht» sind vornehmlich rührseliger Art. Ihre Trägerin ist die bemitleidenswerte Kaiserin Charlotte.

Sogar an zeitgenössische Staatsmänner hat sich Max Gertsch gewagt. In «Sir Basil's letztem Geschäft» erscheinen ausser dem Titelhelden Sir Basil Zaharoff in unsern Tagen verstorbene Politiker, wie Clemenceau und Venizelos, höchst persönlich auf der Bühne. Mit einem weinenden und einem lachenden Auge stellt Gertsch des Rüstungsmagnaten zwiespältiges Wesen dar — in locker gebauten, den unglücklichen griechischen Feldzug nach Smyrna schildernden Szenen. Auch Albert Steffen liess Staatsmänner und Heerführer der neuesten Geschichte auftreten. Der Held in seiner Tragödie «Der Chef des Generalstabs» ist der jüngere Moltke, der Oberbefehlshaber der deutschen Armeen zu Beginn des ersten Weltkrieges, und in der «Friedenstragödie» stellt er die grosse Enttäuschung Woodrow Wilsons szenisch dar.

Mit der neuesten Geschichte Russlands befassten sich zwei jüngere Zürcher Dramatiker. Kurt Guggenheim, vorher ausschliesslich als Romancier bekannt und geschätzt, suchte in dem sauber konstruierten Drama «Der sterbende Schwan» die Niederlage im russisch-japanischen Krieg psychologisch auszudeuten, und Alfred Flückiger hat es in «Rasputin» sogar unternommen, die Vorgeschichte der russischen Kriegserklärung an Deutschland mit dokumentarischer Genauigkeit darzustellen.

2. Das Schauspiel

Im Schauspiel führt uns Max Geilinger am weitesten zurück. Seine «Heiden und Helden» sind eine farbige «History» vom Sachsenkrieg und der endlichen Bekehrung Herzog Wittekinds.

Das grosse Schauspiel des Hochmittelalters, in dem dessen Dualismus zu absolutem dichterischem Symbol gesteigert erscheint, ist Robert Faesis Mysterium «Opferspiel» — der Gipfelpunkt der bisherigen Schweizerdramatik. Fast wie ein Satyrspiel verhält sich dazu Cäsar von Arxens dem Mimus verpflichtete, spielerische Liebesballade «Der kleine Sündenfall», die in einem späten Mittelalter spielt, das irgendwie an die Stimmung in Kellers «Dietegen» erinnert.

Ein Renaissancestück, aber nicht aus dem Geiste der Renaissance, sondern vielmehr aus jenem christlicher Humanität, schuf Werner Johannes Guggenheim auf C. F. Meyers Spuren

in « Angela Borgia ». Jakob Bührer unternahm es in «Galileo Galilei», den Lebenskampf des berühmten Forschers darzustellen; sein Wirklichkeitsfanatismus liess ihn leider auf weite Strekken im Dokumentarischen untergehen. Wie dieser «Held», so ist auch Max Gertschens Friedrich der Grosse in seinem unveröffentlichten Drama «Der König» abstossend und anziehend zugleich.

Völlig aus dem Rahmen des Herkömmlichen sprang Albert Jakob Weltis Karlistendrama «Maroto und sein König». Tiefernste wie burleske Züge, Tragödie neben Schauspiel, Komödie und Schwank sind darin aufs tollste, doch immer theatertechnisch wirkungsvoll gemixt. Als letztes universalhistorisches Schauspiel sei Hans Mühlesteins durch den Schillerpreis ausgezeichnetes Russenstück «Menschen ohne Gott» erwähnt, ein technisch anfechtbares, doch ideologisch höchst interessantes Spiel um Stalin und die seelischen Kräfte des kommunistischen Russland.

3. Das Lustspiel

So wenig wie auf der reichsdeutschen sind die Lustspiele auf der deutschschweizerischen Bühne dicht gesät. Dass sich aber überhaupt historische darunter befinden, darf als erfreuliches Novum bezeichnet werden. Von der Problematik Amphitryons umwittert ist Carl Albrecht Bernoullis dunkel-witziger «Bräutigam von Delphi». Bei der Basler Aufführung überzeugte Emanuel Stickelbergers einziges Theaterstück, die Bettlerkomödie «Tile Kolup», sowohl durch gewandte Szenenführung wie durch besinnlich-schrulligen Humor. Aehnliche Vorzüge besitzt eine zweite unfreiwillige Köpenickiade. Wie der Bettler Kolup straflos zwei Jahre als Kaiser amtet, so geniesst der gleichfalls durch eine Laune des Zufalls auf den Kaiserthron erhobene Schuster Aiolos in Arnold Küblers gleichnamiger, eleganter Verskomödie nach Herzenslust die ihm unverhofft in den Schoss gefallene Gunst der Fortuna. Beidemale endet das Abenteuer überraschend und harmonisch zugleich. Als Tragikomödie bezeichnete Fritz Enderlin seinen Dreiakter «Die Fräulein von Saint Cyr», der sich mit einer Liebesirrung des alternden Racine befasst.

b. Rohstoff: Schweizergeschichte

1. Das Trauerspiel

Ausgesprochene Trauerspiele sind natürlich alle jene Stücke, die vom erfolgreichen Aufstand gegen einen der Hybris verfallenen Diktator handeln.

So ist denn auch die imposante, 1924 bereits 21 Nummern betragende Reihe von Waldmanndramen nicht abgerissen. Hermann Ferdinand Schell (Der Bürgermeister von Zürich), Alfred Flükkiger, Friedrich Donauer (Volksschauspiel) und Paul Lang (einaktiges Festspiel «Waldmann vor Murten» und fünfaktige Tragödie «Der Sturz Waldmanns») wandelten den Stoff nochmals ab. Neben Waldmann hat auch Jürg Jenatsch neuerdings mehrfach Dramatisierung erfahren: durch Hans Mühlestein (Kap. IV), Gaudenz von Planta (Jenatsch und Lucretia), Heinrich Brantmay und Rudolf Joho. Des dritten grossen Ehrgeizlings Leben: Kardinal Schiners nämlich, ist zweimal behandelt worden: in Hans Mühlesteins Marignanostück «Eidgenossen», das überraschend mit seiner Verhaftung endet, und einer quellenmässig übergenauen, etwas schleppenden Tragödie von Theodor Hafner «Der Kardinal», die der Autor zwar als Schauspiel bezeichnet. (Sie endet mit der tragischen Enttäuschung des streberischen Mannes, dass er nicht zum Papst gewählt wird.) Nicht völlig in dieselbe Kategorie gehört Ulrich Zwingli, wenn schon auch in seiner Laufbahn das Element der Hybris nicht zu übersehen ist. Nach Carl Albrecht Bernoulli wurde er noch zweimal zum Helden einer Tragödie gemacht: von Alfred Flückiger und Georg Thürer. In diesem Komplex von raschem Aufstieg und erschütterndem Sturze ist auch des Balladendichters Hans Rhyns eindrucksvolle, wenn auch etwas holzschnittartige Tragödie vom Bauerngeneral Klaus Leuenberger zu erwähnen. Denselben Stoff behandelte Martin Schmid im Jamben-Trauerspiel «Der Empörer». Ein weiterer «Diktator von unten» war der «schwarze Schuhmacher» von Zug, dessen Leben Theodor Hafner im gleichnamigen Trauerspiel gestaltet hat.

Bei allen sechs Gestalten — bei Waldmann, Jenatsch, Schiner, bei Zwingli, Leuenberger und Schuhmacher — kam hier also letztlich Ueberheblichkeit zum tragischen Sturze, wenn sie auch in

manchen Fällen vom Autor weitgehend entschuldigt wird. Es ist völkerpsychologisch bemerkenswert, in welch einseitiger Weise unsere Dramatiker die tragische Schuld vor allem im politischen Machttrieb zu sehen belieben, während anderseits die erotische tragische Schuld (Romeo und Julia) bei uns überhaupt nie gestaltet wird. Kein Zweifel: Hier spricht urtümlicher demokratischer Widerstandsgeist. Anderseits verriet es mindestens schon eine gewisse Originalität, wenn einer überhaupt ein anderes tragisches Motiv seiner historischen Tragödie zu Grunde legte.

Die ältere Schweizergeschichte hat in der abgelaufenen Epoche dreimal Anlass zur Ausdeutung durch die Tragödie geliefert. Im «Verrat von Novara», seinem Welterfolg, führt Cäsar von Arx einen Urner aus der Zeit der lombardischen Feldzüge in die Fänge eines grausamen Schicksals. Die meisterhaft verzahnte Tragödie benützt die historischen Ereignisse indessen etwas ungeniert und genialisch vereinfachend als Folie eines sehr privaten Schicksals. Im «Land ohne Himmel», der neuesten Schöpfung dieses begabten Dramatikers, wird nun aber wirklich ein ganzes Land — die Talschaft Schwyz um 1240 — im denkbar fürchterlichsten Konflikt gezeigt: dem zwischen der Freiheit des Staates und der Unsterblichkeit der Seele. Für die Familie des regierenden Landammanns entsteht daraus eine ganze Kette privater Tragödien. Dass Hunn als sinnbildlicher Vertreter des unbändigen Freiheitswillens seines Schwyzer Volkes daran aber nicht zerbricht, sondern vielmehr von Läuterung zu Läuterung sich höher schraubt, verleiht dem Stücke etwas vom Pathos des klassischen Schiller-Dramas. Seelisch drückt das 1943 geschriebene Werk in jeder Faser die Stimmung der unbedingten staatlichen Einsatzbereitschaft aus, wie sie Volk und Armee in diesem Jahre durchglühte. Es ist die dichterische Prägung des Schlagwortes von der «geistigen Landesverteidigung».

Die dritte tragische Spiegelung der älteren Landesgeschichte ist das «Neue Tellenspiel» Jakob Bührers. Merkwürdiger Wandel, dass festspielartiges Schauspiel hier zur Tragödie geworden ist! Das kam so, weil es Bührer nicht länger darum ging, die Einswerdung der drei Stämme zu verherrlichen, sondern vielmehr darum, den Nachweis zu leisten, dass schon die Schweiz von 1300 durch den Klassenkampf zerrissen war. Das Stück leidet im Ge-

gensatz zu den meisten unserer schweizergeschichtlichen Dramen nicht darunter, dass der Autor den Stoffmassen seiner Quellen sklavisch verhaftet blieb, sondern im Gegenteil daran, dass er die Historie nur als Anlass benützte, um ihr eine ganz moderne Ideologie überzustülpen. Bührers Tell ist aber ausser Proletarier, der sich innerlich mit dem Habenichts Gessler viel besser versteht als mit dem Grossbauern Stauffacher, auch noch ausgesprochener Pazifist. Er verzweifelt, da er, der aufstand gegen die Gewalt, nun selber gewalttätig werden muss; so geht er in den freiwilligen Wassertod.

Das «Neue Tellenspiel» kann als Spiegelung des innerpolitischen Phänomens betrachtet werden, dass unsere Arbeiterklasse sich damals abzuwenden begann von der bisher für alle Schweizer geltenden Ideologie des gemeinsamen grossen Ursprungs (Grütliverein!). Bührer, der im Weltkrieg noch im Dienste der Neuen Helvetischen Gesellschaft stand, wurde nachher aus Ueberzeugung immer offener Marxist, ja eigentlich Kommunist, der nach Russland als dem Ziel seiner Sehnsucht blickte. Dass seine Lösung vom Mutterboden aber nicht mühelos vor sich ging, das verleiht diesem Tellenspiel innerhalb der Reihe seiner oft mehr gekonnten als von innen erzwungenen Dramen eine ungewöhnliche Kraft und Ehrlichkeit.

Die früher — und zuletzt von Adolf Frey — des öfteren dramatisch behandelte Gestalt des Helden Arnold von Winkelried ist neuerdings ebenfalls wieder der Bearbeitung in tragödienähnlichen Gebilden unterzogen worden: von Hermann Ferdinand Schell in hochdeutschen Knittelversen in einem kurzen «Winkelriedspiel» und von Fritz Ringgenberg im Berner Oberländer Volksstück «Sempach», das er für die Freilichtspiele Oberhasli schrieb.

Dreimal hat das Schicksal eines Auslandschweizers historisch-tragische Darstellung erfahren. Im 18. Jahrhundert spielt «Fahnen über Doxat» von Jakob Rudolf Welti. Es ist die Geschichte eines welschen Edelmanns in österreichischen Diensten, der aus Sorge um das Schicksal der Zivilbevölkerung von Nisch mit den Türken eine Kapitulation abschliesst und deswegen vom Militärgericht zum Tode verurteilt wird. Die Passion dieses edlen Menschen ist voll schöner elegischer Stimmung, aber wenig eigentlicher Dramatik. Das Gegenspiel ist fast zur Karikatur entwertet. Viel bewegter rollt in «Menschenrechte», einem Stück von Max

Gertsch, das Leben und die fürchterliche Enttäuschung des Waadtländers Laharpe an uns vorüber. Persönlich am wenigsten sympathisch wirkt der dritte dramatisierte Auslandschweizer: der Baselbieter und Kalifornier General Sutter. Das effektvolle Bilderbogenstück bedeutete trotz seiner oft unbekümmert vereinfachenden szenischen Führung den Anfang der erfolgreichen ausländischen Bühnenkarriere von Cäsar von Arx. Er sieht seinen Helden, wie Gertsch in der Regel die seinigen, als einen charakterlich höchst gemischten Typ. Da Sutter sich von seinem beschränkten kapitalistischen Egoismus nicht zu lösen vermag, muss die Entwicklung über ihn hinwegschreiten. Das ist seine Tragik.

Es sind endlich noch zwei schweizergeschichtliche Tragödien zu erwähnen, in denen das Stoffliche bedeutsam durch eine poetische Idee überhöht worden ist: Alfred Fankhausers Verstragödie, die vom tragischen Schicksal des reinen Ritters Adrian von Bubenberg handelt, der zu gut ist für diese Welt (Der König dieser Welt), und Albert Jakob Weltis gewichtiges Drama «Servet in Genf», das sowohl durch die farbige Fülle seiner Szenen als die Tiefe der Gedanken besticht (Kap. IV). Durch einen ganz andern Vorzug gefiel Arnold H. Schwengelers dramatische Dichtung «Niklaus Manuel»: durch ihre dem Zeitkolorit weitgehend verpflichtete Chronik-Sprache.

Es kann nicht nur Zufall sein, dass in den letzten Jahren auch die Untergangsepoche der alten Eidgenossenschaft im Trauerspiel lebendig geworden ist. Werner Johannes Guggenheim hat in der «Schweizergarde» die Treue der dem König von Frankreich sterbenden Tuilerienverteidiger verherrlicht, und James Schwarzenbach unternahm es im «Schultheiss von Steiger», die letzten Tage des Ancien Régime von Bern zu gestalten.

2. Das Schauspiel

Zwei interessante Stücke sind in der Urgeschichte des Landes lokalisiert. In der Bronzezeit spielen «Die Pfahlbauer» von Jakob Bührer. Es ist eine Tragikomödie, weil sich darin die Gespaltenheit des Dramatikers offenbart, der als Geschichtsforscher zugeben muss, dass im Leben der Völker aus Freiheit immer wieder Zwang entsteht, dessen Herz aber dennoch für die Freiheit zu schlagen nicht aufhören kann. Diese mit Händen zu greifende

innere Spannung hebt das Stück über das sonstige Niveau seiner Dramatik hinaus. In «Bibrakte» hat Arnold H. Schwengeler ziemlich dokumentarisch das Schicksal der ausgewanderten Helvetier gestaltet.

Aus der eigentlichen Schweizergeschichte gab es verhältnismässig wenig neue Schauspiele. Warum das Trauerspiel so masslos überwog, habe ich eingangs angedeutet. Ein originelles Tellenspiel in Schwyzer Mundart schuf 1920 Paul Schoeck (Tell). Alle drei Akte spielen in einer Gaststube in Brunnen. Es ist ein hochpolitisches, ganz unsentimentales Stück.

Albert Jakob Welti hat das missglückte Attentat auf den Zürcher Diktator Brun zum Anlass für ein Dialektschauspiel (Mordnacht) genommen, dessen erschütterndes Herz aber nicht das historische Geschehen, sondern die Todfeindschaft zwischen einem Vater und einem Sohne bildet.

Schon früher war Niklaus von Flüe durch P. C. Planta und Hermann Stegemann in Theaterstücken dargestellt worden. Nun erfuhr er noch drei gewichtige und wahrscheinlich abschliessende Bearbeitungen: in der Mundart durch Oskar Eberle, zuerst in seinem eindrucksvollen «Bruderklausenspiel», dann — 1944 — im viel umfänglicheren, in paarweis gereimten, altertümlichen Versen komponierten «Chlaus vo Flüe», hochdeutsch, doch mit starken Anleihen beim chronikalischen Schweizerdeutsch, durch Cäsar von Arx in «Der heilige Held».

Georg Thürer schuf in «Beresina» ein ziemlich anspruchsloses Volksschauspiel, das als ein Preislied der männlichen Tüchtigkeit aufgefasst werden will. Er hat dadurch der glarnerischen Mundart eine Gasse in die einheimische Dramatik gebrochen.

3. Das Lustspiel

Hier sind überhaupt nur zwei Stücke zu erwähnen, und bei beiden ist das historische Milieu nur Folie und nicht Substanz der Komödie. Beide spielen sie um 1800, sowohl Otto von Greyerzens anmutiges Alterswerkchen und Pfarrhausidyll «Nume das nid» als auch die derbe Bauernkomödie «Vogel, friss oder stirb!» von Cäsar von Arx.

B. KOLLEKTIVISTISCHES THEATER

Seit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts hat das eidgenössische Volk immer wieder zu gewissen Zeiten jenen völligen Einklang von Drama, Darsteller und Zuhörer erleben dürfen, dem wir geneigt sind, einen massgebenden Einfluss auf die Herausbildung jeder dramatischen Blüte zuzuschreiben, so auch der frühesten Europas: dem hohen Drama der Griechen. Der Berner Altphilologe Finsler hat darum schon in den neunziger Jahren die entsprechenden Parallelen zwischen unsern Festspielen und den Aufführungen des athenischen Staatstheaters gezogen. Beides war kollektivistisches Theater. Es ging darin nicht um das Schicksal einzelner Individuen, sondern letztlich, selbst wo es oberflächlich betrachtet einen andern Anschein macht, um die Kräfte, die über allen gemeinsam stehen: um die Bindungen der Sippe, der Stadt, des Landes, um den Kampf mit dem Schicksal, um das Wesen der Gottheit. Die Aufführung zu Athen war zugleich ein sakraler Akt. Er band den, der sprach, gleichwie die, welche hörten, magisch zusammen im Worte des Dichters, ja, der Henker richtete den frevlen Schauspieler, der durch schlechtes Lernen diesen Einklang zerriss! Jenes Spiel war nicht nur Schau fürs Auge und Schmaus fürs Ohr, wie das Theater später in Rom, in Paris, in London, in Wien, in Berlin und anderswo. Es war von Anfang an mehr. Und genau so das Festspiel der Schweiz! In ihm erhebt sich die patriotische Inbrunst zum Sakrament. Im Festspiel zelebrierte von jeher unser Volk sich selber und erlebte das Mysterium seiner Identität in Vergangenheit und Gegenwart.

Dies Erlebnis immer reiner im Kunstwerk herauszustellen, danach rangen dunkel die Festspiele des 19. Jahrhunderts. So unvollkommen als dramatische Gattung sie auch noch waren, doch war es jedem Zuhörer bewusst, dass sie innerlich ganz anderes und deutlich Höheres wollten als der nur der Unterhaltung dienende Mimus der reichsdeutschen Provinzschauspieler.

Bis etwa um die Wende des neuen Jahrhunderts empfand sich unser Volk im Tiefsten noch ungebrochen als Einheit. Auch die Arbeiter hatten ihren Grütliverein und sangen mit Andacht die patriotischen Lieder. Noch nicht verklungen waren die Hammerschläge, die anno 47 die Stände zum neuen Bunde geschmiedet hatten. Aber bald nachher wurden die Risse erkennbar. Der erste

Weltkrieg bedeutete auch den Generalstreik mit revolutionärem Willen. Hie Arbeit, hie Kapital, so erscholl es jetzt. In dem Maße, als die Arbeiterschaft nun herausbrach aus der bis anhin alle umfassenden nationalen Kultur, schuf sie ihre eigene Gegenkultur. Logischerweise auch im Sektor Theater. Solches also geschah zur Linken. Zur Rechten aber erstarkte auch in den Katholiken, die Jahrzehnte gebraucht hatten, um sich von der Katastrophe des Sonderbundes zu erholen, allmählich überraschend der Wille zur eigenen Art. Die neunziger Jahre sahen den ersten Katholiken im Bundesrat; zwei Jahrzehnte darauf trug der Unterwaldner Heinrich Federer den Ruhm des katholischen Schrifttums der Schweiz durch alle Gaue der deutschen Zunge. Nachher begann von Schwyz und Einsiedeln aus die grosse Renaissance des Barocks. Das katholische Drama, das katholische sakrale Spiel fing aufs neue zu blühen an allerorten . . .

So haben wir heute drei Arten von kollektivistischem Theater: das alte, rückblickende historische Festspiel, das neue kämpferische sozialistische Festspiel und das neu zum Leben erwachte katholische Weihespiel. Daneben hat auch die gnostische Sekte der Anthroposophen eine eigene kultische Bühne geschaffen, und endlich ist ein Utopist ganz grossen Formates aufgestanden. Max Eduard Liehburg träumt von einem «funktionellen» dreidimensionalen Festspielhaus, das erst der richtige bühnenmässige Ausdruck für die neue, von ihm geschaffene oder zu schaffende Dramatik wäre, die der veränderten Seelenlage des neuen Schweizers wie des modernen Menschen überhaupt entspräche.

1. PATRIOTISCHE FEST- UND WEIHESPIELE

Wir beginnen heute einzusehen, dass das schweizerische Festspiel aus zwei Gründen wichtig ist: Zum ersten als Ausdruck unserer innerpolitischen Gewissenserforschung. Seit dem Urner Tellenspiel von 1512 zieht sich, wenn auch mit grossen Unterbrüchen, durch die ganze Schweizergeschichte hindurch die stolze Reihe von Staatsfestspielen, in denen das politische Empfinden in seinem Auf und Ab von Furcht und Hoffnung, Entzweiung und Eintracht, Zerknirschung und Stolz seinen immer wechselnden dichterischen Niederschlag gefunden hat. Zum andern aber hat die Schweiz im Festspiel eine nur ihr eigentümliche Untergattung des Dramas

geschaffen. Deren Entwicklung und Bedeutung genau und getreulich nachzugehen, sei als eine ihrer wichtigsten Aufgaben der längst überfälligen kommenden neuen Aesthetik des Dramas überbunden.

Ob der Länge des letzten Unterbruchs ist die Konstanz dieser national-geistesgeschichtlichen Entwicklungslinie allerdings vielerorts übersehen worden; nun ist aber doch seit 1859, als am Zürcher Sängerfest das Staatsfeierspiel, aus seinem Dornröschenschlaf erwachend, die Augen rieb, bis auf heute die Kette niemals mehr abgerissen. Es will den Einsichtigen deswegen erscheinen, dass wir von dem Zeitpunkt mindestens nicht mehr sehr weit entfernt sein können, da man von der vollen Ausbildung der Form, d. h. von ihrer Blüte, reden darf.

Drei Gründe sind für diese Erwartung anzuführen. Erstens entspricht das Festspiel in hervorragendem Maße dem kulturellen Empfinden des Kantons Schwyz, und es ist ja wirklich nicht zu bestreiten, dass dieser Alpenkern der alemannischen Schweiz seit kurzem das Gesamtbild unserer deutschschweizerischen Kultur entscheidend mitzuprägen begonnen hat (Lienert, Inglin, Birchler, Eberle). Zweitens vermählen sich gegenwärtig in der Schweiz die ererbten kollektivistischen Neigungen, sowohl politischer, d. h. genossenschaftlicher, als auch kirchlicher Art (Barock), mit den eine neue Monumentalität erstrebenden kollektivistischen Tendenzen der Weltmächte, und zwar sowohl bei der Axe (deutsche und italienische Bauten, Paraden, Strassen) als bei den Vereinigten Nationen (amerikanische und russische Filme). Man kann das Bundesfeierspiel von 1941, das wir in erster Linie Cäsar von Arx, Oskar Eberle und Philipp Etter verdanken, wie auch das gesamte Lebenswerk Liehburgs, als eine Synthese der barocken einheimischen und der heutigen mundialen Monumentalität empfinden. Drittens endlich hat die neueste Abwandlung des Festspiels — wenigstens sofern wir dafür Arnets «Eidgenössisches Wettspiel» als symptomatisch betrachten — durch die Einbeziehung einer ausgesprochen kämpferisch-dialektischen Auseinandersetzung des schweizerischen Geistes mit dem ausserschweizerischen über die früher vorherrschend episch-beschauliche Wirkung hinaus echt dramatische Akzente erhalten, die es verstehen lassen, dass manche in dieser und in keiner andern Form der Dramatik die Erfüllung des alten Traumes eines nationalen Dramas ersehen.

Ein knappes Halbdutzend Spiele sind zwischen 1912 und 1944 wegweisend für diese Entwicklung geworden.

Sie hob an mit Carl Albrecht Bernoullis «St. Jakob an der Birs», dem Festspiel zum Eidgenössischen Turnfest von 1912. Durch dieses Spiel wurde erstmalig der bisher geltende Typus der historischen Revue, d. h. der losen Folge von kriegerischen und friedlichen «Bildern», weil sich zu den historischen Szenen nun noch zwei sich dialektisch bekämpfende Sprechchöre gesellten, auf die Ebene eines Ideendramas gehoben.

Alle wesentlichen Festspieldichter sind Carl Albrecht Bernoulli seither auf diesem Wege der Gegenüberstellung zweier Ideen gefolgt: zum Teil geschah es weiterhin durch Gegenchöre, wie besonders effektvoll bei Cäsar von Arx in seinem Aarauer Schützenfestspiel von 1924 (Die Schweizer), wo ein Chor von Nährmüttern gegen einen Chor von Wehrmüttern stritt, z. T. waren die ideellen Handlungsträger allegorische Gestalten, wie Frau Habundgut, Frau Sprüngli, der Landesgeist, Schweizermann, Schweizergesell usw. Bernoulli selber hat in seinen weiteren Festspielen, von denen das Landifestspiel von 1914, «Die Bundesburg», das wichtigste ist, nur noch mit Allegorien operiert.

Der erstgenannte Typus baute, theaterhistorisch gesehen, den Chor der Griechen — oder noch eher die Gegenchöre der «Braut von Messina» — in die bisherige primitive Form des «erstarrten Festzuges» ein; der zweite übernahm die Allegorien der Spiele des Barocks. Er fand dadurch auch den Anschluss an die eigene versunkene Tradition, zum Beispiel an das letzte grosse Staatsfestspiel des siebzehnten Jahrhunderts, ehe die entarteten Patriziate das Theaterspielen verboten, das »Eydgenössische Contrafeth» des Zugers Johann Kaspar Weissenbach.

Diesen zweiten Typus nun steigerte Linus Birchler nochmals in seinem «Rapperswiler Spiel vom Leben und Tod» von 1929. Er verknüpfte knapp skizzierte mundartliche Szenen aus der Lokalgeschichte mit einem ständig mit ihnen abwechselnden dialektischen Wettkampf zwischen den Gestalten des Lebens und des Todes. Das Spiel geht in deutlicher Anlehnung an Calderons grosses Welttheater von der Allmacht Gottes aus, die über beiden Mächten steht. Es mündet auch in sie zurück. Symptomatisch für die verschiedene Bereitschaft der Schweizer Stämme, sich an dieser künstlerischen Entwicklung zu beteiligen, ist die auffallende

Tatsache, dass im gleichen Augenblick, da in der Innerschweiz der von Bernoulli begründete Typus durch den Einfluss Calderons eine weitere Höherentwicklung erfuhr, in seiner Heimatstadt Basel Emanuel Stickelberger ein Festspiel zur Feier der Reformation verfasste, das gänzlich im alten Stil ausschliesslich aus lokalhistorischen Szenen bestand.

Die Landesausstellung Zürichs von 1939 gab Anlass zu nochmaligem Ringen um die Form. Doch von den insgesamt sechs Festspielen, die von den aufmarschierenden Kantonen mitgebracht wurden — jedoch verhinderte der Kriegsausbruch die Aufführung zweier, des Laupenspiels Werner Jukers und des französischen Niklaus von Flüe-Spiels von Denis de Rougemont — zeigten leider nur zwei in bescheidenem Maße Spuren der vorausgegangenen künstlerischen Entwicklung. Die Allegorie verwendeten einzig das Aargauer Spiel «O userwählte Eidgnoßschaft» von E. B. Gross und H. Forster und das Schaffhauser Spiel «Hie Schaffhausen» von Albert Jakob Welti.

Die grosse Ueberraschung war das offizielle Festspiel der Landi, Edwin Arnets «Eidgenössisches Wettspiel», das doch nur mit Mühe dem Komitee, welches ursprünglich überhaupt auf ein Festspiel hatte verzichten wollen, abgerungen zu werden vermochte. Das ernste Spiel stellt mit bedeutenden choreographischen Mitteln ein Ringen um die Seele des eidgenössischen Volkes dar. Dialektisch-dramatisch agierende allegorische Figuren auf der einen Seite sind der Verführer und die Verführerin, aus deren Handlungen sich die höllischen Mächte der Zeit verdeutlichen sollen, auf der andern der Wächter, der Genius der Schweiz, welcher die Konstanz des Guten repräsentiert. Das Volk selber wird, wo es schwach ist, sinnbildlich durch den «Schweizergesellen» dargestellt, wo es stark ist, durch den «Schweizermann». Der ungemeine Erfolg beruhte auf der gegenseitigen Durchdringung grosser dichterischer und szenischer Mittel und einer sinnfälligen, aus stärkstem aktuellem Erlebnis gespiesenen Idee.

Zeitlich folgte diesem Werk noch das Schwyzer Bundesfeierspiel von 1941, dessen Text Cäsar von Arx geschaffen hat. Es lebt vor allem vom heissen Atem des gewiegten Dramatikers, der schlagartig Wirkung auf Wirkung türmt. In drei grosse Akte presste er eine abgekürzte Schau der vaterländischen Geschichte. Dreimal wiederholt sich der gleiche Prozess: die Not der Zerrissenheit

wird in dramatischem Kampfe überwunden. So zur Gründungszeit, so nach den Burgunderkriegen, so in der Gegenwart. Gelesene Stellen aus der Chronik verbinden die heftigen Szenen und haben zugleich die Funktion erwünschter Fermaten. Ein Triptychon monumentaler Art ist so entstanden, ein Drama der Staatsentelechie von hoher Einprägsamkeit.

Dies sind die wesentlichen weihevollen Spiele, in denen die der Schweiz eigentümliche Gattung des kollektivistischen Dramas patriotischer Observanz sich im letzten Menschenalter ausgedrückt hat. Aber beileibe nicht nur die erwähnten Dramatiker haben sich um diese Form verdient gemacht. Neben den aufgeführten gibt es zahlreiche nicht zur Aufführung gelangte Festspiel-Texte, von denen manche nur einem Zufall zum Opfer gefallen sind. Sofern sie gedruckt wurden, gewähren sie auch schon bei der blossen Lektüre bedeutsame Eindrücke und helfen uns in noch verstärktem Maße die Wichtigkeit dieses Prozesses zu erkennen, durch den unsere zeitgenössischen Dichter und Denker darum ringen, dem heutigen staatsbürgerlichen Fühlen und Wollen die entsprechende dichterische Form zu verschaffen. Eines von ihnen, «Die kleine, grosse Schweiz» von Walter L e s c h, sei, eingedenk seiner dramatisch-dichterischen Kraft und Schönheit, an dieser Stelle wenigstens noch angeführt.

2. SOZIALISTISCHE FEST- UND WEIHESPIELE

Niemand bestreitet, dass an der Dramenblüte der Schweiz um 1500 Niklaus Manuel einen wesentlichen Anteil hat. Seine holzschnittartigen reformatorischen Tendenzdramen, die keine Individuen, sondern nur Typen kannten (der Papst, der Bischof, der Abt), und, sich heftig für eine neue und bessere Welt einsetzend, die bestehende in Grund und Boden verdammten, finden heute so etwas wie eine Auferstehung in den Tendenzfestspielen sozialistischen Inhalts.

Die Zeit, in der solche Spiele geschrieben wurden, waren die letzten fünfzehn Jahre. Es gehen diese Manifestationen parallel mit der allmählichen Erstarkung einer «sozialistischen Kultur» auf schweizerischem Boden, wovon einen ersten Höhepunkt die zürcherische Arbeiterkulturwoche im Februar 1944 gebildet hat. Entsprechend der wachsenden Gefährdung der sozialistischen Idee

durch die weltpolitischen Ereignisse gewannen auch diese Festspiele, genau gleich wie die vaterländischen, im letztvergangenen Jahrzehnt von Mal zu Mal an Bewegtheit und Tiefgang. Uebrigens sind sie ebenfalls wie jene aus der Form der Kantate erwachsen, wodurch das von Nietzsche bei den Griechen erspürte Gesetz von der Geburt des Dramas aus dem Geiste der Musik eine auffallende Allgemeingültigkeit zu erlangen scheint. Der tragische Ausgang ist hier freilich die Seltenheit. Eigentlich kommt er nur ein einzigesmal vor — und auch da natürlich nur angedeutet. Sonst schliessen sie alle mehr oder weniger ausgeprägt optimistisch, und zwar entspricht dieser Grad der Zukunftshoffnung jeweils ziemlich genau der weltpolitischen Lage im Zeitpunkt ihrer Aufführung. Was sich jedoch unweigerlich gleichbleibt, das ist der ausgeprägte Dualismus dieser Werke. Zwei Welten stehen sich gegenüber: die schwarze kapitalistische und die weisse sozialistische; nur dass die kapitalistische früher eher wirtschaftlich-ausbeuterisch und später öfters kriegerisch-diktatorisch gesehen wird. Formal findet eine bedeutsame künstlerische Steigerung und fortschreitende Auflokkerung statt. Ursprünglich sangen nur Chöre und Einzelstimmen gegen- und miteinander, später trat das Wort des Einzelnen und das Wort des Sprechchors dazu. Ueberdies wurde der Charakter der gesungenen Partien abwechslungsreicher. Jüngste Spiele verwenden ausser den hergebrachten Wirkungen des Oratoriums und des Dramas ausserdem solche des Kabaretts (Songs), der Pantomime, des Hörspiels, des Films.

Diese Entwicklung sei jetzt an den hauptsächlichsten Werken kurz beleuchtet.

1930 schrieb der Berner Dichter Alfred Fankhauser für das Arbeitersängerfest das Festspiel «Völkerfreiheit». In vier Bildern versuchte er, den ewigen Kampf der Unterdrückten oratorienhaft darzustellen. Der Text ist reichlich abstrakt, doch dichterisch überhaucht, die Architektonik wenig überzeugend. Im Wunschpaar «Freiheit und Friede» klang das Spiel aus.

Der deutsche Schriftsteller Hans Sahl gab 1938 in Zürich das Chorwerk «Jemand» mit den Holzschnitten Frans Masereels heraus. Es wurde im Juli anlässlich des 15. Schweizerischen Arbeiter-Sängerfestes aufgeführt. Der Autor bezeichnet das Werk selber als Oratorium. Ein Sprecher und verschiedene Chöre untermalen mit Worten die 25 projizierten Holzschnitte, die zusammen die

Passion des «Arbeiters» darstellen, von seiner Geburt im Elend bis zu seiner Exekution als Aufrührer. In manchen Einzelheiten wird der Passionscharakter durch Parallelismen zum Leidensweg Christi unterstrichen (falsche Zeugen, Misshandlung durch Peitschenschläge usw.). Der Verfasser bezeugt ausdrücklich, dass ihm die Passionen Bachs zum Erlebnis geworden seien; so finden sich etliche Chorlieder, deren Haltung an die Matthäuspassion erinnert. Am Schluss steigert sich das ohnehin dramatisch bewegte Werk zu einem Aufruf «an alle fünf Kontinente», die Welt von der Barbarei zu erretten. Die Voraussage des «Tags des Gerichtes» schafft einen endgültigen Aufschwung über die niederdrückende Elend- und Leidensmalerei.

Von vorneherein durch das Thema auf einen gewissen Wagemut eingestellt war «Der neue Kolumbus», eine «dramatische Erzählung» des Zürcher Lyrikers Albert Ehrismann. Wieder bestand, wie bei Fankhauser, eine Vierteilung: 1. Das unsichere Leben, 2. Ein anderes Land, 3. Das Schiff, 4. Meuterei und Krieg. Kolumbus ist einesteils ein kleiner Angestellter, anderenteils ein Sucher, der ein Schiff ausrüstet, um das unbekannte, lockende Land zu erreichen. Am Anfang schleppend, ausgiebig in lyrisch-musikalischer Zustandsschilderung plätschernd, erhebt sich das Werk später dem Bezirke der «Moralität» entgegen. Im Ganzen ist der sinnbildliche Grundgedanke der wagemutigen Reise überzeugend durchgeführt. Zu erwähnen ist besonders auch die abwechslungsreiche Benützung szenisch-akustischer Mittel (Songs, Sprechchöre); durch die Einführung gewisser komischer Partien wird das Spiel noch weiter aufgelockert. Geistig beruht es auf zwei simplen Begriffen: dem unleidlich oft wiederholten Wunsche nach «Sicherheit» und der Diabolisierung des soziologischen «Unterschieds» (Jagt den Unterschied aus der Welt / Dann habt ihr ein Land, das allen gefällt.) Der Schluss ist überraschend. Nachdem eine kriegerische Verwicklung mit den Mächten des Bestehenden begonnen hat, wendet sich der Erzähler ermahnend an die Zuschauer und sagt, es hänge von ihnen selber ab, wie das Ende des Stückes sich gestalte. «Es ist möglich, dass das Schiff des Kolumbus gewinnt, und es ist möglich, dass das Schiff heute noch einmal unterliegt.»

Nach fünf Jahren jedoch war der sozialistische Mensch wieder fest davon überzeugt, dass er die Schlacht gewinnen werde. In-

dessen hatte der antimarxistische Riese die Welt mit Feuer und Schwert überzogen. Walter L e s c h nannte ihn Goliath und liess ihn durch David siegreich fällen. «Der junge David» wurde mit der Musik von Kurt Früh, der auch Ehrismanns Spiel musikalisch betreut hatte, im Februar 1944 im Rahmen der Zürcher Arbeiterkulturwoche aufgeführt.

Man kann das Werk als das Hohelied des Partisanen-Heroismus begreifen. Früh schon ist David mutiger als die andern Hirten. Doch noch härtere Probe hat er zu bestehen als die Mordgier der Wölfe: den Kleinmut der Mutter und den Nirwana-Defaitismus des Eremiten. Diesem, der den Trumpf auszuspielen meint, indem er sagt: «Wenn Goliath fällt, wird ein neuer Goliath auferstehen», entgegnet David schlagfertig und willensmächtig: «Und wenn ich falle, wird ein neuer David auferstehen.»

Durch den «David» ist das sozialistische Festspiel erstmals aus einem grobschlächtigen Tendenzstück klar zur « Moralität » emporgewachsen, welche mittelalterliche Gattung von Hofmannsthals «Jedermann» her ja keinem unbekannt ist. Hier wie dort herrscht trotz des vorausgewussten Ausgangs — da das gute Prinzip siegen m u s s — die Spannung wahrer Kunst. Dies kann nur jene überraschen, welche die innerliche Fülle und Bewegtheit des hohen Dramas andauernd mit dem äusserlichen Spannungskitzel der Ueberraschung verwechseln, welch letztere doch nur beim Mimus, d. h. beim Unterhaltungsstück, notwendig ist, weil es in Gottes Namen sonst eben nichts anderes zu bieten hat!

Es ist ein weiter Abstand vom halb in der Skizze steckengebliebenen «Neuen Kolumbus» bis zu diesem «Jungen David». Ehrismanns Text war noch, wie die tendenziösen Fastnachtsspiele Manuels, einseitig prall mit Ressentiment geladen. Der Gegner war karikierte Marionette. Leschs Stück ist eher dem ewig gültigen «Jedermann» zur Seite zu stellen, weil in ihm auch das Gegenspiel — zwar kaum der Goliath, doch immerhin der Eremit und die Mutter — Gewicht und Fülle besitzt.

3. RELIGIÖSE, ANTHROPOSOPHISCHE UND FUNKTIONELLE FEST- UND WEIHESPIELE

Der Held des religiösen Dramas ist entweder Christus oder ein die christliche Sphäre repräsentierender Heiliger, oder es ist «der Mensch», an dem die christliche Läuterung sich vollzieht. Im reli-

giösen Drama geht es nicht um den interessanten speziellen Fall, wie ihn das individualistische Zeitalter geliebt hat, auch nicht, wie im realistischen Stück, um die gegenwärtige oder, wie im historischen, um eine vergangene Zeit. Es geht schlechthin um alle Zeit und die Menschheit selber. Keine geringere Kollektivität ist letztlich der Held. Auch wenn er «verlorener Sohn» heisst, er ist immer: Jedermann.

Das christliche Drama ist optimistisch — selbst wenn es mit dem Tode des Märtyrers schliesst. Denn Christus hat ja die gute Botschaft gebracht. Auch ist es mit der Ratio allein nie völlig zu erfassen; bekanntlich ist des Glaubens liebstes Kind — das Wunder. Der wundergläubige Zuschauer bildet seine ideale, fast seine notwendige Voraussetzung. Es darf streng kausaler Motivierung entraten. Im Kern ist es: Mysterium.

Neben dem Staatsfestspiel, das die Masse der Zuschauer zu einem politischen Organismus — einer in der patriotischen Weihe vereinigten sublimen Landsgemeinde — zusammenschmelzt und neben dem die Klassensolidarität spiegelnden und erzeugenden, optimistisch in die Zukunft weisenden sozialistischen festlichen Spiele blüht und grünt bei uns nun neuerdings auch ein altes und ein neues religiöses Festdrama.

In Luzern wird das Passionsspiel, das lange geruht hat, regelmässig wieder aufgeführt (1924, 1934, 1938), dazu religiöse Dramen von Salat und Calderon. In Einsiedeln spielt man seit 1924 und im Bad Ragaz 1944 Calderons Grosses Welttheater. Oskar Eberle schrieb Hofmannsthals «Jedermann» in die schwyzerische Mundart um und führte ihn auf, Fred Stauffer unternahm die Umdichtung in den berndeutschen Dialekt. Dazu gesellt sich eine Reihe von erneuerten mittelalterlichen Weihnachtsspielen. So gab Hans Reinhart dem Sankt Galler Spiel ein neues Gewand, Georg Thürer dem Neuenburger.

Manche Schriftsteller haben aber auch originale Weihnachtsstücke verfasst. In alphabetischer Reihenfolge sind es: Oskar Eberle, Johann Benedikt Jörger, Meinrad Lienert, Josef Reinhart, Friedrich Schneeberger, Alfred Stern, Kurt Wyrsch.

Ein noch wichtigerer Beweis für Eberles Behauptung, dass wir nun in die «dritte metaphysische Epoche unserer Theatergeschich-

te» eingetreten seien, scheint mir jedoch das Entstehen grösserer und auch neuartigerer religiöser Dramen, und dies sowohl im katholischen wie im protestantischen Lebensraum. Besonders fruchtbar bei den Protestanten sind die Welschen, wo der Neocalvinismus deutlich auf das Schrifttum überzugreifen beginnt. Man denke nur an die Mysterien von Charly Clerc und das Niklaus von Flüe-Spiel von Denis de Rougemont.

Im katholischen Raum schufen Heiligenspiele Oskar Eberle, nämlich die beiden erwähnten Bruderklausenspiele in der Mundart und das Thomas Morus-Spiel «Der heilige Kanzler» in hochdeutschen Jamben, sowie Cäsar von Arx, der im «Heiligen Held» ebenfalls den Einsiedler vom Ranft dramatisierte. Hermann Ferdinand Schell schrieb unter dem Titel «Das Gottesspiel» ein religiöses Festspiel anlässlich des 50. Jubiläums der Herz Jesu-Pfarrei in Zürich-Oerlikon.

Merkwürdig beliebt war das Motiv des verlorenen Sohnes. Ist es wohl deshalb, weil der ihm zu Grunde liegende dramatische Gedanke als sinnbildlich für die Rückkehr der Zeit zum religiösen Leben empfunden wird? Das Motiv ist in vierfacher Gestaltung aufgetreten. Zunächst durch die beiden Erneuerungen des alten Spieles von Hans Salat, die Hermann Ferdinand Schell und Cäsar von Arx besorgten. Dann erhielten wir eine berndeutsche Version von Karl Uetz. Dieser «Verlornig Suhn» ist ein junger Bauer der Gegenwart; die realistischen Szenen werden wirkungsvoll verknüpft durch das Verlesen der entsprechenden Abschnitte im Gleichnis. Im vierten Stück, in Charly Clercs «mystère», das auch in einer deutschen Uebersetzung vorliegt, erhebt sich die Parabel zur Moralität, welcher zwei Halbchöre aus der Höhe und Tiefe den metaphysischen Hintergrund schaffen.

Zu höchster künstlerischer Ausprägung aber hat im protestantischen Umkreis Robert Faesi das neue religiöse Empfinden emporgetrieben. Ueber sein bereits erwähntes «Opferspiel» siehe Kap. IV. Ihm nahe kommt mit der Tiefe seines Gefühls, wenn auch nicht mit seiner Gestaltungskraft, der im Kapitel «Seelendrama» gewürdigte Basler Hermann Schneider.

Zum Beschluss seien noch vier Werke erwähnt, die im eingangs besprochenen Sinne nicht als christliche Dramen im eigentlichen Sinne des Wortes zu betrachten sind, obschon sie religiöse Motive, ja sogar solche der Heilsgeschichte gestalten. Die beiden

ersten nicht, weil in ihnen die christliche Grundhaltung mit einer psychologistischen eng verquickt ist, die beiden andern, weil hier der kühne Versuch unternommen wird, ausserhalb des historischen Bezirkes, sozusagen im luftleeren Raume, ein religiöses Drama zu erschaffen.

Die erste Gruppe besteht aus Max Geilingers modernem Passionsspiel «Wir wollen Barrabas» (1940), in dem es viel mehr um die Tragik des Pilatus als um die Verherrlichung Christi geht, und ferner aus dem mit psychologischen Finessen gespickten, höchst anregenden Judas Ischarioth-Spiel «Der dunkle Bruder» von Gertrud Gilli (1938), nebenbei bemerkt ausser Ida Frohnmeyer der einzigen hochdeutsch schreibenden Dramatikerin, die in der Berichtszeit hervorgetreten ist. Die zweite bilden die beiden Dramen Edwin Wiesers «Das Reich ist nicht von dieser Welt» (1938) und «Der auferstandene Gott» (1940).

Die erfundenen, symbolischen Handlungen dieser, in einer mehr rhetorisch als dichterisch überhöhten Sprache verfassten Spiele nähern sich der Dramatik der Anthroposophie, in denen ja ebenfalls das Christuserlebnis eine beherrschende Rolle spielt. Ihr einziger Vertreter ist Albert Steffen. Im vierten Kapitel dieser Studie wird die Würdigung seines Werkes zu finden sein.

Es bleibt im Rahmen dieser Uebersicht über die Festspielformen noch ein Wort von den Bestrebungen Max Eduard Liehburgs zu sagen. Sie kreisen heute um den Begriff «funktionelles Theater», worunter er das Bühnenhaus für seine geschichtsphilosophischen Dramen versteht, während er früher mit dem Ausdruck «dreidimensionale» (d. h. drei Zeiten spiegelnde) Bühne operierte. Liehburg erhebt den kühnen Anspruch, die Theaterform der Zukunft «erfunden» zu haben. Sein «funktionelles Theater», so meint er, sei der adäquate Ausdruck des kommenden Dramas, das seinerseits völlig dem modernen Weltbild entsprechen müsse, welches durch den Wandel des physikalischen Denkens entstanden sei.

Man könnte dagegen immerhin geltend machen, dass bei den Darbietungen eines Gemeinschaftstheaters der Zuhörer ja keineswegs als ein differenziertes Individuum zu betrachten ist, sondern vielmehr als das Partikel einer Massenseele. Und für diese gilt — Gustave le Bon hat es ein für allemal nachgewiesen — immer nur einfaches, nie aber differenziertes Denken und Fühlen. Wir bezweifeln deswegen die Theaterwirksamkeit der ausgeklügelten viel-

fältigen Wechselbeziehungen zwischen den drei Dimensionen (Zeiten) der funktionellen Bühne, von denen sich Liehburgs Trabanten so vieles erhoffen. Sie übersteigen wohl die Aufnahmefähigkeit jedes Publikums; denn es ist durchaus utopisch, die Massenseele als unbegrenzt entwicklungsfähig zu betrachten. Sie ist im Gegenteil ihrem innersten Wesen nach konstant!

Immerhin hat Liehburg darin recht, wenn er meint, dass das moderne relativistische, d. h. zeit- und raumsprengende Denken die gestrigen Formen des Theaters allmählich verändern werde. Dabei ist es, nebenbei gesagt, völlig gleichgültig, ob dies Denken auf Einstein zurückzuführen ist oder ob — was mir wahrscheinlicher vorkommen will — Einstein selber nur ein Glied in einer langen Kette von Phänomenen bedeutet, in denen sich, sowohl in den Wissenschaften wie in den Künsten, samthaft eine bemerkenswerte Mutation innerhalb der Spezies homo sapiens anzukündigen scheint. Liehburg dürfte aber doch nicht so völlig übersehen, dass in Theater und Film dieser Prozess schon lange vor ihm angehoben hat. Pirandello, Piscator, Eisenstein, Pudowkin, gewisse nationalsozialistische Weihespiele, Thornton Wilders Experimente, sie alle sind Etappen auf diesem Wege. Auch Cäsar von Arx hat sich sowohl im Festspiel als in « Romanze in Plüsch » ernsthaft um die Ueberwindung der bis gestern allein tolerierten e i n e n theatralischen «Dimension» bemüht. Und die neubarokken Impulse in der Innerschweiz gehen schon gar nicht auf Liehburgs Anstoss zurück. Obschon er seine «Erfindung» nun in den Großstaaten hat patentieren lassen — es ist Aufgabe der Wissenschaft, sie in den richtigen Proportionen zu sehen. So wenig die Ueberheblichkeit Stefan Georges im Lichte der Rückschau ernst zu nehmen ist, wenn er meinte, dass in jeder Ewe nur e i n Dichter der Berufene sei — denn immerhin ist Rainer Maria Rilke nicht völlig aus der Lyrik wegzudisputieren —, so wenig kann Liehburgs Anspruch, sowohl das kommende Drama als die kommende Bühne völlig allein in Pacht zu haben, mehr als ein leises Lächeln erregen — bei aller Achtung vor seiner unbeirrbaren Zielstrebigkeit und synthetischen Kraft.

IV. FÜNFZEHN DRAMATIKER

Mit der Auswahl der anschliessend charakterisierten Dramatiker werde ich mich, ich weiss es wohl, einigermassen in die Nesseln begeben. Zunächst empfinden die Dargestellten selber die Analyse der lebendigen Seele wohl selten als besonders erquicklich. Vor allem aber werden die hier nicht Gewürdigten sich betroffen fühlen. Ich gebe ohne weiteres zu, dass nicht alle diese fünfzehn vom gleichen Range sind. Dennoch ist die Auswahl erst nach sorgfältigen und lange dauernden Ueberlegungen zu Stande gekommen, und es sind ganz verschiedene Gesichtspunkte, die für sie massgebend waren. Bald war einer z. B. durch die Menge seiner ehrlichen Bühnenerfolge beachtenswert, bald durch die Einmaligkeit seiner Problemstellung, bald wieder eher durch seine besondere Bedeutung als Reformator der Bühne. Immer war selbstverständlich ein gewisses literarisches Niveau unumgängliche Voraussetzung.

Es ist bei alledem nicht zu übersehen, welche Zufälligkeit dem Bühnenerfolge innewohnt. Heute ist beispielsweise Richard Schneiter sehr vielen jüngeren Theatergängern vollkommen unbekannt; er ist aber in der ersten Hälfte der besprochenen Epoche ein äusserst viel gespielter und höchst günstig besprochener Autor gewesen. In solchen und ähnlichen Fällen will meine kritisch-historische Würdigung mit voller Absicht gegenüber dem Tag und seiner Presse ausgleichend wirken. Im selben Bestreben ziehe ich auch manches Stück zur Betrachtung heran, das unverschuldet um die Aufführung gekommen ist — sind dafür doch oftmals gesellschaftliche und geschäftliche Talente viel ausschlaggebender als dichterisch-dramatische —, wie ich anderseits Stücke und Autoren ostentativ beschweige, die der Kasse durch Rekordeinnahmen erfreulich waren. Der Standpunkt des auf die Rentabilität schauenden Theaterdirektors ist notgedrungenerweise ein anderer als der des Literarhistorikers, dem es vor allem um die dauernde dichterische Substanz oder mindestens die zeitgeistig repräsentative Bedeutung eines Dramas gehen muss, nicht aber um die zeitlose Animalität oder Sentimentalität oder gar die blosse geschickte Mache, der so viele Schla-

ger des Amüsiertheaters ihr kurzfristiges, doch umso geräuschvolleres Bühnenleben verdanken.

Im übrigen erheben selbstverständlich meine Urteile keinerlei Anspruch auf päpstliche Unfehlbarkeit. Sie sollen viel eher durch den Widerspruch zur eigenen Lektüre verlocken. Zu diesem Behufe ist den fünfzehn Kapitelchen ein bibliographischer Anhang beigegeben. Er beschränkt sich aus Raumgründen allerdings auf die Bühnendichtungen im engeren Sinne. Nicht nur alle nicht dramatischen Publikationen müssen zu meinem Bedauern fehlen, auch das nur im weiteren Sinne Dramatische, wie Schultheaterstücke, Marionettenstücke, Sketsche, Hörspiele usw., ist hier nicht verzeichnet worden.

A. IN ERINNERUNG DREIER WEGEBEREITER

1. KONRAD FALKE

Konrad Falke, der von Haus aus Karl Frey hiess, wurde am 19. März 1880 in Aarau geboren. Sein Vater war nachmals Präsident der Schweizerischen Kreditanstalt. Dieser Umstand gestattete ihm, sich ohne Sorgen zeitlebens der Dichtkunst zu widmen. Ob dies ein Segen war oder ein Fluch, entscheide wer will.

Eine erste Periode seines Wirkens nach der Absolvierung einiger Wanderjahre zeigt ihn als vielseitigen Literaten. Er redigierte mehrere Jahre hindurch in Zürich Raschers Jahrbücher, gab zugleich ein «Gastspiel» als Privatdozent an der E. T. H., schrieb etliche poetische Dramen. Aus dem Einakterband «Träume» ist das Dramolett um Dante das bedeutendste.

1916 verheiratete er sich und zog als freier Schriftsteller und Gelehrter in die Einsamkeit von Feldbach. Dort entstanden wissenschaftliche und schöngeistige Werke. Ueber ein Jahrzehnt lang stand er im Banne Dantes. Bedeutsamer für seine späteren Dramen wurde jedoch sein eindringliches Studium Ibsens.

In der Mitte der zwanziger Jahre begab er sich auf grosse Reisen. Sie sollten ihm helfen, Distanz zur Heimat zu gewinnen. Er benötigte sie, um seine dichterische Ernte einzuheimsen. Einesteils galt es, erste Fassungen renaissancistischer und klassizistischer Stücke umzugiessen («Astorre» und «Cäsar Imperator», später «Das Mädchen von Talynthos» geheissen), andernteils wollte er mit nun

Konrad Falke

langsam entstehenden sozialkritischen Dramen das Werk Ibsens fortsetzen und womöglich übertreffen. Eine freiere Auffassung von Liebe und Ehe lag ihm am Herzen. Ihr gab er 1927 in einem umfänglichen theoretischen Werke «Machtwille und Menschenwürde» gedanklichen Ausdruck. 1930—33 erschienen dann in fünf mächtigen Bänden die gesammelten Dramen. Und nun wartete Falke auf das Echo. Doch es blieb aus! Die tragische Erfahrung des eisigen Schweigens, die schon sein geliebter Spitteler mit «Prometheus und Epimetheus» hatte machen müssen, wurde auch die seinige. Falke ist dann vollends durch das Heraufkommen des Nationalsozialismus und des zweiten Weltkrieges innerlich gebrochen worden. Einige Jahre bekämpfte er im Namen der Menschenwürde, die ihm heiliges Anliegen war, mit aller Kraft seiner leidenschaftlichen Seele in der Presse die ihm verhassten neuen Lehren; nachher wanderte er nach den Vereinigten Staaten aus. Er starb am 30. April 1942 in Florida, nach der Vollendung eines 1200 Seiten zählenden Buches über Christus.

Hier geht es uns ausschliesslich um Falkes Stellung in der Geschichte des Schweizer Dramas. Warum hat keine Bühne, nachdem sein dramatisches Lebenswerk offen vorlag, auch nur eines seiner abendfüllenden Stücke zu spielen unternommen? Hat man ihm damit, wie es seine feste Meinung war, wirklich bitteres Unrecht getan?

Man muss gestehen, dass Falkes Stücke tatsächlich weitgehend den Charakter von Lesedramen besitzen. Das befremdet auf den ersten Blick; denn ihm eignete doch gewiss das leidenschaftliche Blut des tragischen Autors. Nur dass sein Intellekt eben noch stärker war als dies Blut! Und dass er sich in seiner Abgeschiedenheit früh in eine ideologische Einseitigkeit und auch eine charakterliche Starrheit verrannte, die seinen Dramen zum Verhängnis geworden ist. Er hat eben nie aus der Verbundenheit mit den Nöten seines Volkes oder mindestens eines Teiles davon — und noch weniger in lebendigem Kontakt mit einem Bühnenensemble — zu schaffen vermocht. All sein Werk, sein dramatisches wie sein denkerisches, wurzelt zuletzt in seiner höchst persönlichen Familienerfahrung: einem ausgesprochen negativen Elternkomplex, den er in seinem elfenbeinernen Turm ins Maßlose projizierte. Falke ist einer jener ganz wenigen Schriftsteller des Schweizervolkes, die aus seiner

dünnsten und gefährdetsten Schicht hervorgegangen sind: der Plutokratie. Er hat zwar deren Schwächen schonungslos durchschaut, dennoch ist er ihren asozialen Instinkten selber zeitlebens verhaftet geblieben. Sagen wir es klar, wo es unheilbar gehapert hat: Es war wenig Liebe in ihm. Aber nun ist das Schweizer Theater-Volk so beschaffen, dass es eher ein Zuviel als ein Zuwenig von Sentiment verträgt. Anderseits rannte Falke ideell-postulatorisch mit seinen sozialkritischen Stücken offene Türen ein; denn die breite Masse unseres Volkes war unterdessen in diesen Dingen bereits bedeutend natürlicher geworden als die absterbende Generation der hochbürgerlichen Väter und Mütter.

Ueberdies, und auch das ist zu sagen, war Falkes künstlerische Kraft, als er die gesammelten Dramen beendigte, bereits deutlich im Schwinden begriffen. Als Dreissiger war er wahrscheinlich am stärksten Dichter. Nachher opferte er die dramatische Gestalt unbedenklich der «Idee», d. h. der starren Theorie; ja, er tat sich sogar noch etwas darauf zugute, dass er nun ausschliesslich «Lehrstücke» verfasste.

So ist Falke, als Dramatiker betrachtet, und ganz gleichgültig, wie man zu seinen Theorien steht, eine tragische Uebergangsgestalt in unserer Theatergeschichte. Er ist der letzte in der langen Reihe der erfolglosen hochgebildeten Verfasser von Lesedramen, die eigentlich bis zu Johann Jakob Bodmer hinunterreicht. Ein Anfang ist er aber insofern, als er mutig wenigstens den Versuch unternommen hat, Probleme des Gesellschaftslebens aus unserm Milieu heraus auf die Bühne zu tragen, wie er ja auch durch die Begründung der Gesellschaft schweizerischer Dramatiker bewies, dass er die Zeichen der Zeit nicht völlig verkannte. Er war zwar ein Rebell gegen seine hochbürgerliche, in vielem so steril gewordene Umwelt. Aber da sein Aufstand nicht auf dem heisseren Herzen beruhte und er überdies in der völligen Isolierung schrieb, mußte er ohne stärkeres Echo bleiben. Vielleicht dass eine spätere Epoche sich dem einen oder andern seiner Bühnenwerke — den Versdramen wohl eher als den Gesellschaftsstücken — lieber erschliessen mag als die mit sich selber so beschäftigte Gegenwart. Möglich, dass einst eine Zeit heraufsteigt, welche die Psychologie eines Diktators aus der ruhigen historischen Perspektive betrachten will. Das wäre die Stunde für eine Aufführung seiner Cäsar-Tragödie, die wohl seine stärkste und reifste dramtische Dichtung ist.

2. CARL ALBRECHT BERNOULLI

Dieser Dichter wurde am 10. Januar 1868 geboren und starb am 13. Februar 1937. Sein Dasein ist äusserlich sehr friedlich ver-verlaufen. Mit Ausnahme weniger Wanderjahre verbrachte er es in seiner Studierstube in Arlesheim bei Basel als stiller theologisch-philosophischer Gelehrter und Dichter. Dennoch fehlten die Stürme nicht. Sein Name stand mehrmals im Brennpunkt der erregten Erörterung; doch hing das mit seiner wissenschaftlichen Laufbahn zusammen, nicht mit seiner dichterischen. Als Dramatiker erfuhr er selten beseligende oder niederschmetternde Erschütterung. Sehr wenige seiner Werke sind aufgeführt worden. Eigentlich bildete sein ganzes dramatisches Schaffen eine Kette leiser Enttäuschung. Mit einer Ausnahme: seinen Festspielen für die engere und die weitere Heimat.

Betrachten wir das Insgesamt seiner Produktion, so stellen wir fest, dass Bernoulli rund zwanzig dramatische Werke veröffentlicht hat. (Wieviele Manuskript geblieben sind, ist uns nicht bekannt.) In diesen zwanzig Werken schlagen sich fast alle literarischen Richtungen nieder, in denen sich ein Schriftsteller in seiner Lebenszeit überhaupt erproben konnte. Er hat historische Stücke geschrieben (Der Ritt nach Fehrbellin, Herzog von Perugia, Die beiden Isolden, Königin Christine, Der Papst), sich vom historischen Naturalismus des «Florian Geyer» anstecken lassen (Ulrich Zwingli), hat bürgerliche Dramen geschaffen (Das Testament, Monika, Die Dritte), hat sich klassizistisch versucht (Der Bräutigam von Delphi), hat moderne Gesellschaftskritik getrieben (Tristans Ehe), den Dialekt gepflegt (Der Stellvertreter), sich im grossräumigen Festspiel betätigt (Sankt Jakob an der Birs, Die Bundesburg, Die Umkehr der Stäbe), uns ein intimes Erinnerungsstück geschenkt (Gottfried Keller - Spiel), hat sogar eine Diebskomödie gebaut (Der Mann mit der Mütze) und ein pantomimisches Totentanzspiel verfasst (Der Tod zu Basel). Kurz, er hat als wendiger Literat jeder Anregung und jeder Zeitströmung offen gestanden. Vielseitig war er wie nicht bald einer. Und doch, so müssen wir rückblickend feststellen: auf dem Berufstheater war ihm höchstens der oder jener

Carl Albrecht Bernoulli

Achtungserfolg beschieden; seine Festspiele aber haben Zehntausende im Innersten ergriffen und aufgewühlt, ja, sie sind, wie wir erst heute deutlich erkennen, für diese Abart der Gattung Drama, diese unsere eigenste Art, in bedeutsamem Maße wegweisend geworden.

Irgendwie muss das Festspiel seinen Anlagen am ehesten entsprochen haben. Er brachte dafür mit: eine bewegliche Phantasie, die Fülle und Schwere des Wortes und die Lust am rauschenden, chorischen Vers, aber auch einen philosophisch geschulten Geist, der sich gerne der Allegorie bediente. Kraft dieser dichterisch-denkerischen Doppelbegabung wurde er, als er 1912 daran ging, für das eidgenössische Turnfest in Basel das Festspiel «Sankt Jakob an der Birs» zu verfassen, dazu getrieben, zwar die historischen Ereignisse der Schlacht episch-dramatisch darzustellen, wie es dem bisherigen Gebrauche entsprach, dazu aber — und das war das entscheidend Neue! — zwei Sprechchören als zwei feindlichen Gruppen links und rechts einer vorgelagerten Unterbühne die Aufgabe zu stellen, sich, abwechselnd mit den Schlachtepisoden, in mächtigen Wechselreden über das gegensätzliche Ethos von Krieg und Frieden zu bekämpfen. In den späteren Festspielen, besonders interessant in der «Bundesburg», hat er durch originelle Allegorien eine andere Art von geistiger Ueberhöhung versucht. Nie mehr aber ist man seit diesem Sankt Jakob-Drama in einem wichtigen Festspiel einfach wieder zur rein äusserlichen Aneinanderreihung historischer Szenen zurückgekehrt. So verdanken wir Bernoulli den Durchbruch des Festspieltheaters von der eindimensionalen zur «zweidimensionalen» Bühne.

Wenn es ihm auf der Berufsbühne weniger gelang, sich durchzusetzen, so mag der letzte Grund darin liegen, dass es ihm wohl am heissen dramatischen Atem gebrach. Er war eigentlich behäbig-beschaulicher, nicht hitzig-cholerischer Natur. Wohl erregten ihn zeitweilig die Unruhen des Geistes. Aber sie bezogen sich auf letzte philosophische und religiöse Fragen, die kaum auf der Bühne zu gestalten sind. Diese Kämpfe durchfocht er als Forscher. Seine Dramen sind, dagegen gehalten, eher spielerische Produkte der Muße und der Laune als eines grimmigen inneren Müssens. Es gelang ihm wohl der bewegliche, mitunter auch der lustige Dialog; der Sinn für die zwingende Motivierung und den durchgehend straffen Bau von Spiel und Gegenspiel war ihm hingegen

versagt. Er hat wohl auch nur ein einzigesmal — im «Meisterschützen» — in einem Drama seine innerste Herzkammer blossgelegt.

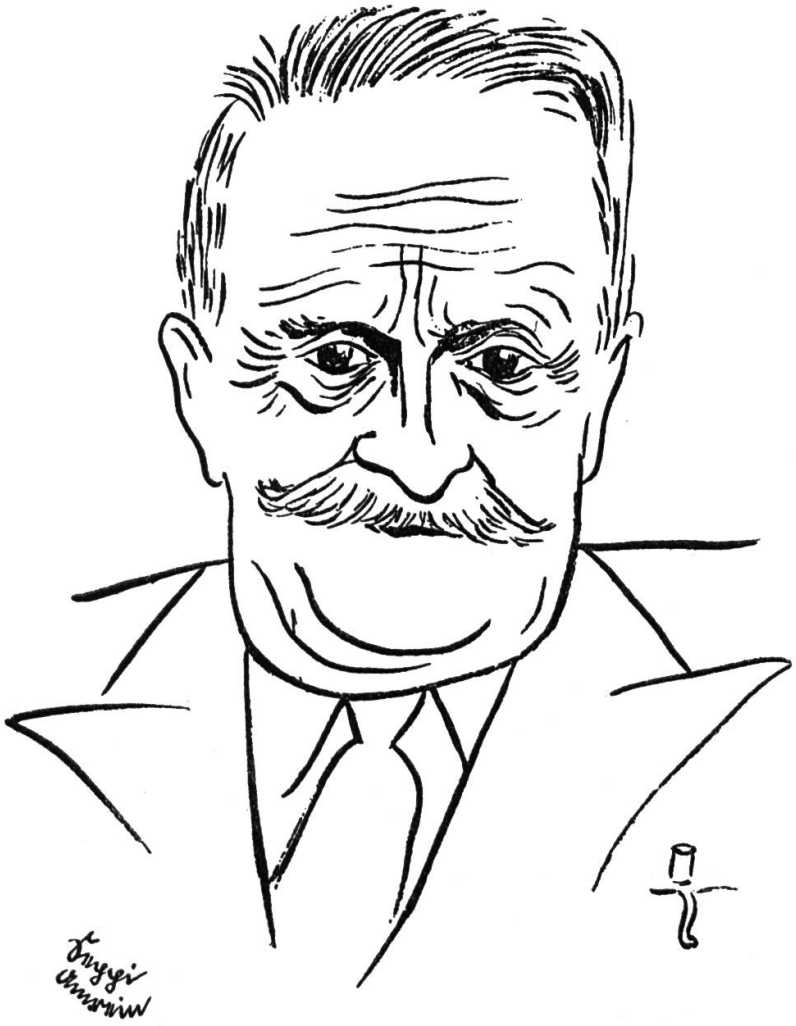
Die Persönlichkeit Bernoullis ist über Basel hinaus wenig bekannt geworden, wenn schon dort der vielseitige, immer rührige Mann eine empfindliche Lücke hinterlassen hat. Doch dass er das höhere Festspiel begründet hat, das soll ihm die Geschichte des Schweizer Theaters niemals vergessen!

3. OTTO VON GREYERZ

Auch von Greyerz, der am 6. September 1863 geboren wurde, war Hochschuldozent, wie Bernoulli es am Anfang und am Ende seines erwachsenen Lebens gewesen ist. Aber von frühester Jugend an wurde um ihn herum immer auch «theäterlet». Sonst war er Erzieher von Lehrern, Sprach- und Brauchtumforscher, Literarhistoriker. Vor allem aber: ein Berner. Bis auf die Knochen. So ist er der Begründer des bernischen Heimatschutztheaters geworden und hat es bis zu seinem Ableben geistig zusammengehalten.

Es begann seine Wirksamkeit mit zwei seiner frühen Stücke: «Im Tram», einer Szene, die gänzlich vom Sprachhumor verschiedener Mundartnüancen lebt, und «Knörri und Wunderli», einer harmlosen Liebeskomödie, in der ebenfalls die Sprache selber — hier das Berndeutsche und das Zürichdeutsche — an der Bühnenwirkung wesentlichen Anteil hat. Auch das dritte Programm der neugegründeten Spielgesellschaft wurde mit einem seiner Stücke bestritten (Vatter und Suhn) und ebenso das sechste (Der Chlupf). In der zweiten Spielzeit begab sich das Ensemble mit drei seiner Werke auf eine Gastspielreise nach Sankt Gallen. Bald folgten Luzern und Thun. Ueberall erzielten die so natürlich spielenden Berner reichen Beifall. In der dritten Spielzeit — man zählte 1917 — kam dann der ganz grosse Erfolg. Von Greyerz' Vierakter «Ds Schmockerlisi» wurde auf Jahre hinaus d e r Repertoireschlager der Heimatschutzbühne. Den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens bildete das feinsinnige Idyll «Nume das nid» vom Jahre 1924. Von Greyerz starb am 8. Januar 1940.

Ueberblicken wir das dramatische Werk dieses Stadtberners von altem Schrot und Korn, so bemerken wir, dass von Greyerz ungefähr vierzig Jahre lang neben seinen wissenschaftlichen Schrif-



Otto von Greyerz

ten und Schulbüchern Stücke für das Vereinstheater veröffentlicht hat. Fast diese ganze Produktion ist berndeutsch verfasst. Es sind aber nur wenige abendfüllende Werke; die Mehrzahl sind kurze und recht anspruchslose Einakter. Die Dramen von Greyerz' heben sich von den andern Werken der Heimatschutzbühne in zwiefacher Hinsicht inhaltlich ab. Erstens kommen aussergewöhnlich viele Kinder und jugendliche Menschen darin vor, zweitens spielen sie fast sämtliche ganz oder doch vorwiegend in der Stadt, im Gegensatz zu den ländlichen Stücken der andern Autoren. Von Greyerz hat aber nicht nur etwa den stadtbernischen Mittelstand geschildert, dem er selber entsprungen ist. Sein Werk umfasst auch das Patriziat der Ci-devant wie die Welt der kleinen Dienstboten und Arbeiter. Neben sehr jungen Menschen finden sich sehr alte darin, neben kernigen Männern eine wahre Blütenlese prächtiger Frauen. Es mag eine Kleinwelt sein, aber es ist eine g a n z e Welt.

In den Motiven weichen etliche, doch nicht alle dieser Stücke vom Herkömmlichen ab. Da wird etwa das Generationenproblem aufgegriffen, doch wie zart und behutsam (Juvenis), oder das senkrechte Bernertum eines ehemaligen Söldners und jetzigen Arbeiters dem einfältigen Ci-devant-Dünkel zu dessen Beschämung entgegengestellt (Der Napolitaner). Daneben spielen freilich auch die üblichen Schwierigkeiten jugendlicher Liebhaber, wie in jedem volkstümlichen Drama, ihre gewichtige Rolle. Ueber ein gewisses Maß gehen die Ansätze zur Charakterkomödie selten hinaus, auch bemüht sich von Greyerz offensichtlich, aller eigentlichen Tragik geflissentlich auszuweichen. Verglichen mit dem Tiefgang in berndeutschen Stücken Gfellers, dem «Chrützwäg» Fankhausers, nicht zu reden von Paul Hallers gewaltiger Dialekttragödie, aber auch den wertvolleren Leistungen der Ostschweizer Mundartdramatiker Sautter, Schneiter, Albert Jakob Welti wirkt eigentlich dies ganze Oeuvre wie von einer behaglichen Idyllik überhaucht, die im letzten grösseren Stück sogar eine blassrosa Rokokotönung empfangen hat.

Die bleibenden Verdienste dieses Mannes um das schweizerische Theater beruhen wohl nicht in erster Linie auf seinen Beiträgen zur dramatischen Literatur. Er war doch wohl geistig ein zu normaler Vertreter des satten und etwas selbstgefälligen freisinnigen Bürgertums, als dass er, sei es gesellschaftskritisch, sei es individualpsychologisch, der berndeutschen Vereinsdramatik wesent-

lich neue und originelle Züge hätte verleihen können. Die Thematik seiner Stücke ist darum mit wenig Ausnahmen, worunter etwa «Der Chlupf» zu rechnen wäre, ungefähr vom gleichen Niveau wie die der «Stiggli» Dominik Müllers oder der volkstümlichen Zürcher Schauspiele Ernst Eschmanns. Seine Bedeutung liegt anderswo. Darin nämlich, dass er als Organisator und Regisseur die Wiederbelebung der Berner Laienspieltradition nicht nur in Angriff genommen hat, sondern, was sehr viel schwieriger war, dabei ein volles Menschenalter zu beharren vermochte. Er hat so diesem ernsten Stamme der alemannischen Schweiz das in der eigenen schwerblütigen Art verwurzelte Volkstheater wahrhaft neu geschenkt. Andere bernische Schriftsteller sind seinem Beispiel gefolgt. Die bäuerliche Mundartdramatik hat durch Simon Gfeller seelische Vertiefung erfahren, und Werner Juker erschloss der städtischen in unsern Tagen das soziale Problemstück. Im Schoße der Zukunft ruhen vielleicht noch weitere, heute kaum erahnbare Möglichkeiten. Immer aber wird es bleiben, dass Otto von Greyerz der ganzen Bewegung als mutiger Pionier vorangeschritten und ihr die Bahn freigelegt hat.

Im ungleichen Verhältnis Konrad Falkes und Otto von Greyerz' zur Bühne spiegelt sich aufschlussreich das so verschiedenartige theaterhistorische Schicksal der beiden grössten Schweizerstädte wie auch die Wandlung der Zeit. Der bisher produktivste, wenn auch einseitigste Dramatiker Zürichs durfte, nachdem er seine gesammelten Dramen herausgebracht hatte, kein einziges seiner Stücke in dem von Fremden beherrschten Schauspielhaus aufgeführt sehen. Er starb im Ausland, verbittert und einsam. Der Berner aber, obwohl von viel bescheidenerer dramatischer Begabung, durfte, weil er frühe den Weg zu seinen Mitbürgern fand, der Schöpfer der nun blühenden neuen Volksbühne werden. Er verschied, betrauert von Tausenden und Abertausenden, denen seine Kunst und seine Tatkraft Freude und Erhebung bereitet hatten. Dieser schroffe Gegensatz ist bei der jüngeren Generation geschwunden. Einem Albert Jakob Welti wie einem Cäsar von Arx haben sich die Berufsbühnen wie die Laienbühnen aufgetan. Auf beiden Wegen dringt die Stimme unserer Dramatiker heute ins Volk. Und bald wird sie sich auch jenseits der Grenzen wieder vernehmen lassen.

B. WESENTLICHE DRAMATIKER DER GEGENWART

1. CÄSAR VON ARX

Am 23. Mai 1895 in Basel geboren, absolvierte Cäsar von Arx dort die Primar- und die Untere und Obere Realschule, wo er die Matur im Jahre 1914 bestand. An der Universität Basel studierte er einige Semester Geschichte und deutsche Literatur, war jedoch durch die Verhältnisse gezwungen, das Studium abzubrechen, worauf er zum Theater ging. Er war zuerst am Basler Stadttheater als Schauspiel-Inspizient tätig, dann einige Jahre als Dramaturg und Regisseur an den Städtischen Bühnen in Leipzig, zuletzt als Oberregisseur am Zürcher Schauspielhaus. Seit 1925 lebt er als freier Dramatiker in Nieder-Erlinsbach im Kanton Solothurn.

Von Arx hatte schon als Kind eine unbändige Liebe zum Theater, die ihm wohl von seinem Vater vererbt wurde. Seine ersten Stücke schrieb er als Achtjähriger; er baute sich aus Holz und Pappe kleine Bühnen, bettelte bei der Kostümfabrik Kaiser in Basel um Kataloge mit farbigen Figurinen, die er ausschnitt und mit denen er seine eigenen dramatischen Versuche, aber auch Stücke von Schiller, Goethe und Shakespeare aufführte. 1912 schrieb er als Siebzehnjähriger das historische Bühnenspiel «Laupen» und führte es zwei Jahre später mit Schülern der Obern Realschule am Stadttheater Basel auf und auf Einladung der Ausstellungsleitung in der Festhalle der Schweizerischen Landesausstellung 1914 in Bern.

«Dann kam der Krieg. Jahre des Kampfes um die Existenz, das Ringen mit sich selbst und der Dienst am Theater von der Pike auf förderten mehr als akademisches Studium und zwangen zum Durchhalten und Hochhalten der selbstgestellten Aufgabe, die zu eiserner Treue und bedingungsloser Hingabe verpflichtet. Devise: Genug ist nicht genug.»

In Cäsar von Arx fliessen die beiden Hauptströme des Schweizer Theaters zusammen: der individualistische und der kollektivistische, das Bühnendrama und das Festspiel. Das verleiht seinem Schaffen neben der beharrlichen Zielstrebigkeit die repräsentative Wucht und rechtfertigt den Erfolg auf den Bühnen des

Caesar von Arx

In- und Auslands, den er sich, spät genug, in hartem, ehrlichem Kampfe errungen hat. Entsprechend dieser Doppeltheit seiner Begabung hat von Arx zweimal begonnen: siebzehnjährig mit «Laupen» als Festspieldichter und dann nochmals, nach einer gründlichen Bühnenlehre, als Zweiundzwanzigjähriger mit dem Volksstück «Die Rot Schwyzerin», in der sich bereits die knappe, schlagkräftige Technik zeigt, die ihm die Berufsbühnen geöffnet hat, doch zugleich auch die Vorliebe für knallige, krasse Effekte, ob denen er schon manchen Vorwurf der Kritik hat einstecken müssen. Eindrücklich wurde er der Schweizer Oeffentlichkeit dann vor allem 1924 durch sein Aarauer Festspiel «Die Schweizer». Von Carl Albrecht Bernoulli übernahm er darin die neue Idee, die bisher fast ausschliesslich gepflogene Aneinanderreihung historischer Szenen — «erstarrter Festzüge» nach Ermatingers abschätzigem Worte — durch den dialektischen Zusammenprall zweier Sprechchöre geistig zu überhöhen. Waren es in «Sankt Jakob an der Birs» zwei Chöre männlicher Sprecher gewesen, so fiel hier die dramatische Auseinandersetzung zwei weiblichen Chören zu: den Wehrmüttern und den Nährmüttern. Ueber ihnen stand der «Bauherr des Schweizerhauses». In diesen Rahmen eingespannt rollten schlagartig fünfzehn al fresco-Szenen Schweizergeschichte vorüber, gipfelnd im Erlebnis von 1914 und der Mahnung zur Synthese: «Pflugschar und Schwert dürfen niemals sich trennen.» Einer Periode des Abtastens der Möglichkeiten, die einem Schweizer Dramatiker zur Verfügung stehen, folgten hierauf von 1930 an die grossen Erfolge auf den Stadttheatern. Nur noch einmal ist von Arx später — und dies auf Einladung des Bundesrates — zum Festspiel zurückgekehrt.

Das dramatische Werk, das er dem Berufstheater geschenkt hat, besitzt zwei Gesichter. Zunächst ist er als glänzender Techniker bestrebt gewesen, effektvolle Rollenstücke zu schreiben, wobei er seine Motive dort eben nahm, wo er sie fand: in der Gegenwart, in der Vergangenheit, in der Schweiz, in Europa, in Amerika. Immer erwies er sich als brillanter Könner, der sozusagen in jedem einzelnen Falle wieder eine neue Mischung ausprobierte und sich nie genug tun konnte an Verzahnung, Motivierung, Kontrastierung. Seine Stücke haben alle ein fast fiebriges Tempo, einen intellektualistisch zugespitzten, später immer mehr stilisierten, häufig bis zum Exzess stichomythisch pointierten Dialog,

selbst wo ihre Materie, wie häufig bei ihm, derb und volkstümlich ist. Sie sind, in einem Wort, konstruiert bis oben hinaus. Was ihnen fehlt, ist der poetische Duft, der gemütvolle Ruhepunkt, die dichterische Atmosphäre, der geniale, aus der Tiefe des Unbewussten aufschiessende Einfall. Kein Wunder, dass bei soviel rechnendem Verstand seine effektvollsten Szenen psychischer Folterung gelten. Er schwelgt in der Erpressung von Opfern, die ein menschlicher Teufel in die Enge getrieben hat. Seine Schlüsse sind Zusammenbrüche, vollendete Katastrophen . . .

Es ist müssig, darüber zu spekulieren, wieso im Theaterleben oftmals ein Stück, das erst gar nichts Besonderes schien, ein Schlager wird, ein anderes aber, das jeder Fachmann gepriesen hat, es nicht weiter bringt als zum Achtungserfolg. Man muss sich ein für allemal damit abfinden können, dass auf den Brettern die wetterwendische Fortuna Meisterin ist. Anderseits aber scheint es ein ehernes Gesetz zu sein, dass der, der auf der Bühne einmal das grosse Los gezogen hat, fortan als «Klasse» abgestempelt ist und nie mehr völlig aus der Helle des Rampenlichtes verschwinden kann, selbst wenn er seinen ersten Erfolg bei weitem nicht mehr erreichen sollte. Von Arx nun ist «Klasse» seit dem «General Sutter» von 1929, und zwar gehört er als einziger von allen deutschschweizerischen Theaterschriftstellern der internationalen an.

Nun das andere Gesicht! Nach der Technik der Inhalt. Eigentlich hätte man doch erwarten können, dass dieser versatile Mann, seit er wusste, dass er sich an Zuhörer in ganz Europa wenden durfte, seine Stoffe in vermehrtem Maße ausserhalb der Heimat suchen würde. Das Gegenteil ist der Fall gewesen. Wir glauben, dass noch stärker als die Stimme des Blutes die Gefährdung der Zeit hier ein gewichtiges Wort mitsprach. Wir haben uns ja alle in den letzten Jahren auf den Ursprung des Bundes und die damals wirkenden Kräfte besonnen. Aber er hat es leidenschaftlicher als viele andere getan. Zwischen 1934 und 1944 sind seine drei «Länderspiele» entstanden: 1934 Der Verrat von Novara, sein meistgespieltes Stück (2000 Aufführungen in zehn Sprachen), 1936 das Spiel um Niklaus von Flüe «Der heilige Held», 1944 «Land ohne Himmel». Es ist aber doch wohl nur zufällig und keineswegs von vorneherein beabsichtigt gewesen, dass diese drei Stücke gleichsam die drei Stände der Urschweiz spiegeln, weil in ihnen ein Urner, ein Unterwaldner, ein Schwyzer die Helden sind.

Von Arx ging vielmehr auch hier offensichtlich, wie er es immer tut, von dem aus, was er als fruchtbaren dramatischen Konflikt betrachtete: von einer Situation, die nach vorwärts und rückwärts verfahren, und einem Pflichtenkonflikt, der zuletzt nicht anders als gewaltsam zu lösen war. Nicht immer ist es ihm aber in diesen Stücken gelungen, den Einzelfall ideologisch zu überhöhen und ihm dadurch sinnbildliche Einprägsamkeit zu verleihen, ja, wo er, wie im «Verrat», es gewaltsam versucht, da wirkt solche Ueberspitzung eher peinlich. So bedeutende, in schillersche Sphären hinaufgreifende Szenen «Land ohne Himmel» enthält, als Ganzes hinterlässt auch es dennoch den Eindruck, von Arx habe sich zwar wiederum als ein glänzender Könner, doch nicht als einer von jenen Dichtern erwiesen, die im Drama letztlich aus dunklem Drange über ihr eigenes Ich zu Gerichte sitzen, wobei dennoch wunderbarerweise der Zuschauer zuinnerst gepackt wird und es ihn hin- und herwirft: tua res agitur!

Noch mehr aber als bei seinen Schweizerstücken spürt man das Fehlen dieses innersten Antriebes bei jenen seiner Werke, die augenscheinlich primär der Experimentierlust entsprungen sind, etwa im raffinierten Mimus «Der kleine Sündenfall», in der sublimen psychologistischen Utzerei «Romanze in Plüsch» und — etwas weniger ausgesprochen — im nervenzerreissenden «Dreikampf», in welchem aber der bereits vermerkte Sadismus des In-die-Enge-Treibens, der schon in «Opernball 13» und im «Verrat» so ausgesprochen war, fast verruchte Triumphe feiert.

Cäsar von Arx ist heute unser bekanntester Bühnenschriftsteller, nach Arnold Otts «halber Erfüllung» wirklich, was den äussern Erfolg angeht, «die ganze». Wie kein anderer beherrscht er das Metier aus dem Handgelenk. Darüber sollte man aber nicht vergessen, dass er nur e i n e n möglichen Aspekt des Dramas vertritt: den analytisch-konstruktivischen. Man hat dem Dramatiker Kaiser die Etikette «Denkspieler» angehängt. Man könnte von Arx den Kalkül-Dramatiker nennen, der bei jedem Werk, ehe er ernsthaft damit beginnt, alle Faktoren des Erfolges nüchtern in Rechnung stellt, dann aber auch mit beharrlichem Fleisse sich nicht zufrieden gibt, ehe er das dramatische Getriebe fugenlos verzahnt und vernietet hat. Seine dramaturgische Handschrift stellt eine höchst seltsame und vielleicht einmalige Synthese dar. Sie enthält die al fresco-Technik des Festspiels, die krassen Effekte des Bühnen-

reissers und einen prägnanten, intellektuell zugespitzten Dialog, in dem man unschwer den Einfluss der hochgezüchteten dialektischen Kultur von Basel erkennt.

Für Eines aber müssen wir ihm alle besonders dankbar sein: Seit er sich mit solch eiserner Energie durchgesetzt hat, wagen es wirklich nur noch ausgesprochene Hornochsen, das Ammenmärchen vom Schweizer, der für die dramatische Gattung, infolge einer mysteriösen konstitutionellen Deformation, hoffnungslos unbegabt sei, stumpf und stur weiter zu muhen.

2. JAKOB BÜHRER

Bührer wurde am 8. November 1882 in Zürich geboren, wuchs aber in Schaffhausen auf, von wo er Bürger ist. Auf die Sekundarschule folgte eine kaufmännische Lehre; Studien in Berlin und Zürich schlossen sich an. Er war Redaktor in Wädenswil, Münsingen, Bern und Zürich, hierauf freier Schriftsteller. Seit 1936 lebt er im Tessin.

Eine viel umstrittene Gestalt! Heute, da er in der bürgerlichen Presse sozusagen totgeschwiegen wird, umsomehr aber in der sozialdemokratischen und in den ihr nahestehenden publizistischen Unternehmungen, z. B. in der Büchergilde Gutenberg, zu Worte kommt, ist es an der Zeit, eine objektive Einstellung mindestens zu versuchen.

Zunächst: Bührers historisches Verdienst ist, dass er als erster und lange allein die Forderung nach dem autochthonen Theater erhoben und unbedingter als alle andern schon vor Jahrzehnten es immer wieder herausgeschrieen hat, dass die Frage des Schweizer Dramas die Frage des Schweizer Schauspielers sei, d. h. dass das Entstehen guter Schweizerstücke wesentlich mitbedingt ist durch die Möglichkeit einer entsprechenden Darstellung. Mochte er, seiner materialistischen Neigung zuliebe, diesen Sachverhalt auch öfters überspitzt formulieren: dass eine solche Wechselwirkung besteht, dafür haben die beiden letzten Jahrzehnte vielfach den Wahrheitsbeweis erbracht.

Ist Bührer wirklich ein Materialist? Vielleicht ist es eher so, dass in seiner Brust ein Zwiespalt herrscht zwischen Materialismus und

Jakob Bührer

Idealismus. Darum hat er früh schon die Affinität zu Shaw empfunden. Sind übrigens nicht auch seine Stücke fast sämtliche «Plays for Puritans, pleasant and unpleasant»? Und geht es darin nicht ständig auf und ab zwischen dem resignierten oder zynischen Bekenntnis, dass wir doch alle arme und schwache Menschen seien (Materialismus) und umgekehrt der immer wieder erhobenen Forderung, uns endlich für eine bessere Welt einzusetzen (ethischer Idealismus)? Damit sind wir auch schon im Mittelpunkt seines dramatischen Werkes angelangt. Denn zum Unterschied vom zerebralen Konstrukteur von Arx, der an jedes neue Drama vom handwerklich-technischen Problem aus herantritt, besitzt das Bührersche Bühnenwerk ein lebendiges Herz — das ewig vibrierende des Volksfreunds und Dichters, das keinem unbekannt ist, dem seine warme, singende Stimme je in die Ohren geklungen hat. Wenn von Arx sich in der Austiftelung technischer Finessen nicht genug tun kann, Bührer schmeisst seine Stücke wie seine Briefe hin — auf den ersten Anhieb. Langen Perioden völliger Unfruchtbarkeit folgen plötzliche fieberhafte Eruptionen. Und was ihm aus dem blauen Himmel herab so im wahren Sinne des Wortes ein-fällt, das ist meist auch vom Guten, ja Besten. Er laboriert selten jahrelang an einer Arbeit herum, wie beispielsweise an seinem «Galileo Galilei». In der Regel nützt es auch wenig. Wenn von Arx im Schillerschen Sinne ein Sentimentaliker ist, Bührer muss — vielleicht in mehr als in nur einer Bedeutung — als ein «naiver» Dichter bezeichnet werden.

Als Ganzes betrachtet, zerfällt sein bisheriges Werk in mundartliche und hochdeutsche Dramen; doch ist das eigentlich nicht so wichtig, denn eine besondere Kurve der Entwicklung ist in diesem Betracht nicht festzustellen. Bezeichnender, dass die Qualität dieser Produktion sehr ungleich ist. Fassen wir Mut und sprechen wir die etwas bittere Wahrheit aus, dass eine scharfe Zäsur sein dramatisches Lebenswerk in zwei deutlich gesonderte Epochen scheidet. In der ersten ist er weltanschaulich Patriot, in der zweiten marxistischer Internationalist. Um die Problematik der Schweiz kreisen die Werke der ersten Epoche, um die marxistische Welt die der zweiten. In der ersten blieb ihm die Nation trotz allem sakrosankt (Marignano), in der zweiten ist sie ihm nur noch die Form, die sich wandeln m u s s oder dann besser vergeht. Den Uebergang bildet das «Neue Tellenspiel» von 1923. Zum Unter-

schied von allen bisherigen Bearbeitern des nationalen Mythos wagte Bührer es darin auszusprechen, dass die aufständischen Eidgenossen keinen gemeinsamen Willen hatten, sondern je nach ihrem wirtschaftlichen Stande auch politisch andere Ziele besassen, d. h. er projizierte echt marxistisch die Gespaltenheit des heutigen, durch den Klassenkampf zerrissenen Großstadtvolkes auf die genossenschaftlich denkenden Innerschweizer von 1291. Diese krasse Geschichtsfälschung, aber dichterisch eigenwillige Tat musste Anstoss erregen. Er selber stürzte sich kurz darauf dem Vulgärmarxismus mit einem heroischen Sacrifizio del Intelletto völlig in die Arme. Das Ergebnis war eine bedenkliche Lähmung seiner Gestaltungskraft. Bis dahin war sein Drama der Ausdruck der ihn bedrängenden seelisch-geistigen Konflikte gewesen. Von jetzt an schrieb er fast ausschliesslich marxistische Lehrstücke, die er allerdings dank seiner nicht geringen theatralischen Technik mit etwelchem Pfeffer und Salz versah. Nur noch einmal gehorchte er — in der Tragikomödie «Die Pfahlbauer» von 1925 — der echten angeborenen Skepsis seiner gespaltenen Seele. Dies Stück drückt die leidige Wahrheit aus, dass j e d e Revolution notwendigerweise in neue Tyrannis umschlagen muss. Nachher verzichtete Bührer auf solcherlei, der marxistischen Propaganda gefährliche Erkenntnis und begnügte sich damit, in seinen Stücken in immer eintöniger werdender Weise einen rabenschwarzen hirnlosen Kapitalismus einer blütenweisen sozialistischen Planwirtschaft entgegenzustellen. Das ist z. B., von einigen Theatermätzchen abgesehen, der Inhalt des «Kaufmanns von Zürich» (1928), wie es der Inhalt der Dramatisierungen seiner beiden Romane «Kein anderer Weg» und «Sturm über Stiflis» ist und sämtlicher späterer Fortsetzungen der revueartigen Szenenfolge «Das Volk der Hirten». Der unbequeme und eigenwillige Dramatiker war ein orthodoxer Lehrspielverfasser geworden.

Nur ein einziges Mal noch hat Bührer seit den «Pfahlbauern» den klaren Versuch unternommen, zum hohen Drama zurückzufinden. Sein 1933 erschienener «Galileo Galilei» ist zu seinem Leidwesen nie in der Schweiz, wohl aber in Russland aufgeführt worden. Es ist ein Bilderbogenstück, das theatralisch in einem gewissen Maße zu fesseln vermag, als Ganzes aber kein Niveau besitzt, weil er es nicht gewagt hat, die Nase über seine Quellen hinaus zu erheben. Der Grund ist seine krass materialistische Ein-

stellung zur Geschichte, schreibt er im Vorwort doch mit letzter Emphase: «Die Kunst darf die Geschichte unter keinen Umständen umbiegen, fälschen.» Der Künstler in ihm hat vor dem schulmeisterlichen Gebrauchsdramatiker also restlos abgedankt. Behandelt er jetzt einen Stoff von gestern, so bedingen seine zufälligen Quellen die Form seines Dramas; nimmt er ihn aber aus dem Heute, so prägt sie der Katechismus von Marxens Gnaden. Die Materie hat den Vorrang in beiden Fällen.

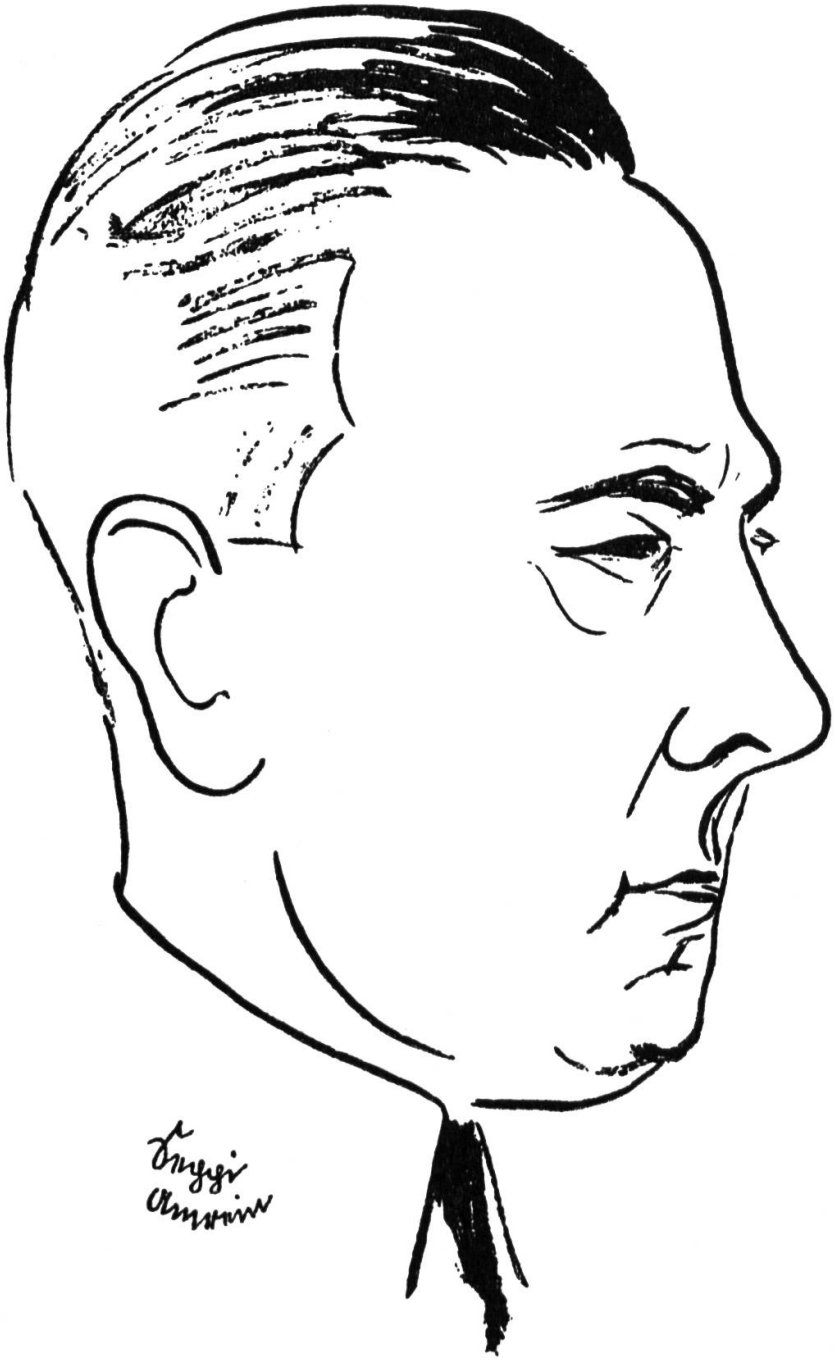
Dies und nichts anderes ist der wahre Grund, warum «Galileo Galilei» nicht aufgeführt wurde und weshalb die neuen Bührerstücke nur noch in geschlossenen Vorstellungen der organisierten Arbeiterschaft vorgeführt werden. Und doch enthielt »Galileo Galilei» eine wahrhaft packende Szene, in welcher die historische Tragik des Papstes Urban VIII. unerbittlich durchleuchtet und in grandioser Gestik dargestellt wurde. Freilich genügt eine einzige Szene mitnichten, ein Stück zu retten; immerhin bedeutet sie uns die Hoffnung, dass in Bührer trotz allem, wenn es auch fast erloschen ist, das Feuer des eigentlichen Dramas noch glimmt.

3. ROBERT FAESI

«Der Dichter wurde am 10. April 1883 in Zürich als Nachkomme alter zürcherischer Familien geboren und hat den grössten Teil seines Lebens in der Vaterstadt verbracht, deren Vergangenheitsbild er in seinem dichterischen Erstling, der «Zürcher Idylle», und neuerdings wieder in seinem gleichfalls im 18. Jahrhundert spielenden Romane «Die Stadt der Väter» festgehalten hat.

Er studierte in Lausanne, Berlin und Zürich Germanistik, promovierte daselbst 1906, habilitierte sich an der Zürcher Universität, wurde 1922 zum ausserordentlichen und 1943 zum ordentlichen Professor für deutsche Literatur nach Goethes Tod ernannt. Seine wissenschaftliche Tätigkeit lief dauernd neben der dichterischen her und fand den Niederschlag namentlich in Essays und Büchern über schweizerische Literatur und moderne deutsche Dichtung. Die Sammlung «Heimat und Genius» leitet formell zu seiner historischen Novellistik über.

Studien und Aufenthalte in Berlin, Paris, London, Moskau, Italien, später ein Winter auf Madeira weiteten sein Dasein in europäischer Zugehörigkeit. Wie er als Schweizer den Weltkrieg er-



Robert Faesi

lebt hat, spiegeln die Zeitgedichte «Aus der Brandung» und die auch als Film erfolgreiche Erzählung «Füsilier Wipf». Bekenntnishaften Charakter tragen die Gedichtbände «Der brennende Busch» und «Das Antlitz der Erde».

Seit 1906 verheiratet, wohnt Robert Faesi in Zollikon bei Zürich. Er war Präsident des Schweizerischen Schriftstellervereins und ist seit 1940 Präsident der Schweizerischen Schillerstiftung».

Sechsmal hat Robert Faesi dem Schweizer Schrifttum ein dramatisches Werk geschenkt: jedesmal ein fertiges, durchkomponiertes Gebilde, an dessen Entstehen Herz wie Kunstverstand in edler Proportion beteiligt waren. Zwei sind hohe Tragödien, vier Gesellschaftskomödien.

Wohl im Zusammenhang mit den neuklassischen Theorien Paul Ernsts und seiner Gruppe, die ihn in seiner Habilitationsschrift beschäftigt hatten, erwuchs seine frühe Verstragödie «Odysseus und Nausikaa», die man in die Iphigenien-Linie einreihen mag. Wie Odysseus auf der Phäakeninsel freundlich aufgenommen wird, wie seine Liebe zu Nausikaa erblüht, wie die Vornehmen jedoch alsbald neidisch werden auf seinen Einfluss und er endlich gar Nausikaas Bruder im Zweikampf erschlägt, worauf sie sich gebrochen ins Meer stürzt — das ist die Fabel. Der tiefere Gehalt ist die tragische Erkenntnis, dass der Gewaltige, wann immer er seinen Fuss ins Gehege engumfriedeter Menschen setzt, nur Unruhe und Elend zu erzeugen vermag. Doch in Schönheit endet das Stück:

Klagend erklingen wir, lebenden Harfen gleich,
Wenn uns des Schicksals keuchender Atem durchfährt.

Ein besonderes Lob verdient die Sprachgestalt des Stückes. Organisch passt sich der Versleib bald in kürzeren, bald in längeren Zeilen der wechselnden Bewegung des Inhaltes an — ein glänzender Ausweg, dem ausgeleierten Blankvers zu entrinnen und doch die Würde des Trauerspieles zu wahren.

Die zweite hohe Tragödie, der Gipfelpunkt seines gesamten dramatischen Werkes, ist das «Opferspiel» von 1925. Genau so überzeugend wie Faesi im früheren Stück griechische Atmosphäre zu schaffen wusste, zauberte er hier den gotischen Weltraum hervor. Ausgangspunkt war für ihn wie für den Dramatiker Kaiser,

als er ungefähr zur selben Zeit seine «Bürger von Calais» schrieb, die plastische Gruppe von Rodin. Alle drei Kunstwerke gehen auf die gleiche historische Begebenheit zurück. Eduard III. von England, empört durch den langen Widerstand Calais', verlangt, dass sich sechs Männer freiwillig der Hinrichtung stellen, ansonst er die Stadt dem Erdboden gleichmacht. Ihre Opferwilligkeit löst bei ihm die Gnade aus.

Das Bedeutende bei Faesi ist, dass aus diesem Stoffe nicht nur irgendein historisches Schauspiel, sondern ein dramatisches Mysterium wurde, d. h. ein hohes Spiel der christlich-optimistischen Richtung. Er hat die Fabel so stark zu stilisieren und ins Dichterische zu erhöhen vermocht, dass das für die Schweiz Einmalige entstand: ein ausgesprochen idealistisches Drama!

Was unterscheidet eigentlich ein idealistisches historisches Drama von einem historischen Bilderbogenstück? Nun, bei gleichem Stoffe zeigt der idealistische Dichter durch die historischen Begebenheiten hindurch noch ein zweites, wichtigeres Geschehen: den Reifungsprozess einer menschlichen Seele. Der idealistische Held überwindet und steigert sich. Damit reisst er alle empor, die anteilnehmend sein Schicksal gewahren! So wirkt Posa bei Schiller, Homburg bei Kleist, Kandaules bei Hebbel. Und so ist es auch bei Faesi. Nur dass dieses Stück über das einmalige Ereignis hinaus sich deshalb schlechtweg «Opferspiel» nennen durfte, weil die Idee hier die geschichtliche Fabel fast völlig verzehrt. Weil dieser Prozess der Heiligung durch das Opfer sich auf der Bühne nicht nur in einer einzigen Seele ereignet, sondern in einer ganzen Gruppe von Menschen, zuletzt in der gesamten Bürgerschaft . . .

Ein «Mysterium» ist es noch aus einem andern Grunde. Ueber dem erschütternden Drama von Calais, dessen Träger Menschen des Mittelalters sind, wölbt sich ein höheres, ein zeitloses Spiel: der dramatische Zweikampf letzter Prinzipien. Es geht darin um nichts weniger als um den Austrag des metaphysischen Prozesses zwischen dem bösen Prinzip und dem guten. Die Königin verkörpert das gute, der Magier das böse. Der König jedoch, die zentrale Gestalt, ist dem Faust zu vergleichen; denn die beiden Seelen wohnen in seiner Brust. In diesem, das innerste Geheimnis der Welt darstellenden Zweikampf siegt endlich das Gute, obschon die gewaltige Macht des Bösen in keiner Weise verkleinert wird. Das ist die Lektion des «Opferspiels». Es ist Faesi in diesem

Mysterium gelungen, tiefste philosophische Erkenntnisse des klassischen Idealismus mit der Esoterik der anthroposophischen Lehre harmonisch zu vereinigen. Das Unerhörte aber ist: Das Werk ist trotz dieser höchsten Geistigkeit von der ersten bis zur letzten Zeile bewegte Gestalt, d. h. eine vollendete dramatische D i c h t u n g !

Gemessen an diesem untadeligen Kunstwerk der obersten Stufe sind die gesellschaftskritischen Stücke des Dichters von bedeutend leichterem Gewicht. Doch ragt eines ob der gekonnten Verschachtelung der Motive wie auch durch seine psychologische Finesse weit über die andern hinaus. Es ist chronologisch das zweite: Die Fassade. Bei einer Gruppe von Gesellschaftsmenschen wird in amüsant verschlungener Handlung die brüchige seelische Fassade enthüllt; der seelisch Gesunde, wenn auch gesellschaftlich Unbeholfene erhält zuletzt den gebührenden Preis. Faesis dramaturgische Technik feiert hier in der behutsamen, Schritt für Schritt immer neue Ueberraschungen bietenden Entwirrung des Knotens einen ganz sublimen Triumph.

Der dramatische Gedanke der beiden Komödien, welche dieses bedeutsame Lustspiel umschliessen, ist im Grunde derselbe; denn sowohl in den «Offenen Türen» als im «Leerlauf» gerät der hohle Erfolgsanbeter gegenüber den aus dem Innern lebenden, schöpferisch-träumerischen Menschen ins Hintertreffen. Die zwei Stücke ähneln sich auch durch ihre verhältnismässig einfache Architektur und eine schärfere Dosis von satirischem Salz.

Das Wachstum seines kritisch-skeptischen Intellektes bekundet in noch bedeutend höherem Grade das letzte Stück des Dichters, sein «Spiel mit Sternen», das den Titel «Der Magier» trägt und 1938 erschienen und aufgeführt worden ist. Man hat den Eindruck, dass Faesi hier auf weite Strecken nur aus artistischem Antrieb geschaffen habe. Die mathematisch ausgeklügelten Entsprechungen der Personen und der Planeten, dergestalt nämlich, dass die Schauspieler sämtliche bestehenden astrologisch-psychologischen Temperamente repräsentieren, wie auch des Autors das ganze Stück hindurch niemals aufgegebene schillernde Einstellung zur zentralen Figur des «Magiers» — selbst am Schlusse lässt er es offen, wie weit er ein bewusster, wie weit ein betrogener Betrüger sei — bestärken uns in unserer Auffassung, dass von allen Stücken Faesis diesem der romantische Spieltrieb am ausgesprochensten

und ausschliesslichsten zu Gevatter gestanden habe. Es nähert sich dadurch der lockeren Schar der minder gewichtigen Schöpfungen seine Muse und Muße: dem Kasperlispiel über die Nöte der Dichter und andern launigen Gelegenheitswerken.

4. MAX GERTSCH

Max Gertsch wurde am 13. Januar 1893 in Liestal geboren. Von 1900—1909 besuchte er in Bern die Primarschule und das Literaturgymnasium. Die Jahre 1909—1912 verbrachte er im Landerziehungsheim Glarisegg. Nach bestandener Maturität studierte er von 1912—1917 an der Universität Bern Jurisprudenz und Volkswirtschaft. Von 1918—1940 führten ihn Reisen und längere Aufenthalte nach Deutschland, Frankreich, Belgien, Holland, Oesterreich, Ungarn, Polen, Italien, die Tschechoslowakei und die U. S. A.

Seine Leidenschaft für die Schriftstellerei zeigte sich schon sehr früh, sie hielt aber nicht lange vor und wurde unter dem Einfluss einschneidender Milieuveränderung durch die Liebe zur musikalischen Betätigung abgelöst. Die Musikabende in Glarisegg bescherten manche beglückende Aufführung eigenen Musikschaffens.

Nach dem akademischen Leben begann die Wanderung. Sie vermittelte ihm die grossen Perspektiven und ein volleres Mass der Anschauung und Lebensbetrachtung.

1933 trat er erstmals mit seinem dramatischen Schaffen vor die Oeffentlichkeit. Seine wirkungsvollen Theaterstücke wurden in Basel, Biel, Solothurn, Sankt Gallen, Baden, Winterthur und Zürich uraufgeführt und mit Erfolg wiederholt. Er erhielt 1941 eine Ehrengabe der Stadt Zürich.

(Gekürzt aus: Dichter und Schriftsteller der Heimat. Autoren des Berner Schriftsteller-Vereins. Bern, Verbandsdruckerei A.-G. 1943).

Von seinen drei frühen, 1933 in einem Berliner Theaterverlag als Bühnenmanuskripte erschienenen historischen Dramen (John Law, Der König, General Boulanger) ist das erste durch Aufführungen in der Schweiz bekannt geworden. Im Druck erschienen und da

Max Gertsch

und dort aufgeführt wurden die Komödien «Diktatur» (1935), «Sir Basil's letztes Geschäft» (1938) und «Die Ehe ein Traum» (1940). Am bekanntesten ist wohl das Schauspiel «Menschenrechte» geworden. Was für ein Gesamtbild ergibt sich aus diesem Siebengestirn?

Max Gertsch fällt zunächst auf durch seine stoffliche Einseitigkeit. Er hat sich mit einer einzigen Ausnahme bisher immer mit historisch-politisch-wirtschaftlichen Themen befasst. Diese Stücke bezeichnet er selber als Schauspiele oder Komödien. In Wirklichkeit sind die meisten Tragikomödien.

In dieser Haltung sticht er sehr bemerkenswert von den andern ab, die hierzulande das historische Drama pflegen. Sie scheint sein Künstlertum zu beweisen; denn wenn jene so vielfach die Historie als Tragödie sahen, so geschah das meist deshalb nur, weil sie der Gewalt der Quellen zum Opfer fielen. Gertsch schwebt über dem Stoff. Souverän schaltet er mit der Geschichte als Rohmaterial und dreht sich aus der dumpfen Masse die farbig glitzernden Bälle, die er zu seinem eleganten Spiele braucht. Wer so in der Geschichte Komödie sieht, hat sich völlig von der Materie befreit, hat einen Sinn in ihr gefunden — und wenn dieser Sinn der Unsinn wäre. Sehr respektvoll geht er ja mit der ehrwürdigen Dame Historia wirklich nicht um, doch noch viel weniger mit ihren erlauchten Protagonisten: den Ministern, Königen, Kaisern und Kaiserinnen. Er entkleidet sie rücksichtslos ihrer Perücken und Hermeline, lässt sie schimpfen und fluchen wie Fuhrknechte und Gassendirnen — doch ohne deswegen ihre Taten zu verkleinern oder ihnen die Grösse zu bestreiten! Wie der Cäsar Bernard Shaws ist auch sein Friedrich der Grosse («Der König») aus Gutem und Bösem, aus Heissem und Kaltem, aus weicher Musik und hartem Militarismus erregend und überraschend zugleich gemixt. Das ist das Amüsante an Gertschens Theater.

Weniger amüsant als oftmals irritierend ist es hingegen, dass dieser ständige Relativierungstrieb zwar sensationelle, doch auch abrupte, enttäuschende Aktschlüsse bedingt und plötzliche, verblüffende Salti mortali, oft auch recht wenig gegliederte Akte, schlimmer: dass ganze Stücke zu versanden drohen. Das ist die Kehrseite solch ironisch-romantischer, aus dem Geiste tänzerischer Musik geborener, darum aber auch kaum jemals zum dauerhaft gültigen Sinn-Bild vordringender aesthetischer Haltung.

Der eigentliche Grund dafür ist aber doch wohl noch tiefer, d. h. im weltanschaulichen Bereiche, zu suchen. Hier berührt sich Max Gertsch sehr merkwürdig mit Jakob Bührer, mit dem er ja auch die dialogische Geschicklichkeit teilt. Nur dass des Jüngeren Gesprächsführung noch eleganter, noch brillanter ist. Fleuret, nicht Schweizerdolch! In beiden Fällen aber liegt hinter dem beschwingten Spiel ein ideologisches Muss, dem es zu dienen hat. Bei Bührer ist es in seinen weniger gelungenen Stücken, wie wir gesehen haben, die mit lehrhafter Aufdringlichkeit vorgetragene vulgärmarxistische Doktrin. Bei Gertsch ist es die starre Eindringlichkeit seiner qualvollen Weltschau. Er demaskiert nur darum andauernd so fanatisch und so respektlos, damit endlich alle es erfahren sollen, wie es mit dem Weltgrund beschaffen sei: dass er nämlich tragikomischen Charakter hat! Den tragikomischen Zwiespalt aufzudecken, das ist Gertschens letztes und leidenschaftlichstes Bemühen, bestehe er nun in der Brust einer historisch gewordenen Persönlichkeit, wie es im «König» belegt wird, wo der Dichter das enge Beisammenwohnen von stoischem Heroismus und ausgesprochenem Sadismus in Friedrich dem Grossen mit zynischer Rücksichtslosigkeit auf die Szene reisst, oder beherrsche er einen mächtigen Zeitgenossen, wie in «Sir Basil's letztes Geschäft» zu ersehen ist, das gänzlich auf den immer neuen Diskrepanzen zwischen dem kaltschnauzigen Realismus des griechischen Rüstungsmagnaten und seiner ölig-kitschigen Sentimentalität beruht, oder führe uns Gertsch diesen Zwiespalt endlich gar als das unerbittliche Gesetz vor Augen, das in allem historischen Ablauf wirksam ist. In «Menschenrechte» wird ergreifend demonstriert, wie eine historische Idee verlockend winkt, solange sie noch im Schoße der Zeiten ruht, wie ihre Verwirklichung indessen nichts anderes heisst als Blut, Tränen, Gewalt und Mord.

Es ist zuletzt wohl wirklich nichts anderes als dieser innere Zwang zur Demaskierung und Relativierung, der den Dichter pausenlos zwingt, die imaginäre Welt seiner Gestalten, kaum dass er sie aufgebaut hat, allsogleich auch wieder selbst zu zerstören. Nun hat zwar Friedrich Schlegel dies ständige Aufbauen und wieder Vernichten der dichterischen Schöpfung durch die romantische Ironie als die eigentliche Essenz seiner postulierten Universalpoesie erklärt, von der er sich eine Uebergipflung der Klassik erträumte. Es ist jedoch bekanntlich beim Träumen geblieben.

Mag der tanzende Schiwa als Symbol solchen Denkens vielleicht auch die tiefere Metaphysik vertreten, unserer Art entspricht es eher, das Wesen der hohen Kunst in ihrer Dauerwirkung als in ihren ephemeren Reizen zu erblicken. Wir verlangen, dass eine runde Gestalt in uns nachklingen könne. Ausserdem ist in der Schweiz ja auch — Spitteler hat es erfahren müssen — die Demaskierung des Weltgrundes als eine herbe Dissonanz durchaus nicht beliebt.

Solche Einwände haben sich etwa gegen das Werk von Gertsch erhoben, natürlich in erster Linie dort, wo das stoffliche Interesse schwächer war, eher also etwa bei der in Amerika spielenden Ehekomödie als gegen seine erstaunlichen Historien, die erfreulichen Anlass gaben, längst oder kürzlich verstorbene, Kontinente bewegende Machthaber und Machthaberinnen in pikanten Situationen ungeniert durchs Schlüsselloch zu belauschen. Da war man mitunter gerne geneigt, ob dem seltenen Kitzel — wenigstens vorübergehend — die Einwände aus tieferen Bezirken schweigen zu heissen. Und wo gar, wie in «Menschenrechte», eine Parallele zwischen den Qualen der Stunde und jenem Erleben sich förmlich aufdrängen musste, konnte es an breitester Wirkung nicht fehlen, umsomehr als es sich, wie oben schon angedeutet, in diesem wertvollen Stücke nicht nur um den besonderen Fall eines interessanten gespaltenen Charakters handelte, sondern schlechthin um den tragischen Bruch zwischen j e d e m politischen Ideal und seiner Verwirklichung.

5. WERNER JOHANNES GUGGENHEIM

Guggenheim wurde am 30. September 1895 in Sankt Gallen geboren. Er studierte an den Hochschulen von Lausanne und Zürich und doktorierte 1919 in Lausanne mit einer Dissertation über «Carl Spittelers Weltanschauung». Dann studierte er von 1921 — 1922 in Berlin das Theater wissenschaftlich und praktisch. 1922/23 war er Dramaturg und Spielleiter am Landestheater in Braunschweig. Er lebte hierauf in Sankt Gallen und war am dortigen Stadttheater als Dramaturg und Spielleiter beschäftigt. Von 1934 bis 1939 weilte er als freier Schriftsteller in Ascona; nachher wohnte er in Zürich, seit kurzem bei Bern. Guggenheim leitete im Win-

ter 1936/37 die Schweizer Volksbühne (Wanderbühne) und ist seit 1931 Präsident der Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker.

Wer vom langwierigen, jahrzehntelangen Kampfe der schweizerischen Dramatiker um die Eroberung der von Ausländern geleiteten städtischen Bühnen auch nur das Geringste weiss, kennt Guggenheim als den rührigen Präsidenten ihres Berufsverbandes. Darüber hinaus hat er sich dem Gedächtnis vieler als der begabte Uebersetzer der grossen Romane von Ramuz eingeprägt. Doch sei er hier ausschliesslich als dramatischer Autor gewürdigt.

Seine Stücke sind sich in längeren Abständen gefolgt, Aufführungen gab es sporadisch bald da, bald dort, in der Schweiz, im Reiche, auf grossen und kleineren Bühnen. Daher steht das Gesamtbild seines Bühnenschaffens wenigen deutlich vor Augen. Kommt dazu, dass er sich fast auf allen Gebieten des Dramas betätigt hat. Eines zwar haben all diese Werke gemeinsam: sie sind in Prosa geschrieben. Und noch Eines: sie zeugen ausnahmslos von einer schönen und ebenmässigen Beherrschung der dramatischen Mittel.

Dieser vielseitige Dramatiker begann 1921 mit einer historischen Tragödie, betitelt «Das Reich». Die fortschreitende Lebensenttäuschung des Idealisten Otto III. wird darin in 20 farbigen Bildern geschildert. Etwas vom Nachkriegs-Kater der Schweizer Jugend, etwas vom Erschrecken des sensiblen jungen Menschen ob dem wahren Antlitz der Welt mag sich darin niedergeschlagen haben. Das Stück wurde in der zweiten, stark verbesserten Fassung in Kiel uraufgeführt. Noch zweimal ist Guggenheim später zum historischen Drama zurückgekehrt. 1934 geschah es mit der «Schweizergarde». Als Offizier hat er darin die Haltung vorausgestaltet, die er dem eidgenössischen Heere im Falle der grossen Probe erwünschen mochte; als Jude musste er damals schon für das zu erwartende Gewitter besonders empfindlich sein. Wie in seinem ersten Stück, so führte er auch hier die Handlung unerbittlich Schritt für Schritt dem von Anfang an feststehenden Tiefpunkt entgegen, doch, anders als im «Reich», fast ohne ein sichtbares Gegenspiel. So gehen die Erschütterungen mehr als von einer eigentlichen dramatischen Kurve von der unheilschwangeren Atmosphäre aus: von gewissen rührenden Partien und dem Erleb-

Werner Johannes Guggenheim

nis der heillosen innerpolitischen Zerrissenheit der Mannschaften und Offiziere. Auf das breite Publikum wirkt wohl am stärksten der zwar Episode bleibende, doch das Herz erschütternde Konflikt zwischen Liebe und Ehre, welcher einen jungen Soldaten aus den Armen seiner Pariser Freundin reisst. Die «Schweizergarde» mit ihrem halb epischen, halb dramatischen Gepräge ist so richtig der Typus der hierzulande beliebtesten Untergattung des Dramas, nämlich des ernsten Spieles, dessen eigentlich dramatisches Gefüge durch genrehaft ausgeführte Episoden aufgelockert ist. Auch darin erweist dies vornehme Volksstück echt schweizerische Faktur, dass sein tragischer Held kein Einzelner ist, sondern eine Genossenschaft, eine Schwurgenossenschaft: die ganze, ihrem Eide bis zum bitteren Ende getreue Garde! Schon deshalb musste sich ja die Handlung notwendigerweise in eine ganze Reihe von Episoden unterteilen, denen man nur gerecht werden kann, wenn man im Geiste die Brücke schlägt, welche ihre Vielfalt wieder zur Einheit verbindet.

Guggenheims drittes historisches Stück, «Die Liebe der Angela Borgia», führt uns in die Renaissance: in einen ihrer bekanntesten Bezirke; aber es zeigt sie nicht, wie es so oft — auch bei uns durch Falke, Bernoulli und Imperatori — geschehen ist, nur in ihrer glühenden Sündhaftigkeit. Dass diese überwunden werde, das ist vielmehr der Sinn des Schauspiels! Das Stück ist auf den Spuren Conrad Ferdinand Meyers ein Spiel von grossem Frevel und grösserer Busse. Den heidnischen Renaissancismus überwindet christliche Läuterung.

Man sieht: Das Drama Guggenheims entsteht aus Impulsen der Zeit oder aus literarischer Anregung. Das war auch bei seinen nichthistorischen Stücken der Fall. Zweimal ist ihm die Welt der Ramuz-Romane Anlass zu einer Bauerntragödie geworden. «Das Dorf Sanct Justen» stellt, mehr oder weniger dem Geschehen im «Regiment des Bösen» folgend, den Zerfall einer Dorfgemeinschaft dar; denn der Teufel der Geldgier, den ein Rückgewanderter verkörpert, dem gewisse Züge von Mœschlins «Amerikajohann» eignen — der Autor bezeichnete diese zwei Bücher selber als seine Quellen —, kann das Dorf dazu überreden, einer hemmungslosen Abholzung seiner Waldbestände zu frönen. «Frymann» anderseits ist in grossen Zügen eine Dramatisierung des «Farinet». Beide Stücke erweisen ein beachtliches handwerkliches Können.

Bis zu einem gewissen Maße leiden sie jedoch darunter, dass ihren fallenden Handlungen kein gleichwertiges Gegenspiel genügende Retardierung verleiht.

Guggenheim hat auch das Feld der Komödie zweimal mit je einem Steine belegt. In Bern und Sankt Gallen hat man seine «Schelmeninsel» aufgeführt. Das ist ein fröhliches Stück, welches darstellt, wie ein anmaßender und hartherziger Rechtsanwalt von einer originellen Kolonie entlassener Sträflinge nach allen Regeln der Kunst übertölpelt wird. Die Komödie lebt noch mehr als von der klug errechneten Intrigue von den scharf profilierten und sehr dankbaren Rollen. Hinter ihrem Ulk erspüren wir eine schöne, weitherzige Menschlichkeit.

Schon etwas früher hatte die «Frau mit der Maske» eingeschlagen. Ein hübsches novellistisches Motiv — das Rätselraten um ein Aktbild, das durch eine Maske anonym gemacht worden ist, und die entsprechende Eifersucht eines Liebhabers — hat hier, dramatisch geschürzt und vertieft, eine unterhaltsame Gesellschaftskomödie abgegeben, die im Hauptthelden, wie es sich im Lustspiel geziemt, die Nähe der Tragödie bedrohlich streift, in den Nebenfiguren hingegen schwankhafte Züge nicht verschmäht. Die Atmosphäre des Stückes ist jene Pariser Luft, die Gehri mit seiner «Sechsten Etage» zu einem Welterfolge verholfen hat, nicht zuletzt deshalb wohl, weil das durch den Film verdorbene Großstadtpublikum dem sensationellen Bilderbogenstück williger folgt als der höhere Ansprüche stellenden Geistigkeit eines nach den klassischen Regeln gebauten Spieles.

Vielleicht liegt die breite Erfolgschance Guggenheims, der im Grunde eine ernste Natur besitzt, am ehesten im Zeitstück ethischer Observanz. Man möchte es gerne schliessen aus dem Echo seines Spieles «Bomber für Japan». Wie da mitten hinein in das alltägliche Wirtschaftsleben unerbittlich die Frage des richtigen Handelns geworfen wird — das hat Guggenheim bisher kein anderer nachgemacht! Zwar eignet ihm nicht die herbe Strenge eines Ibsen, auch vermag der Schluss des Dramas psychologisch nicht restlos zu überzeugen — dennoch ist das Werk dank der sauberen Ausführung des Motives von sehr einprägsamer Faktur. Wie sein Frymann, so ist auch dieser Georg, der aus Gewissensgründen den Japanern keine Bomben liefern will, obschon solch Unterlassen eindeutig gegen seine und seiner Familie wirtschaftliche Interessen

verstösst, ein Mensch, der von einem Tag auf den andern, vom Irrationalen getrieben, den Boden der Wirklichkeit unter den Füssen verliert und zum tragischen Utopisten wird. Es fiel dem Dichter aber offensichtlich leichter, von ganzem Herzen zu ihm zu stehen, als er es im Falle des verschrobenen Falschmünzers zu tun vermocht hat.

Mit noch brennenderer Aktualität ist sein noch unaufgeführtes Schauspiel «Erziehung zum Menschen» geladen. In der Umwelt einer modernen Privatschule lässt er Jünglinge sehr verschiedenen Wesens aufeinander prallen, vor allem einen jungen Juden und einen halbwüchsigen Nationalsozialisten, den sein Vater aus feindlicher Einstellung zum Regime zur Erziehung in die Schweiz hat verbringen lassen. Wie die Gegensätze sich hier langsam verschärfen bis zu dem im letzten Augenblicke notdürftig abgebremsten tragischen Ausgang für den Hitlerjungen, in welchem in der Stunde der höchsten Gefahr die Liebe zum Vater doch noch über die ideologische Verkrampftheit siegt — das wird mit ebenso verblüffender Objektivität wie vorbildlicher Steigerung und schöner menschlicher Wärme ausgeführt.

6. WALTER LESCH

Dieser Dichter ist Zürcher. Er wurde in seiner Vaterstadt am 4. März 1898 geboren. Schulen besuchte er in Zürich, Basel, Neuenburg und wieder in Zürich. 1916 bestand er die kantonale Handelsmatur. Nach einer zusätzlichen Lateinprüfung studierte er in Zürich, Bern, Genf, Berlin Germanistik, Geschichte und Philosophie. 1922 promovierte er in Zürich zum Dr. phil. Es folgten Reisen nach Florenz, Rom, Paris zum Zwecke sprachlicher, kunsthistorischer und literarischer Weiterbildung. Nachher kam erste Berufstätigkeit. Von 1924 an weilte er in Berlin, vorerst mehrere Jahre als Kaufmann, dann als Journalist, Hauslehrer, Filmdramaturg und Theaterregisseur. In letzterer Eigenschaft war er auch in Wien tätig. 1932 kehrte er in die Schweiz zurück und war als Filmregisseur bei der Präsensfilm A.-G. beschäftigt. Am 1. Mai 1934 erfolgte seine Gründung der Kleinkunstbühne «Cornichon», deren Leitung er seither innehat.

Walter Lesch

Walter Lesch ist heute vor allem als Textdichter des «Cornichon» bekannt. Er ist aber auch einer unserer interessantesten Dramatiker. In seinen Stücken spiegeln sich zum Teil ähnliche Situationen, Gedanken und Gefühle wie in seinen Kabarettchansons, aber auch andere. Im grossen Format darf man grundsätzlicher sein.

Obschon er aus dem Bürgertum stammt, gilt Lesch nunmehr als sozialistischer Dichter. Doch sein Sozialismus ist nicht Wirtschaftstheorie wie bei Bührer. Er ist durchaus und völlig Gefühl. Vor allem entspringt er seiner tiefen Barmherzigkeit für jegliche leidende Kreatur. Es ist Pestalozzi-Geist, der aus seinem Drama spricht. Technisch-künstlerisch mag er Gerhart Hauptmann einiges zu verdanken haben.

Voll echten Mitgefühls war schon sein Berliner Stück «Die tödliche Ordnung», das 1932 in Zürich aufgeführt wurde. Da erfuhr man treffend beobachtetes Milieu von Arbeitslosen. Aber zum Unterschied von Hauptmann herrschte hier kein blosses Dulden und Sichtreibenlassen; eine kräftig vorwärtsschreitende Handlung ergriff einem vielmehr Herz und Hirn. Und ganz zuhinterst ging's um eine letzte ethische Frage: Ob sich das Glück einer Ehe auf einem uneingestandenen Todschlag aufbauen lasse? An drei Gestalten — zwei grundverschiedenen Schwestern und einem Arbeitslosen, der, im Gegensatz zu den Frauen, über sein Gewissen nicht hinwegkommen kann — werden die verschiedenen Aspekte des moralischen Konfliktes abgewandelt. In diesem Gewissensdrama steckt jedoch auch noch ein kleines Tendenzdrama. Am Schluss wird nicht etwa die Weltordnung, in welcher der blödsinnige Zufall dominiert, an den Pranger gestellt, wie es vorher die längste Zeit den Anschein erweckte, sondern etwas unvermutet und mit nicht ganz fairen Mitteln jetzt plötzlich die Justiz als die «tödliche Ordnung» hingestellt. Trotzdem ein starkes, eindrucksmächtiges Werk!

Bedeutend grundsätzlicher war die Gesellschaftskritik in «Jedermann 1938». Darin wird dem seelenlosen Kapitalismus der Prozess gemacht. Der reiche Jedermann bäumt sich in der Todesstunde verzweifelt, doch vergeblich auf gegen das höllische System, das ihn umklammert, und stirbt voller Selbstvorwürfe in Elend und Einsamkeit. Lesch, der sich in der «Tödlichen Ordnung» naturalistisch gegeben hatte, arbeitete hier mit expressionistisch-sym-

bolistischen Mitteln. Von diesem Trauerspiel konnte sich freilich in der Tiefe nur ergreifen lassen, wer die ideologische Richtigkeit seiner Voraussetzungen von vorneherein völlig bejahte. Andern mochte es als ein die Wirklichkeit maßlos verzerrender Spiegel erscheinen.

Im Laufe der Jahre seines neuerlichen Zürcher Aufenthaltes und gewiss nicht unbeeinflusst durch den Umstand, dass die Sprache des «Cornichons» immer stärker der Zürcher Dialekt geworden war, wandte sich der spätere Lesch, wie andere einheimische Schriftsteller, der mundartlichen Dramatik zu. Es ging ihm um die Schaffung eines guten Volksstückes im Dialekt, vor allem um die Dramatisierung städtischer Lebensfragen. Man kann seinen «Dienschtma No. 13», der Tragisches, Rührendes und Komisches herzhaft mischt, als ein hohes Lied auf die Hilfsbereitschaft des kleinen Mannes bezeichnen. Nur ganz am Schlusse finden sich einige polemische Spritzer gegen den Staat und seine Wohlfahrtsfunktionäre; sonst verwendet der Autor hier seine ganze Kraft auf die liebevolle Zeichnung von Schicksalslinien und Entwicklungskurven von Charakteren. Es ist so wirklich eine runde künstlerische Leistung entstanden.

Stärker zeitkritisch sind die beiden andern Mundartstücke. In «Cäsar von Rüblikon» behandelte er die Diktaturnachäfferei eines Schweizerdorfes, in «Stephan der Grosse» die Spannungen, die in Kurorten aus der erotisch gefärbten Verehrung von Bergführern zu erwachsen pflegen. Beides sind theatergerechte und unterhaltsame Stücke. Gattungsmässig gesprochen ist das erste ein Mittelding zwischen Charakterkomödie und Schwank, das zweite ein Schauspiel. In beiden hat Lesch keinen befriedigenden Schluss gefunden. Er ist eben beidemale zu sehr Partei gewesen. Diese Zeitstücke stehen ziemlich an der Grenze der unkünstlerischen, vergröbernden Tendenzdramatik, das erste immerhin bedeutend mehr als das zweite.

Ueber sein nicht aufgeführtes, interessantes Festspiel zur Landesausstellung, sowie ein neuestes Werk, das Oratorium «Der junge David», durch das zum erstenmal das einheimische Arbeiterfestspiel auf eine gültige künstlerische Höhe erhoben wurde, ist weiter vorne bereits anerkennend gesprochen worden.

7. MAX EDUARD LIEHBURG

Liehburg wurde am 18. Januar 1899 als Max Eduard Meyer in Zürich geboren. Er durchlief das Progymnasium im Landerziehungsheim Dr. Keller-Hürlimann in Oetwil und das Freie Gymnasium in Zürich. Nach der Maturität begab er sich nach Genf, wo er Musik und Medizin studierte. Weitere Studien in Wien und Basel schlossen sich an. Sein erstes Werk erschien zu seinem 29. Geburtstag. Zum Drama gelangte er über eine noch als Schüler unternommene Uebersetzung des «Prometheus» und das Erlebnis der Passionen Bachs. Hand in Hand mit seiner wachsenden dramatischen Produktion, welche Aufführungen in Zürich, Basel, Bern, Köln, Riga und Düsseldorf erfuhr, schritten seine Bemühungen um eine neue Bühnenreform, die zuletzt in seiner heute patentierten Erfindung einer «funktionellen dreidimensionalen Bühne» und der Gründung der «Stiftung Luzerner Spiele» gipfelten. Seit einigen Jahren weilt er abwechselnd in Bern und Ascona.

Liehburg, von den einen als der kommende grosse Dichter Europas fast wie ein Messias angebetet, von den andern als ein egozentrischer Monomane ebenso leidenschaftlich abgetan, ist unbedingt der merkwürdigste unter unsern Dramatikern. Seine Laufbahn war zielsicher wie selten eine. Das unbeirrbare Erfülltsein von seiner Sendung erinnert an Klopstocks oder Richard Wagners herrisches Selbstgefühl. Das Echo der Welt war freilich zwiespältig im höchsten Maße. Während ihn die meisten schweizerischen Fachleute vom Theater ablehnen oder heimlich bekämpfen, ereiferten sich für seine Ideen im In- und Ausland neben Regisseuren und Literaten Ingenieure, Politiker, Militärs, besonders auch begeisterungsfähige Damen, und der österreichische Literarhistoriker Josef Nadler widmete seinem Wirken und Wollen schon 1932 in seiner «Literaturgeschichte der deutschen Schweiz» nicht weniger als drei volle Seiten. Man sieht: ein höchst umstrittener Mann.

Er veröffentlichte zuerst eine sprachschöpferisch eindrucksame Uebersetzung des «Prometheus». Bald darauf erschien das für seinen Musiklehrer Otto Barblan geschriebene Weihnachtsspiel, das später ein Bestandteil von seinem «Christus» wurde. Da er in

Max Eduard Liehburg

Bachs Passionen die Gipfelung des christlichen Dramas sah, gab er die Matthäus- und Johannes-Passion regiebuchartig eingerichtet heraus. Das waren nach der sprachlich-dichterischen Leistung nun eher Taten geistig-organisatorischen Charakters. Auf beiden Wegen ist Liehburg seither gradlinig vorwärts geschritten.

Seine eigenwillige sprachliche Ausdruckskraft, die ihm wie Spitteler dauernd Neologismen gewagter Art in die Feder zwingt, hat er in zwei Gedichtzyklen und in seinen späteren eigentlichen Dramen immer höher geschraubt; in den allerletzten Jahren war ihm die stilistische, rhythmische und reimtechnische Verfeinerung seines jüngsten Dramas, «Orient und Okzident», ausschliessliches und beharrlichst verfolgtes Ziel.

Anderseits enthielten schon seine zeitlich weit zurückliegenden Bemühungen um ein sakrales Weihespiel den Keim seines späteren, so geräuschvollen bühnenreformatorischen Wirkens. Vom «Christus» mit seinen vier Handlungen, die sich in vier Räumen abspielen — im Himmel, auf einer Ober-, einer Mittel- und einer Unterbühne — führt ein gerader Weg zur «dreidimensionalen, funktionellen Bühne» seines «Hüters der Mitte» und des geplanten, völlig neuartigen Schauspielhauses, für welches sich seit 1937 die eigens zu diesem Behufe gegründete «Stiftung Luzerner Spiele» verwendet, welcher hohe und höchste Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens Relief und Ansehen geben.

Zu seiner sprachlichen und bühnengestalterischen Entwicklung gesellte sich nun noch gleichlaufend die allerdings viel geringere geistige. Dermaßen ist Liehburgs ungestörte Entfaltung auf drei Ebenen vor sich gegangen und eigentlich immer so, dass sich alle drei dauernd wechselseitig gefördert haben: Er hat drei grosse, nach letzten Zielen greifende Dramen verfasst. Er hat die Idee seiner neuen Bühne theoretisch entwickelt und sich dafür jahrelang publizistisch, rhetorisch und diplomatisch eingesetzt. Er hat endlich sein Weltbild als Schweizer und Europäer systematisch ausgefeilt. Selber scheint er den unerhörten stilistischen Konstruktivismus, der sich in der nicht zu beirrenden, starr einseitigen Ausprägung seiner Wesensart auf allen drei Ebenen wie auch in ihrer restlosen wechselseitigen Durchdringung, ja auf jeder Seite seiner gehämmerten und gegossenen Prosa manifestiert, als Gewähr und Bestätigung ausserordentlich genialer Originalität zu betrachten. In Wahrheit sind manche seiner Ideen, denen er den Stempel seines

seigneuralen Stilwillens aufgedrückt hat, nur geschickt annektiertes, unerhört aufgeplustertes, aus der Not der Zeit geborenes, kollektives Gedankengut und beileibe nicht in dem Maße sein spezifisches geistiges Eigentum, wie es seine unkritischen Anhänger wahrhaben möchten. Das gilt beispielsweise von dem «bündischen Gedanken», durch den er es unternahm, dem alten Schlagwort von der Vorbildlichkeit der Schweiz für Europa neuen Hochglanz zu verleihen, und der seiner Meinung nach Tragfähigkeit genug besitzt, um ganz allein die geistigen Kosten seines geplanten gigantischen Luzerner Festspielhauses zu bestreiten.

Es fehlt uns hier der Raum für eine gründliche Auseinandersetzung mit Liehburgs Werken und Wirken. Einiges wurde im Kapitel über die Festspiele vorweggenommen. In Kürze noch folgendes: Der Urgedanke, der seiner Dramatik zugrunde liegt, ist der, dass die Weltgeschichte aus einer Abfolge von astrologisch determinierten, zahlenmässig analogen Zyklen besteht (Zyklus der Fische, Zyklus des Wassermanns usw.), und dass die Augenblicke, wo diese Zyklen zusammenstossen, von ganz besonderer Trächtigkeit sind, weil in ihnen ja das Kommende für Jahrhunderte festgelegt wird. Seine Dramen handeln darum ausschliesslich von solchen welthistorisch fruchtbaren Augenblicken, in denen es um allerletzte « planetarische » und « kosmische » Entscheidungen geht: im Burgunderkriegsdrama «Schach um Europa» darum, ob die Vorherrschaft in Europa für das nächste Halbjahrtausend Burgund oder Frankreich, d. h. dem vereinigenden (europäischen) oder dem trennenden (nationalstaatlichen) Prinzip, zufallen wird; im Telldrama «Hüter der Mitte» darum, ob die Reichsidee, d. h. die Idee eines bündischen Europa, durch Habsburg endgültig vernichtet oder durch die Eidgenossenschaft in die Zukunft getragen werden wird; endlich in «Orient und Okzident», einem Cäsar und Kleopatra-Drama, um die schicksalhafte Frage, welchem Kontinent die Führung der alten Welt zufallen soll.

Dieser geschichtsphilosophische Gedanke erinnert mit seinem sozusagen mathematischen Determinismus an Oswald Spenglers starre kulturmorphologische Konstruktionen; anderseits berührt sich Liehburg augenscheinlich auch mit dem dramatischen Hegelianismus Friedrich Hebbels, dem bekanntlich ebenfalls jene Zeitpunkte für ein Drama als besonders ergiebig erschienen, in denen dem harten Aufeinanderprall von These und Antithese eine sie beide

überwindende Synthese entspringt. (In «Herodes und Mariamne» steht Judentum gegen Römertum, doch beide werden durch das aufkommende Christentum überwunden). Allerdings ist Liehburg der bewusster intellektuellere, systematischere Dichter, dem sogar Züge mathematischer Pedanterie nicht völlig fehlen. So eignet seinen historischen Gestalten etwas leicht Marionettenhaftes; denn nicht Herz und Trieb haben sie ja erzeugt, sondern eine immense, aus Selbstgefühl und Wille gespiesene konstruktive Leidenschaft! Ein solches dreidimensionales Riesendrama mit seinen vielfach hin- und herspringenden Bezügen oder «Funktionen» innerhalb der drei Dimensionen, d. h. Bühnen, seines neuen Theaterraumes, nämlich der Bühne der Zeitlosigkeit, jener der Vergangenheit und jener der Gegenwart, auf welchen nicht nur Menschen und Menschengruppen um die Vormacht ringen, sondern sogar philosophische Begriffe, wie «der Teil» und «das All» im dialektischen Kampf miteinander stehen, verrät in mancher Hinsicht eher den Geist einer gewaltigen technischen Konstruktion als den einer dramatischen Dichtung im herkömmlichen Sinne. Begreiflich, dass solche Gemächte darum die Techniker stärker zu entzücken vermögen als die durchschnittlichen Literaturgeniesser, die es gewohnt sind, auf der Bühne lebendige Menschen zu empfinden und nicht Mundstücke abstrakter Gewalten oder gar mathematischer Gesetzmässigkeiten. Dabei soll man aber ja nicht glauben, es fehle Liehburgs historischen Gestalten — einem Diesbach, einem Bubenberg, einem Tell — etwa an Schwung oder Leidenschaft. Nur dass es doch immer eine Art kalter Leidenschaft ist, die stilistisch auch eher dialektisch-rhetorisch als mit dichterischen Mitteln im engeren Sinne ausgedrückt wird.

Manche meinen, Liehburgs nächste Geistesverwandte seien eben nicht in der Klassik, sondern im Barock zu suchen. Es würde erklären, weshalb ausser Nadler auch unsere einheimischen katholischen Gelehrten so früh schon Verwandtes in ihm erspürten. In der Tat ist seine «dreidimensionale» Bühne eine Abart und Auferstehung der Bühne des Barocks, aber eigentlich doch nur räumlich: insofern als die Barockbühne gleichfalls mehrszenisch war. Geistig durchdringt aber sein Drama weder der statische Gedanke jener Bühnenform noch ihr Dualismus, die beide dem sie tragenden christlichen Dogma entsprechen. Sein Drama ist vielmehr voller potentieller D y n a m i k, soll es doch, nach des Dich-

ters Meinung, die adäquate künstlerische Gestaltung des modernen wissenschaftlichen Weltbildes sein, das auf dem neuen Raumzeitbegriff der Physik beruht. In der potentiellen Vielfältigkeit der Beziehungen oder «Funktionen» zwischen den drei Dimensionen seines neuartigen Theater-Raumes erblicken seine Anhänger dessen vornehmste Zukunftschancen.

8. HANS MÜHLESTEIN

Geburtsort: Biel. Datum: 15. März 1887. Nach dem Besuche des kantonalbernischen Lehrerseminars von Hofwil studierte Mühlestein an den Hochschulen Bern, Zürich, Berlin, Jena, München und Göttingen. In Zürich erwarb er den Dr. phil. Prähistorische und kulturhistorische Forschungen (Etrusker!) erwirkten ihm einen Lehrauftrag für vorgeschichtliche Kultur an der Universität Frankfurt a/M. Er lebt jetzt seit einer Reihe von Jahren als freier Schriftsteller in Celerina. Neben dichterischen Bemühungen, die sich auf die Lyrik, das Drama und den Roman erstreckten, liefen bei ihm immer auch wissenschaftliche einher: kultur- und kunsthistorische; zeitweilig war er auch intensiv politisch tätig.

Man mag zweifeln, ob Mühlestein in die erste Reihe der Schweizer Dramatiker gehört. Sicher nicht, wenn als Kriterium nur die Anzahl der Stücke gelten müsste. Mühlestein ist aber unzweifelhaft eine jener in der modernen Schweiz höchst seltenen Gestalten, deren psychische Beschaffenheit, sowohl was die ursprüngliche Spaltung als was die Kraft des Temperamentes anbetrifft, die idealen Vorbedingungen ergeben, aus denen, bei sonst günstigen Umständen, hohe Tragödien zu erwarten sind. Damit ist zugestanden, dass er heute noch — «immer noch» sagen seine Feinde — eher ein potentieller denn ein bestätigter Dramatiker ist. Eine zweite Überlegung mag seine Einbeziehung verständlich machen. Es ist mit Gewissheit noch manches von ihm zu erwarten; denn ausser den gedruckt vorliegenden Stücken, auf die ich mich in meinen Ausführungen beschränken muss, weiss man um eine Reihe neuer und neuester, die noch als Manuskript der Aufführung harren.

Zur allgemeinen Kenntnis sind drei seiner dramatischen Dichtungen gelangt.

Da ist vorerst der grandiose Akt von 1914 «Die Eidgenossen» mit dem Untertitel: Ein Rückzug aus der Weltgeschichte. Dies war der erste Versuch, Schweizergeschichte im Drama stilisiert zu sehen. Mühlestein hat die Kraft dazu, wie er selber bekennt, vom Fresko Hodlers empfangen. Es prallen in diesem Stück in gewaltigen Rededuellen die Gegensätze aufeinander, die das eidgenössische Heer wie das Volk der Eidgenossen vor der Schlacht von Marignano zerrissen haben. Die Schlacht selber ist nicht mehr Gegenstand des Stückes. Tragischer Held ist — in gewagter Stilisierung der historischen Ereignisse — Matthäus Schiner. Der Abfall der Eidgenossen von der italienischen und ihr Anschluss an die französische Sache zerschlägt ihm seinen genialen, aber maßlosen Grossmacht-Gedanken. «Fahr hin, o Traum», ruft er aus, wie er gebrochen als Gefangener abgeführt wird. Die Eidgenossen aber nehmen nun das neue, bescheidene Schicksal als von Gott gewollt auf ihre Schultern und ziehen demütig zurück in die Berge. Fortan wollen sie nurmehr sein «ein Wall den Völkern, der sie trennend eint».

Dies Stück leidet unter einer etwas schleppenden Exposition, und man darf die Meinung vertreten, dass es Mühlestein nicht gelungen sei, den Wirrwarr der hochpolitischen Intriguen wirklich, wie Hodler es mit dem Geschehnis der Schlacht zu tun vermochte, «in wenige primitive Gesten» zusammenzudrängen. Auch wirkt der Schluss abrupt und nicht völlig überzeugend. Dennoch ist das Stück mindestens eine wichtige Etappe in der Geschichte unseres einheimischen Dramas. Es bildet den Uebergang von den nur dokumentarischen schweizergeschichtlichen Dramen des neunzehnten Jahrhunderts zu den ideell und stilistisch überhöhten des zwanzigsten . Genau derselbe Uebergang, so sahen wir, hat sich um die selbe Zeit im Festspiel mit Carl Albrecht Bernoullis Ueberwindung der ideenlosen Bilderfolge angekündigt.

Das zweite aufgeführte Stück war «Menschen ohne Gott». Hier ging es um Russland, das Mühlestein jahrzehntelang anziehend und abstossend so lebhaft beschäftigt hat. In Basel wurde das Drama erstmals dargestellt. Der Autor selber spielte die Rolle — Stalins! Zwei Welten durchdringen und verfilzen sich in seinem Russland unserer Tage: die der gottlosen Kommunisten und die

Hans Mühlestein

der mystischen Muschiks. Beide stehen im Kampf gegen die dritte der gegenrevolutionären Verschwörer. Der Held des Stückes ist der hochintelligente Bauernsohn Ossip, welcher es Stalin beibringen will, dass er die Seelen- und Liebeskräfte der Bauern nicht als Brache dürfe liegen lassen, soll sich sein Werk von Dauer erweisen. «Was tut ihr mit dem ungeheuren — ja ungeheuren — seelischen Verlangen der Riesenmasse der Menschheit! Ihr werft es mit dem morschen Kirchengerümpel zusammen in einen Topf, nennt alles unterschiedslos Religion und schüttet es mit ihm aus auf den Mist der Geschichte.» Ossip fühlt, dass den Kommunismus «in fünfzig Jahren» eine aus den Tiefen aufbrechende Revolution wegfegen wird, falls es ihm nicht vorher gelingt, sich die «russische Seele» einzugliedern. Um sein Ziel zu erreichen, gründet er einen «Bund für revolutionäre Revolution». Stalin aber lässt das Mädchen erschiessen, das ihn, weil er Ossips Bestreben nicht würdigen kann, einen «verrückten Grossmogul» nennt. Dann wird auch Ossip selber «liquidiert». Das Heilmittel Stalins heisst kurz und bündig: arbeiten!

Nur unter gewaltigen Mühen hat Mühlestein dies anspruchsvolle Werk zu beenden vermocht. Das Nebeinander von theoretischen Reden und überhitztem, kinomässigem äusserem Geschehen mag künstlerisch nicht immer überzeugen — als Ganzes erregt und packt das Werk unzweifelhaft, weil es zum Bersten geladen ist mit einem ganz gross gesehenen dramatischen Konflikt: dem Kampf zwischen (religiöser) Seele und (technischem) Geist auf welthistorischer, die Zukunft antizipierender Ebene. Es wurde ganz offensichtlich aus innnerstem Drange geboren. Im Kommunismus sah (und sieht?) Mühlestein mehr als nur eine Frage der zweckmässigen wirtschaftlichen Ordnung. Der Begriff hatte (und hat?) für ihn wahrhaft chiliastischen Klang. Ob man sich nun so oder so zu seinem politischen Credo stelle — hier war auf alle Fälle ein politisch-kulturelles Ideendrama allergrössten Stiles, wie es wahrlich nicht in jedem Jahrzehnt auf dem Acker unserer Dramatik erblüht.

Mit seinem dritten Stück, das ein Jahr darauf in Bern uraufgeführt wurde, hat Mühlestein, äusserlich betrachtet, der neuen Wahlheimat und der Heimat seiner Gattin seine Reverenz bewiesen; von seiner persönlichen Psychologie aus gesehen, lockte den temperamentvollen Mann zum dritten Male das Seelenleben eines Diktators. Nach Schiner und Stalin — Jenatsch! «Der Diktator

und der Tod» ist ein typisches Intriguenstück, mit einem oft spannenden, oft verwirrenden Hin und Her von Menschen und Mächten. Wie andern, die sich wagemutig an diese komplizierte Epoche der Schweizer Geschichte herangemacht haben, sind auch ihm deren Wogen über dem Haupte zusammengeschlagen, und sehr viel sympathischer als bei Meyer wird einem in seiner Darstellung der ehrgeizige Streber ebenfalls nicht. Mühlestein tat zwar sein Bestes, den wilden Jürg zu einem kraftgenialischen «Volksfreund» emporzuschrauben; zu diesem Behufe erhalten die mit ihm rivalisierenden Führer der aristokratischen Geschlechter jegliche Art von Laster angekreidet, wie sie die Dekadenzperiode eines Regimes zu kennzeichnen pflegen: von der krassen Habgier und hemmungslosen Rachsucht bis zur ausgesprochenen Trottelhaftigkeit. Dies ist kein gutes Zeichen; denn der reife Dramatiker erhöht das Gegenspiel eher als dass er es entwertet. Schade auch, dass es isolierte Tirade bleibt, wenn Jenatsch plötzlich in einen Zukunftstraum von einem «Vernunftreich Bünden» ausbricht, das dem durch den dreissigjährigen Krieg zerrissenen Europa den Frieden zu bringen berufen wäre. Der an sich hohe Gedanke wird sonst nirgends dramatisch sichtbar gemacht.

Motivisch wurde hier leider allzu Vielfältiges zusammengebraut: aussenpolitisches Intriguenspiel, in dem die Belange der Staaten und der Kirchen sich dauernd überkreuzen, innerbündnerischer Ständekampf, Familienzwist und erst noch eine romantische Liebesgeschichte. Alle diese Motive und Motivchen laufen nebeneinander her, stützen sich kaum, stören einander viel öfters. Zum dritten Male ist Mühlestein das grosse Ideendrama nicht restlos geglückt.

Das wären die sichtbaren dramatischen Leistungen des Mannes. Sie zeigen alle mehr Wollen als Können. Doch ein hohes, für unsere Verhältnisse ungewöhnliches, nach allerletzten Zielen strebendes Wollen! Vielleicht dass dem genialischen Menschen das Alter die Erfüllung seines künstlerischen Ehrgeizes schenkt?

9. RICHARD SCHNEITER

Der Dichter schreibt über sich selber:

«Geboren wurde ich am 3. Februar 1876 in Wien als zweitjüngstes von fünf Kindern des Bahnbau-Ingenieurs Johann Konrad

Richard Schneiter

Schneiter von Nieder-Neunforn (Thurgau). Die Mutter stammte von Horgen am Zürichsee.

Die Primarschule durchlief ich in den Kantonen Schwyz, Zürich, Appenzell und Thurgau, ohne je zu verwurzeln, je sagen zu können: «Hier bin ich daheim!», ein Mangel, der bis in meinen Dialekt nachwirkt. Die Formung eines Mundartstückes ist für mich immer auch ein erbitterter Kampf mit der Mundart an sich. Und doch geht der Zug alles Lebens und aller Kunst nach Harmonie — auf der Bühne nur möglich als Einheit von Stoff, Sprache und Darstellung, das heisst oft nur in den Lauten mütterlicher Herkunft.

Das Gymnasium Frauenfeld vermittelte mir den Samen klassischer Weisheit. Aller ist nicht aufgegangen. Darüber kam durch äussere Verhältnisse erzwungen eine Schicht kaufmännischer Samen aus einem Winterthurer Handelshause; aber auch dieser muss zum grossen Teil verhockt sein. Das hat schon Rothschild vor hundert Jahren vorausgesehen, als er schrieb: «Schneiter wird nie ein Rothschild werden!»

Und gekommen ist es dann so: In Nordafrika, auf dem Büro einer Crinfabrik, schrieb ich meinen ersten Schwank, im Bündnerlande als Redaktionsgehilfe frühe Gedichte, in einer welschen Uhrenfabrik meine ersten Humoresken, in Strassburg unter Versicherungsakten musikalische Motive. Beendet habe ich diese Laufbahn als Propagandaleiter und Prokurist der Firma Maggi in Kemptthal, für die ich, zuerst in enger, dann in loserer Bindung, insgesamt 34 Jahre tätig gewesen bin — ein langes Stück Leben.

Seit dem Jahre 1937 bin ich sogenannter freier Schriftsteller, mit Wohnsitz Luzern, und habe Zeit, darüber nachzudenken, was Freiheit ist — und über dieser ewigen und letzten Frage vergeht die Zeit.»

Das literarische Leben Winterthurs und seiner dem Schrifttum sich widmenden literarischen Gesellschaft hat einen andern Geist als das von Zürich. Es ist stiller und mehr beschaulich aufs Vergangene gerichtet. In diesen Kreis gehörte jahrzehntelang der feinbesaitete Richard Schneiter. Aber bekannt geworden ist er über Winterthur hinaus durch die Aufführungen der Freien Bühne Zürich. Nach einer Aera Bührer (Volk der Hirten) gab es dort in den zwanziger Jahren so etwas wie eine Aera Schneiter. Eines

nach dem andern seiner warmen, tiefbohrenden Mundartstücke hob das wagemutige Ensemble aus der Taufe, freilich mitunter mit schwankendem Anteil des breiteren Publikums. Die Presse jedoch verglich ihn unbedenklich heute mit Kleist, morgen mit Tolstoi und übermorgen mit Strindberg. In den letzten Jahren sind die Aufführungen seiner Werke zurückgegangen, hauptsächlich wohl, weil die Freie Bühne sich seiner nicht mehr so annehmen kann.

Richard Schneiter ist ein Dichter von der besinnlichen Art. Eine merkwürdige Mischung von Realist und Romantiker! Besässe er nicht eine so ausgesprochene analytisch-dramaturgische Begabung, so wäre man versucht, ihn in die Keller-Linie zu stellen. Er mag wie der Glattfelder eine skurrile Ader besitzen, und auch an Weisheit steht er ihm nicht viel nach; aber idyllisch sind seine Dramen keineswegs. Es geht darin vielmehr um lauter Gewissenskonflikte, die er nach der rückläufigen Technik darzustellen und behutsam gerechter Lösung entgegenzuführen pflegt. Denn er ist im Tiefsten ein ausgesprochener Moralist. Wenn für einen, so gilt für ihn Schillers berühmtes Wort von der Schaubühne als einer moralischen Anstalt.

Im Einakter «Göttliche Gerechtigkeit» erlebt ein Junggeselle, der sein Testament machen will und zu diesem Zwecke seine Erben zusammentrommelt, dass alles ganz anders gekommen ist, als er es mit vermessener Selbstsicherheit angenommen hat. Weil seine Maxime war: «Drei Schritt vom Leib — oder ich schiesse», erscheinen jetzt, da er «nach Menschen ruft», nur seelische Krüppel. Das Stück schliesst mit seinem tragischen Zusammenbruch über den Trümmern des verfehlten Lebens.

In allen spätern Stücken ist Schneiter mit den Sündern glimpflicher umgegangen. So schon im Lustspiel «Wer erbt?» Die Lehre des vielgespielten, dramaturgisch vollendet nach der rückläufigen Technik gebauten Stückes ist gleich der von Gotthelf-Gfellers Erbschaftskomödie. Für beide gilt: «Die letzten werden die ersten sein.» Habgier erfährt Bestrafung, Güte und Treue Belohnung.

Zwei Jahre darauf kam das Volksstück «Der wahre Jakob». Drei Akte tragischer und komischer Haltung ziehen vorüber, tragischer im Wesentlichen, komischer im Nebensächlichen. Ein Selbstgerechter wird vom Schicksal in die Fänge genommen. Der Vater Grüter meint, er habe die Bibel auf seiner Seite. Aber auch die

Bibel ist keine Panazee gegen die Folgen sündhafter Ueberheblichkeit. Weil Vater Grüter am Schluss jedoch einsieht: «Jessesgott, dänn wär i c h gschuld», darf das Stück als Schauspiel enden. Es hätte gerade so gut eine Tragödie werden können. Auch wenn es keine geworden ist, es ist eines jener ernsten Schauspiele, die hart an der Grenze des Trauerspiels stehen.

Inhaltlich geht es um eine Milchfälschung, um deretwillen der unschuldige Jakob nach Amerika hat auswandern müssen. Wie er zurückkehrt, hebt das Spiel an. In drei Akten ringen drei Menschen in erregten Szenen um die Wahrheit. Der Vater um die Seele seines Kindes. Gott um die Seele des Vaters. Bis zuguterletzt das ganze Gebäude von Lug und Trug völlig zusammenstürzt. Konrad, der ältere Bruder, erkennt: «Uf eme Lug cha me kais Läbe-n-ufbaue!» Jakob, der jüngere, darf nun, da er gerechtfertigt ist, wieder hinausziehen in die weite Welt. Nach der notwendigen sittlichen Reinigung schliesst das Stück mit thurgauischer Nüchternheit: «Chum, Konrad! Simmer wieder diheime!»

Wieder nach zwei Jahren erschien der «Steinerjoggeli». Diesmal ein Vierakter, den Schneiter als Lustspiel bezeichnete. Wieder wird Vergangenes aufgedeckt, kommt zu Unrecht Begangenes ans Licht der Sonne. Doch da der, der zu richten befugt wäre, in der Stunde, da er triumphiert über seinen Feind, ihm liebevoll die Bruderhand entgegenstreckt, löst er den letzten Rest von Verstockung des Sünders. Allerdings ging es hier um beträchtlich mehr als nur eine bescheidene Milchfälschung. Schlimme Intriguen hat der Sägereibesitzer angezettelt, hat den Steinerjoggeli um die Braut und das Heim gebracht. Das Neue ist, dass nun in einem ganzen Akte die Herzensänderung des Sünders in ihrer praktischen Auswirkung dargestellt wird. Joggelis Güte heiligt über den engern Umkreis hinaus einen weitern. Es muss um ihn herum lauter Freude und Wohlwollen spriessen, heisst doch sein fester Glaube: «Solange der Mensch schänkt, solange ist seine Seele lebändig.»

Richard Schneiter hatte ersichtlich in seiner dichterisch-dramatischen Entwicklung noch eine weitere Stufe erklommen. Weit hinter ihm lag nun die herbe alttestamentliche Vergeltung der «Göttlichen Gerechtigkeit», und nicht mehr zaghaft nur, wie noch im «Wahren Jakob», schritt man nach Aussprache und Abrechnung dem neuen Leben entgegen. Ueberwältigend zeigte

dies Stück die ansteckende Kraft des Guten und die Gesundung einer ganzen Gemeinschaft durch den einen Reinen, Frommen.

Nachher kam die grosse Pause. Erst 1942 hat Schneiter wieder ein realistisches Stück herausgebracht. Wie früher, werden auch in «Die Yfersüchtige» allerlei Fäden aus der Vergangenheit mit der fragwürdigen Gegenwart kunstvoll verknüpft. Beherzigenswerte und scharfe Streiflichter fallen dabei auf moderne und leider auch ewigweibliche Typen. Wieder ist es die helfende Güte, die die Irrungen, Wirrungen zuletzt überwindet. Es ist ein Spiel für reife Menschen, erfüllt von der Weisheit des verzichtenden und selbstlos gewordenen Alters.

Der realistische Enthüllungs- und Besserungsdramatiker Schneiter ist nicht der ganze Schneiter, wenn schon nur er auf der Bühne erfolgreich war. Es ist mindestens mit ein paar Worten auch noch seiner romantischen Spiele zu gedenken, in denen seine Märchen-Verträumtheit klingt und singt. Ob ein direkter Zusammenhang mit der Märchendramatik des andern Winterthurers, Hans Reinharts, vorhanden ist, entzieht sich meiner Kenntnis; völlig ausgeschlossen scheint es mir nicht, denn beide haben sich durch Andersen anregen lassen. Schneiter gab 1921 das Märchenspiel «Die Prinzessin und der Schweinehirt» auf die Bretter, und 1924 spielte die Freie Bühne sein in einem phantastischen Mittelalter handelndes Stück «Hanswurst, Tod und Teufel». Im Druck sind beide Werke nach vielfacher Umarbeitung erst nach einem guten Jahrdutzend erschienen. Es wäre den leichtbeschwingten Stücken, in denen der spielerische Rahmen — hier grotesk-romantisch, dort duftig-märchenhaft — nicht über den hohen ethischen Kern hinwegtäuschen kann, wahrhaft zu gönnen, dass sie in gediegener Aufführung bald gültig das Licht der Rampe erblicken dürften.

10. ARNOLD H. SCHWENGELER

Geburtsort: Töss. Geburtsdatum: 5. Mai 1906. Der Dichter übersiedelte im zweiten Schuljahr aus der Ostschweiz nach Bern. Dort bestand er 1925 die Maturitätsprüfung. An der philosophischen Fakultät I der Universität Bern holte er sich 1931 den Doktorhut. Seine Dissertation behandelte das Thema «Heinrich Fe-

Arnold H. Schwengeler

derer im Lichte seines journalistischen Schaffens». Schon als Student war er ein eifriger Mitarbeiter des «Bund», in dessen Redaktion er gleich nach Abschluss der Studien eintrat. 1938 als fachtechnischer Mitarbeiter I. Klasse in die Generalstabsabteilung des Eidg. Militärdepartementes berufen, kehrte er kurz vor Kriegsausbruch an den «Bund» zurück, wo er die Leitung des literarischen Teiles übernahm.

Schwengeler ist seit dessen Gründung Präsident des Berner Schriftstellervereins. Auf längeren Aufenthalten und Reisen in Italien, Deutschland und Ungarn bahnte er kulturelle Beziehungen an. Er erhielt 1941 eine Ehrengabe aus dem Literaturkredit der Stadt Bern.

(Gekürzt aus: Dichter und Schriftsteller der Heimat. Bern, Verbandsdruckerei A.-G. 1943).

Joseph Viktor Widmann war Feuilletonredaktor am «Bund», ein Leben lang leidenschaftlicher Theaterkritiker und erfolgreicher Bühnenschriftsteller. Sein heutiger Nachfolger im Amte wechselt gleichfalls immer wieder von der dramatischen Tageskritik zur eigenen Gestaltung dramatischen Schicksals. Aber während Widmann in seinem Bühnenschaffen den Anschluss an die lebendigen Kräfte Berns nicht gefunden hat, sondern eigentlich immer typisch oesterreichische Züge bekundete, hat Schwengeler, der aus der Ostschweiz stammt, jedoch in Bern aufgewachsen ist, nun schon in drei Dramen einen bedeutsamen Beitrag zur künstlerischen Ausprägung alemannischen und auch spezifisch bernischen Denkens und Fühlens geliefert.

Am tiefsten ging es gleich im ersten Stück. Es gehört zur Natur des bernischen Schrifttums, dass es immer wieder vorstösst zu letzter und allerletzter philosophisch-theologischer Spekulation. Es fragt nach dem Wesen der Sünde, nach dem Wesen des Uebels, nach dem Wesen Gottes. Die brennende Unruhe dieser Fragestellung mag in dem primär für einfache Leser geschriebenen Werke Gotthelfs zwar nur hie und da, dann aber mächtig genug, aufblitzen aus der gärenden Tiefe. Offensichtlich walkte sie aber den schwerblütigen Albrecht von Haller, als er sein Gedicht vom «Ursprung des Uebels» schrieb, und in unsern Tagen beherrscht

sie auf weite Strecken die Bücher Max Pulvers, Alfred Fankhausers, Albert Steffens.

Einen eigentlichen Zweikampf mit Gott hat Schwengeler in seinem Erstling «Rebell in der Arche» zu gestalten versucht. In schöner, rhythmischer Prosa wird darin die Landschaft vor der Sintflut beschworen. Wir erleben, eindrucksvoll dargestellt, wie ein prometheischer Typ, ein gewaltiger Krieger, Gott wochen- und monatelang Widerstand leistet, um zuletzt doch gänzlich an ihm zu zerbrechen. Der Gegenspieler dieses Gottesfeindes, bei dem man an Byrons Gestalt des Kain erinnert wird, ist der gläubige Noah. Ein mythisches Drama also — das aber ein Entwicklungsdrama in sich verbirgt. Jeder der Hybris verfallene Jüngling muss es doch wohl einmal so auf Biegen oder Brechen erfahren, dass noch ein Mächtigeres über ihm steht.

Mit diesem Stück hat das Seltene sich ereignet, dass einem Anfänger eine runde, schöne dramatische Schöpfung gelang: ein Werk, dem Bewegung und Spannung entströmen, wie die Bühne sie verlangen muss, das zugleich in einer wohlklingenden Sprache geprägt und gestaltet, dessen Zielsetzung endlich eine denkbar hohe ist.

War dies erste Werk offensichtlich aus der Not der geistigen Pubertät geboren, so das zweite aus dem Erlebnis des Vaterlandes. «Bibrakte» erschien 1938. Es hat früher schon Helvetier-Dramen gegeben. Ja, gerade Joseph Viktor Widmann hat als junger Mensch einen «Orgetorix» geschrieben. Ob der genius loci seines Amtszimmers auf Schwengeler übergesprungen ist, ob Reminiszenzen aus dem Lateinunterricht Nachwirkung hatten, wir wissen es nicht. Weder das eine noch das andere ist wohl a priori auszuschliessen; denn das Stück erscheint nicht wie das erste dermaßen aus einem Guss. Dramaturgisch sind verschiedene Motive verknüpft, doch keines mit restlosem Einsatz durchgeführt. Auch überwuchert da und dort Episches einigermaßen das echte dramatische Gefüge. Im ganzen ist es doch wohl mehr eine stimmungsmässig und dokumentarisch geschickte Evokation der historischen Ereignisse, die mit dem Auszug der Helvetier verbunden waren, als eine gültige dramatische Leistung. Einige demagogische Züge des Orgetorix dürften auf die bewegte Gegenwart zurückzuführen sein; auch mag der Autor die tragischen Situationen mancher junger Schweizer stark empfunden haben, die im Lande selbst für grosse Taten we-

nig Raum mehr ersehen, denen aber auch der Weg in die Weite verrammelt ist. Dem Evangelium demütiger Bescheidung, das Cäsar den Helvetiern realpolitisch predigt, gehorchen sie jedoch überraschend schnell. Schwengeler hat der Gestalt seines Cäsar übrigens gewisse, leicht an Shaw erinnernde Lichter aufgesetzt, die zeigen, dass ihm auch lichtere Töne zur Verfügung stehen.

In «Niklaus Manuel», seinem dritten dramatischen Werk, das im Zyklus «750 Jahre Bern» 1941 als eine Art Festspiel aufgeführt wurde, ist die Szenenführung eher locker und der tiefste Konflikt dieses heroischen Lebens kaum geahnt: der Zwiespalt in der Brust des Malers zwischen seinem Künstlerehrgeiz, der ihn wie Holbein von der bilderstürmenden Reformation hätte fernhalten müssen, und seinem in schweren Kämpfen errungenen religiösen Pflichtgefühl, welches ihn gebieterisch zwang, sich der für richtig erkannten Wahrheit aufzuopfern. Schwengelers Verdienst beruht darin, sich die grosse Mühe genommen zu haben, das Stück in einer Sprache zu schreiben, die weitgehend dem Berndeutsch der zeitgenössischen Chroniken verpflichtet ist. Dies ist aus zwei Gründen bedeutsam. Erstens zeigt es unmissverständlich, wie weit wir uns im Zuge der neuen Dialektrenaissance in unserer Einstellung zur Mundart bereits gewandelt haben, wenn uns nun sogar im historischen Schweizer Stück das hochdeutsche Sprachgewand als eine Verfälschung der seelischen Substanz erscheint. Zweitens aber werden auf diesem Wege unermessliche Schätze versunkenen Sprachguts aus den entlegenen Jahrhunderten ins Bewusstsein gehoben. Wir wollen den fleissigen Schatzgräbern dankbar sein, dass sie unserer Gegenwart nahrhafte Seelenkräfte der vorbildlichen heldischen Väter einverleiben.

Schwengeler, der sich übrigens seither durch eine szenische Bearbeitung von «Kleider machen Leute» nochmals über seine wachsende dramaturgische Geschicklichkeit ausgewiesen hat, ist unter den Dramatikern der Vertreter einer jüngeren Generation. Er bringt zum Gesamtbild den Beitrag ihrer besonderen Seelenlage. Mehr: Er erweist klar und deutlich, dass die bernische dramatische Literatur sich nicht im Heimatschutztheater erschöpft. Es besteht dort einigermaßen die Gefahr, dass ob der leichteren Wirkung im Dialekt der Ehrgeiz sich allmählich schwäche, dem schwierigeren Drama nachzustreben, welches sich auf der Berufsbühne erwahren muss. Da Schwengeler diesen edlen Wettkampf früh auf

sich nahm, steht zu hoffen, dass auch sein späteres Bühnenwerk einmal wieder die vollgültige Originalität und Tiefe erreiche, durch die er sich so bedeutsam in die hohe Dramatik eingeführt hat.

11. ALBERT STEFFEN

Der Dichter wurde am 10. Dezember 1884 in Murgenthal im Kanton Bern als der Sohn eines Arztes geboren. Auf die Volksschule in Wynau folgte die Sekundarschule in Langenthal und das Gymnasium in Bern. Er studierte hierauf an den Universitäten Lausanne, Zürich, Berlin und München erst Naturwissenschaften, dann Geschichte und Philosophie. Seit längerer Zeit ist er in Dornach ansässig und redigiert die Wochenschrift: Das Goetheanum.

Es sind von dem nahezu sechzigjährigen Steffen bis jetzt über vierzig Werke im Drucke erschienen; darunter befinden sich zwölf Theaterstücke. Als ich in ZSCHD über ihn schrieb, lagen mir erst drei davon vor. Seine Dramatik ist also das Werk seiner reifen Mannesjahre. Vorher war er vornehmlich als Romanschriftsteller geschätzt.

Diese Dramen sind im Verlage der Anthroposophischen Bewegung zu Dornach erschienen. Sie werden ausschliesslich vom Ensemble des Goetheanums unter der Leitung von Frau Marie Steiner dargestellt. Allen liegen die Dogmen Rudolf Steiners, des Begründers der Anthroposophie und Steffens «Seelenführers», zu Grunde. Man hat deshalb schon mit boshaftem Wortspiel von der «Versteinerung» des reifen Steffen gesprochen. Das Wort enthält neben dem schlimmen Witz sicher mehr als nur e i n Körnchen Wahrheit.

Es wäre natürlich einem Nicht-Anthroposophen bequemer gefallen, dies schwierige Werk überhaupt zu beschweigen. Aber Steffen ist, obwohl Anthroposophe, doch auch Schweizer, ja, man kann auch heute noch deutliche Züge des Bernertums in seiner vergeistigten Kunst erkennen. Er mag ein seltsamer Schössling am Baume der Schweizer Dramatik sein. Es wäre schlimmer, wenn man ihr Mangel an Mannigfaltigkeit vorwerfen müsste.

Unmöglich ist es, auf so arg beschränktem Raume sämtliche Bühnenwerke des Dichters gesondert darzustellen oder gar mit

Albert Steffen

Begründung zu werten. So kann es sich darum nur handeln, gewisse Dominanten herauszuschälen. Zunächst dies: Genau wie das Drama der Jesuiten, das auf dem Untergrund eines Dogmas und einer starren Symbolik ruht, zeigen Steffens Spiele als Inhalte innere Wandlung. Auch die Richtung ist letztlich dieselbe. Die Wandlung ist positiv; denn Verhärtung schwindet, Liebeskraft wächst. Steffens Stücke sind in ihrem Herzen christliche Dramen, wie überhaupt die gesamte Anthroposophie als ein neognostisches christliches System zu begreifen ist.

Doch noch mehr haben sie mit dem Jesuitendrama gemein: nicht nur den Kampf zwischen einem Reiche des Bösen und einem Reiche des Guten. Dieser Kampf wird nämlich bei ihm wie bei ihnen nicht nur im Wort, sondern auch in der Maschine ausgetragen. Die dialektisch-dichterische Wortkraft Steffens ist bescheiden. Oft schreibt er Gesprächsprosa, die sich kaum über den Alltag erhebt, mitunter Jamben, die höchst dürftig klingen. Mehr: an allen Höhepunkten des Konfliktes, wo der echte Dramatiker im Monolog aufblüht, flüchtet er aus dem Wort in die Geistererscheinung, ins magische Ballett, in den Beleuchtungseffekt. Damit beweist er wohl theatralische, doch wenig urtümlich dramatische Instinkte. Freilich ist er von Haus aus ja auch nicht Dramatiker. Die ruhigeren Wasser der lehrhaften Epik, von denen er herkommt, wirken immer noch nach. Seine Stücke sind eher eine Art dialogisierter Novellen mit einem reichlich dotierten Beigemisch anthroposophischer Didaktik und einer naiven Freude an allerlei zauberhaftem Brimborium.

Nun aber: Wodurch leben sie? Denn sie leben! In den Herzen von zahlreichen Menschen. Einmal wohl daraus, so scheint mir, dass in ihnen, wie im Seismographen, die tiefe seelische Unruhe unserer Zeit vibriert. Mit seiner erstaunlichen Feinfühligkeit hat Steffen frühe schon, ähnlich Strindberg, den Leichengeruch der abendländischen Kultur gewittert. Es ist ja auch nicht zu vergessen, dass sein Jugenderlebnis die morbide Dekadenz um 1900 war. Aus ihr flüchtete er, als er in München studierte, in die Sicherheit der Weltschau Rudolf Steiners. Aber restlos beruhigt wurde er nie. Er blieb innerlich der Gefährdung des Todes weiterhin ausgesetzt, den er immer von neuem bekämpfen muss. Alle obern und untern Bereiche bietet er im Theater dazu auf, mitsamt dem ganzen Arsenal der Geschichte: die allerältesten

und die allerjüngsten Zeiten, Räume und Reiche. So begleiten wir ihn bei diesem Kampf zwischen den Kräften des Lebens und des Lichtes und denen des Todes und der Dunkelheit einmal zu Moses und seiner Ueberwindung des Pharaoh (Der Auszug aus Aegypten), ein andermal in das dritte nachchristliche Jahrhundert (Das Todeserlebnis des Manes), ein drittes und viertes Mal in den ersten Weltkrieg (Der Chef des Generalstabs, Das Viergetier), ein fünftes Mal in die Nachkriegsepoche (Friedenstragödie). In den letzten Jahren werden seine Stücke immer aktueller, immer zeitbedingter. Jetzt empfindet er auch keine Scheu, darin gelegentlich, wie Max Gertsch es gleichfalls tut, Jüngstverstorbene auftreten zu lassen (Moltke, Wilson). Vielleicht dass er glaubt, so zu stärkerer Zuschauerwirkung zu gelangen. Denn dass er wirken w i l l, weil er helfen will, darüber darf doch nicht der geringste Zweifel bestehen. Und ganz sicher werden diese Dramen auch durch solche Inhalte über den Kreis der anthroposophischen Esoterik hinaus in breitere Schichten getragen. Umgekehrt erscheint in ihnen der Stilbruch zwischen den Geschehnissen auf irdischem Plane und den damit abwechselnden in der Welt der Geister um so merkwürdiger. Jedoch mögen die jüngeren Generationen sich weniger daran stossen als die absterbenden. Schliesslich blüht ja neben Steffen da und dort heute das neobarocke Theater: die Calderon-Aufführungen, die neuerwachte Passion zu Luzern, das mehrstufig und allegorisch gewordene patriotische Festspiel, Liehburgs funktionelles, dreidimensionales Drama, das protestantische Mysterium Charly Clercs. All diese zwei- und dreiräumigen Stücke und Bühnen sind längst mit dem einräumigen Drama der Guckkastenszene zum Wettbewerb angetreten. Sie entsprechen dem neuen Zeitgefühl, das der Darstellung des blossen Einzelschicksals müde geworden ist. In diesen Zusammenhang muss man Steffens dramatisches Oeuvre stellen. Ich halte es durchaus für möglich, dass die Zukunft es als wegweisender einschätzen wird als seine heutigen Kritiker, die von der Goethewelt ihre Schulung empfangen haben und immer noch meinen, ein Kunstwerk müsse aus sich selber verständlich sein — obschon keiner von ihnen wagen würde, den zweiten Teil des Faust ohne Kommentar zu lesen.

12. ALBERT JAKOB WELTI

Als Sohn des berühmten Kunstmalers Albert Welti wurde Albert Jakob oder Albert J. Welti, wie er sich selber schreibt, am 11. Oktober 1894 in Höngg geboren. Die Volksschule und das Progymnasium besuchte er in München und Bern. Nachher bildete er sich in Düsseldorf, München, Madrid und London zum Maler aus. Seit 1920 ist er auch als Schriftsteller tätig, in erster Linie als dramatischer Dichter, in zweiter als Erzähler. Sein Wohnsitz ist seit manchen Jahren Genf.

Das halbe Dutzend Dramen, durch das Welti in vielfachen Aufführungen bekannt geworden ist, erweist ihn als einen Dramatiker höchst eigenartiger Prägung. Zunächst sind sie eindrücklich durch die ungemeine Fülle der Phantasie, die ihre Szenen beflügelt. Welti ist um Einfälle nie verlegen; sie überstürzen sich mitunter sogar dermaßen, dass sie der Struktur seiner Stücke gefährlich werden. Seine Intriguen erzeugen oftmals, wie gewisse schnell wuchernde Gewächse, neue und immer neue Abspaltungen. Es kostet ihm bisweilen darum offensichtlich eine heillose Mühe, die Fäden zum Beschlusse samt und besonders wieder in die Hände zu kriegen. Indessen ist er bisher glücklich der Gefahr entgangen, sich mit Haut und Haaren dem bequemen Bilderbogen zu verschreiben. Er besitzt genügend Selbstdisziplin und — von der bildenden Kunst her — einen zu ausgesprochenen Sinn für die Komposition, als dass er übersehen könnte, welch tiefere Werte mit dem herkömmlichen Bau eines Dramas verbunden sind. Dennoch ist es nicht zu bestreiten, dass seine gehaltvollen Stücke weniger aus der klaren Architektur als aus dem reichen und überraschenden szenischen Detail und dem sehr lebendigen Dialog ihre erquicklich saftige Wirkung beziehen. Von der Generation um fünfzig ist er der naive, an Einfällen unerschöpfliche Gegentyp zum «sentimentalischen», das e i n e Thema bis zum letzten Tropfen auspressende Feinmechaniker und Kalkulator Cäsar von Arx.

Schon Weltis Erstling «Maroto und sein König», welchen das Basler Stadttheater 1925 aufführte, liess die Vorzüge seiner Wesensart deutlich ins Auge springen. Man unterhielt sich bei diesem historischen Spiel aus den spanischen Karlistenkriegen ganz vortrefflich, nicht zuletzt gerade deshalb, weil man pausenlos von

Albert Jakob Welti

einer Stimmung in die andere geworfen wurde. Welti nannte das Stück ein Schauspiel, und das ist es auch in der Tat, vom Schluss her betrachtet. Grosse Partien aber sind Komödie, wenn nicht gar Schwank — eine Mischung also, ähnlich wie bei Bernard Shaw, dessen Einfluss Welti so wenig verleugnen kann wie Bührer und Gertsch.

Im zweiten Stück, dem «Vertrag mit dem Teufel», ging es ihm nicht mehr um einen, wenn auch noch so frei behandelten, historischen Vorwurf. Das Stück ist, ähnlich Faesis «Leerlauf», eine Komödie über die Verhältnisse im großstädtischen Kunstbetrieb. Die frei erfundene Fabel ist reichlich kompliziert, stellenweise skurril-romantisch; anderseits ist das Gegenspiel satirisch scharf beleuchtet, sehr begreiflich übrigens, hat sich doch nicht unbeträchtliches Ressentiment darin abreagiert. Daneben war eine gewisse besinnliche, leicht altväterische Behaglichkeit zu verspüren, die das spanische Stück noch nicht enthielt, welche sich aber auch späterhin in Weltis Werk gelegentlich bemerkbar macht. Sie verleiht ihm gemütvolle Wärme, bisweilen aber auch ungebührliche Breite.

Mit «Servet in Genf» (1931) kehrte er zur Geschichte zurück. Während er in den bisherigen Stücken eigentlich immer das Gegenspiel satirisch oder burlesk entwertet hatte, hielt er hier zum erstenmal die gerechte Balance und erwies damit sein eigentliches Maß als dramatischer Könner. Das Stück ist eine gross gesehene Auseinandersetzung zwischen den beiden Genf: dem Genf Calvins und dem der Libertinage; darüber hinaus rührt es behutsam an das dunkle Problem der Grenze zwischen der Freiheit des Willens und dem vorher bestimmten Schicksal. Es ist historisch-objektiv, aber es ist auch brennend subjektiv; denn Welti empfindet seit vielen Jahren aus täglicher Erfahrung die Spannung der beiden so gegensätzlichen Genf. Das Bestechende und Ueberzeugende an diesem dramatischen Gedicht war neben seiner grossen szenischen Farbigkeit das Phänomen der beträchtlich gewachsenen künstlerischen und menschlichen Kraft des Dichters. Sowohl die sinnliche Hexe Benoîte als Michael Servet, sowohl Calvin als seine temperamentvolle Stieftochter und sein lederner Schreiber Nicolas — alle sind prall und rund vor uns stehende Menschen, an deren seltsam verflochtenen Schicksalen wir warmen Anteil nehmen müssen.

Seine drei nächsten Stücke hat Welti auf Zürichdeutsch geschrieben. Er hat durch sie die hohe, von Paul Haller begründete, von Richard Schneiter weiter geführte Tradition der mundartlichen Problemdramatik erstmalig zur allgemeinen öffentlichen Anerkennung geführt: denn sein «Steibruch» ist vom Schriftstellerverein als das beste eingereichte Stück erstprämiiert und zur Aufführung auf dem Landitheater vorgeschlagen worden. Dort hat es durch schweizerische Berufsschauspieler eine mustergültige Einstudierung erfahren und ist in zahllosen Aufführungen vielen Tausenden aus allen Gauen der Schweiz zum Erlebnis geworden. Das längst postulierte Ziel war endlich erreicht: Schweizer Stück, Schweizer Schauspieler, Schweizer Zuhörerschaft.

Die mundartliche Reihe Weltis begann 1937 mit der «Mordnacht». Die Freie Bühne Zürich hob das Stück aus der Taufe. Es handelt vom Diktator-Bürgermeister Rudolf Brun, doch ist Welti der naheliegenden Gefahr entgangen, ein äusserliches Intriguen- und Staatsstreichstück zu verfassen. Es ist vielmehr die sehr innerliche Darstellung eines tragischen Generationenkonflikts. Der Antrieb war darum offensichtlich viel weniger der konjunkturbedingte des damaligen staatspolitischen Jubiläums als die Erschütterung des Dichters durch die schroffe innerpolitische Antithese Freisinn-Front, welche zu jener Zeit in vielen ihm bekannten Zürcher Familien die Söhne und Väter auseinanderriss. Er hat es nun in diesem Stück in wahrhaft überlegener Weise verstanden, den tragischen Knoten in unerhörtem Maße zu schürzen und ihn dennoch zum Beschlusse so zu lösen, dass die dem christlichen Schauspiel gemässe Erschütterung durch die Umkehr und die Reue das Werk beschliessen darf. Der Bürgermeister erscheint nur als Episodenfigur, ist aber dennoch von unvergesslicher Eindrücklichkeit. «Steibruch», das zweite Mundartspiel, war nochmals ein beinahe Tragödie gewordenes Schauspiel. Auf den ersten Blick erscheint das Stück nicht sehr verschieden von manchem andern, nach der analytischen Technik verfassten Dialektschauspiel; vor allem berührt sich die frei erfundene Handlung mit den Enthüllungsdramen Richard Schneiters. Nur dass dieses hier sich von Anfang an in gefährlichem, eigentlich unerquicklichem Bereiche hält. Welti hat das Kunsstück fertig gebracht, dass wir uns für einen Menschen erregen, der im Grunde wenig Sympathie verdient. Sein Held ist ein gewalttätiger, heruntergekommener Bur-

sche, der nun als entlassener Zuchthäusler am Rande seines Dorfes ein menschenscheues Dasein führt. Er hat verschiedenes auf dem Kerbholz. Seine Geliebte, die ein uneheliches Töchterchen von ihm hatte, warf sich ins Wasser, als sie erfuhr, dass er noch ein zweites, in der Trunkenheit erzeugtes Uneheliches habe. Das Verbrechen allerdings, weswegen er in Amerika im Zuchthaus sass, das hat er nicht begangen! Diese Tatsache erlaubt den versöhnlichen Schluss, nachdem durch die Verfilzung der Umstände, aber auch durch die psychanalytische Besserwisserei eines jungen Schulmeisters sich bei einem Haare neues Unglück — Mord und Selbstmord — ereignet hätte. Das Stück ist eine quälerische, fast an Dostojewski erinnernde Studie einer schwierigen, sehr alemannisch gehemmten Seele; dennoch bringt es der Autor erstaunlicherweise fertig, gut schweizerisch mit Pestalozzi-Optimismus zu enden. Ein gewagtes, doch über Erwarten geglücktes Experiment.

Weniger glücklich war das nächste, als er in seinem dritten Dialektstück fünf bis sechs ganz verschiedenartige Motive in einem Lustspiel zusammenkoppelte, das er in einer schweizerischen Kleinstadt und auf einem Mittelmeervergnügungsdampfer ansiedelte. «Summerfaart» (Miss Helvetia) von 1941 scheiterte einigermaßen an der Ueberkompliziertheit der Intrigue, doch auch daran, dass Welti hier, ähnlich wie im «Vertrag mit dem Teufel», seiner satirischen Laune allzu freien Lauf gewährte. Es zeigte sich klar, dass seine wuchernde Phantasie dort, wo ihr keine Grenzen gesteckt sind, immer noch dazu neigt, die psychologischen Möglichkeiten der Bühne hie und da bedenklich ausser Acht zu lassen.

Als ein typisch naiver Dichter schafft Welti eben, dem Gesetz seines Wesens folgend, notwendigerweise ungleichwertig. Aber seine Stücke sind aus der strömenden Fülle geboren, wie es kaum einem zweiten unserer zeitgenössischen Schweizer Dramatiker beschieden ist.

V. BIBLIOGRAPHIE

A. IN ERINNERUNG DREIER WEGEBEREITER

1. Konrad Falke

Bühnenwerke

Dramatische Werke in 5 Bänden. Zürich, Rascher & Co. 1930—33 1. Bd. Sinnbilder I (Versdramen). Astorre, Tragödie in 5 Akten. Das Mädchen von Talynthos. Tragisches Vorspiel in 3 Akten. Noah. Weltuntergangs-Mysterium in 3 Akten und 1 Vorspiel. 2. Bd. Sinnbilder II (Versdramen) Don Juan. Phantastische Komödie in 5 Akten. Echnaton, Tragödie in 3 Akten. 3. Bd. Moderne Gesellschaftsdramen I Christian. Bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten. Lux. Schauspiel in 5 Akten. 4. Bd. Moderne Gesellschaftsdramen II Die Statthalterin. Schauspiel in 5 Akten. Die Eifersüchtigen. Komödie in 3 Akten. Das Kind. Eine ernste Komödie in 5 Akten. 5. Bd. Die ewige Komödie. 21 Einakter.

Benützte Literatur

Kapitel Konrad Falke in ZSCHD.

Paul Lang: Konrad Falke. Schweiz. Monatshefte. Januar 1933.

Werner Johannes Guggenheim: Konrad Falke. (1880—1942) Gedenkrede, gehalten an der am 17. 5. 1942 von der Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker veranstalteten Gedenkfeier. Manuskript.

2. Carl Albrecht Bernoulli

Bühnenwerke

Das Testament. Familiendrama in 3 Aufzügen. Berlin, Wiegandt und Grieben. 1901.

Ulrich Zwingli. Schauspiel in 5 Akten. Berlin, S. Fischer. 1905.

Der Ritt nach Fehrbellin. Schauspiel in 5 Akten. Jena, Eugen Diederichs. 1908.

Herzog von Perugia. Renaissance-Drama in 5 Akten. Jena, Eugen Diederichs. 1910.

Sankt Jakob an der Birs. Festspiel zum eidg. Turnfest. Basel, G. Böhm. 1912.

Die beiden Isolden. Das Drama von Tristan in 5 Akten. Basel, Privatdruck. 1913.

Monika. Bürgerliches Drama in 3 Akten. Basel, Privatdruck. 1914.

Die Bundesburg. Festspiel für die schweizerische Landesausstellung. Bern 1914.

Die Umkehr der Stäbe. Festspiel zum Kantonalschützenfest beider Basel. Sissach 1914.

Der Meisterschütze. Ein Prosa-Tell in 4 Aufzügen. Jena, Eugen Diederichs. 1915.

Königin Christine. Schauspiel in 3 Akten. Basel, Privatdruck 1916.

Der Pechvogel und die tolle Bande. Lustspiel in 3 Akten. Basel, Frobenius A. G. 1918.

Gottfried Keller-Spiel. Basel, Benno Schwabe & Co. 1919.

Der Stellvertreter. Basler Totentanz. Ein Akt. Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1920.

Der Bräutigam von Delphi. Komödie in 3 Akten und in Versen. Jena, Eugen Diederichs. 1922.

Die Dritte. Bürgerliches Schauspiel in 3 Akten. Jena, Eugen Diederichs, 1925.

Tristans Ehe. Ein amerikanisches Drama in 5 Aufzügen. Leipzig, Reclam. 1926.

Der Tod zu Basel. Ein Tanzspiel in alter Art. Basel, Helbing & Lichtenhahn. 1926.

Gaugin der Menschenmacher. 5 Akte. Basel, Benno Schwabe & Co. 1934.

Der Papst. Schauspiel in 5 Akten. Basel, 1934. Benno Schwabe & Co. 1934.

Benützte Literatur

Kapitel Carl Albrecht Bernoulli in ZSCHD.
Paul Lang: C. A. Bernoulli als Dramatiker in «Der Basilisk». Sonntagsbeilage der Nationalzeitung Basel. Sondernummer C. A. Bernoulli zum 60. Geburtstag. 8. Januar 1928.
Broschüre Carl Albrecht Bernoulli 10. 1. 68 — 13. 2. 37. Enthält u. a. autobiogr. Lebensabriss, sowie die Notizen zur Rede an der Gedenkfeier im Stadttheater Basel von Felix Mœschlin.
Otto Kleiber: Carl Albrecht Bernoulli 1868—1937 im Basler Jahrbuch 1938. Basel, Helbing & Lichtenhahn.

3. Otto von Greyerz

Bühnenwerke

E strube Morge. E Maitlikomedi i 1 Akt. Bern, Intelligenzblatt. 1897.
Vatter und Suhn. Berndeutsches Lustspiel in 1 Akt. Bern, Schmid und Francke. 1898.
Ds Gongstangsse. Berndeutsches Lustspiel in 1 Aufzug. Bern, Intelligenzblatt. 1898.
Der Loggateer. Berndeutsches Lustspiel in 1 Aufzug. Bern, Schmid & Francke. 1899.
Die Schweizergarde in Paris. Dramatische Szene. Bern, Schmid & Francke. 1899.
Der Napolitaner. Berndeutsches Lustspiel in 3 Aufzügen. Bern, Neukomm & Zimmermann. 1901.
Der schön Herr Nägeli. Berndeutscher Schwank in 1 Aufzug. Bern, Schmid & Francke. 1901.
Herz ist Trumpf. Lustspiel in 1 Aufzug. Bern, A. Francke. 1904.
D'Revolution im Ryffligässli. Berndeutsches Lustspiel in 2 Aufzügen. Bern, A. Francke. 1905.
Knörri und Wunderli oder Hei Si, wei Si, cheu Si. Berndeutsches Lustspiel in 3 Aufzügen. Bern, A. Francke 1909.
Bärnerlüt. Bernische Lustspiele (Im Tram — Vor em Bazar oder die italiänischi Reis — Ds Häberlis Pudi — D'Revolution im Ryffligässli — Der Napolitaner — E strube Morge — Der Locataire). Bern, A. Francke. 1911.
Der Weltverbesserer. Lustspiel in 2 Aufzügen. Bern, A. Francke. 1912.
Der Chlupf. Berndeutsches Lustspiel in 3 Aufzügen. Bern, A. Francke. 1913.
Ds Häberlis Pudi. E Schuel- und Chinderkumedi. 4 Ufzüg. Bern, A. Francke. 1913.
Im Tram. Dramatisches Sprachbild aus Bern. 1 Aufzug. Bern, A. Francke. 1914.
Ds Schmocker Lisi. Berndeutsches Lustspiel in 4 Aufzügen. Bern, A. Francke. 1917.
Im Tram. II. Aufzug. Dramatisches Sprachbild aus Bern. Bern, A. Francke. 1921.
Nume das nid. Berndeutsches dramatisches Idyll in 1 Aufzug. Bern, A. Francke. 1924.
Juvenis. Berndeutscher Einakter. Bern, A. Francke. 1935.

Benützte Literatur

Unserm Otto von Greyerz zum 60. Geburtstag. Eine Festgabe von seinen Freunden. Bern, A. Francke. 1923. Mit vollständiger Bibliographie.
Das Berner Heimatschutztheater. 8. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Luzern, Theaterkultur-Verlag. 1936.
Prof. Dr. phil. O. von Greyerz zum Gedächtnis. Bern, A. Francke. 1940.

B. WESENTLICHE DRAMATIKER DER GEGENWART

1. Cäsar von Arx

Laupen. Ein Bühnenspiel aus der Schweizergeschichte. Basel, Verlagsdruckerei G. Böhm. 1914.
Die Rot Schwyzerin. Volksstück. Leipzig. 1921.
Festspiel zur Gründung der Schützengesellschaft der Stadt Solothurn. Solothurn, Zepfelsche Buchdruckerei. 1922.
Die Schweizer. Festspiel zum Eidg. Schützenfest. Aarau 1924.
Das Berner Oberland-Spiel. Manuskript. 1926.
Die Brücke. Festspiel für Brugg. Brugg. 1927.
Schweizer. Festspiel für das Eidg. Turnfest 1928. Luzern, Keller & Co. 1928.
Die Geschichte vom General Johann August Sutter. München, Georg Müller. 1929.
Vogel, friss oder stirb! Dialektkomödie in 3 Akten. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1931.
Opernball 13 (Spionage). Schauspiel in 3 Akten. Zürich, Rascher & Co. 1932.
Der Verrat von Novarra. Schauspiel. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1931.
Der heilige Held. Schauspiel in 5 Akten. Zürich, Rascher & Co. 1936.
Dreikampf. Schauspiel in 3 Akten. Basel, Grafica-Verlag. 1937.
Der kleine Sündenfall. Schauspiel. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1939.
Romanze in Plüsch. Schauspiel. Elgg, Volksverlag. 1941.
Das Bundesfeierspiel 1941. Schwyz. 1941.
Land ohne Himmel. Schauspiel in 3 Akten. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1943.

2. Jakob Bührer

Landrat Broller. Einakter. Bern, A. Francke. 1912.
Und alles ist ein Tanz. Schauspiel in 3 Akten. Bern, A. Francke. 1913.
Das Volk der Hirten. Drei lustige Spiele. Bern, A. Francke. 1918.
Didel oder Dudel. Eine Satire in 3 Akten. Bern, A. Francke. 1918.
Marignano. Ein ernstes Spiel aus unsern Tagen. Bern, A. Francke. 1918.
Zöllner und Sünder. Lustspiel in 1 Akt. Zürich, Paul Altheer. 1918.
's Paradysli. Lustspiel in 3 Akten. Weinfelden, A.-G. Neuenschwandersche Verlagsbuchhandlung. 1923.
Ein neues Tellenspiel. In 4 Akten. Weinfelden, A.-G. Neuenschwandersche Verlagsbuchhandlung. 1923.
Das Volk der Hirten. Gesamtausgabe. 10 Spiele. Zürich, Aschmann & Scheller. 1925.
De Foxli. Lustspiel in 3 Akten. Zürich, Aschmann & Scheller. 1926.
Margreth (Dramatisierung von «Sturm über Stiflis»). Manuskript. 1927.
Der Kaufmann von Zürich. Komödie in 3 Akten. Zürich, Aschmann & Scheller. 1928.
Die Pfahlbauer. Eine Tragikomödie in 3 Akten. Zürich, Rascher & Co. 1932.
Kein anderer Weg? Drama in 3 Akten. Zürich, Oprecht & Helbling. 1933.
Galileo Galilei. Dramatische Dichtung in 5 Akten. Zürich, Oprecht & Helbling. 1933.
Nationalrat Stöcklis Traum und Wende. Eine seltsame Komödie in 3 Akten. Zürich, Adolf Fehr. 1942.
L'amore, il sole e tutte le altre stelle. Tessiner Komödie in 3 Akten. Manuskript. 1942.
Ans andre Ufer. Komödie in 3 Akten. Manuskript. 1942.

3. Robert Faesi

Odysseus und Nausikaa. Tragödie in 3 Akten. Zürich, Schulthess & Co. 1911.
Die offenen Türen. Komödie in 2 Akten. Berlin, Oesterheld & Co. 1912.
Die Fassade. Lustspiel in 3 Aufzügen. Berlin, Oesterheld & Co. 1918.
Opferspiel. In 5 Akten. Leipzig, Grethlein & Co. 1925.
Leerlauf. Komödie in 3 Akten. Berlin, Oesterheld & Co. 1929.
Der Magier. Ein Spiel mit Sternen in 3 Akten. Frauenfeld, Huber & Co. 1938.

4. Max Gertsch

John Law. Schauspiel. Bühnenmanuskript. Berlin, Georg Marton Verlag. 1933.
Der König. Schauspiel in 4 Akten. Bühnenmanuskript. Berlin, Georg Marton Verlag. 1933.
General Boulanger. Schauspiel. Bühnenmanuskript. Berlin, Georg Marton Verlag. 1933.
Karriere. Komödie. Selbstverlag. 1934.
Diktatur. Komödie in 4 Akten. Zürich, Gebr. Leemann & Co. 1935.
Menschenrechte. Schauspiel in 5 Akten. Elgg, Volksverlag. 1937.
Sir Basil's letztes Geschäft. Eine sehr ernste Komödie in 4 Akten. Elgg, Volksverlag. 1937.
Der Mensch ist gut. Schauspiel. Selbstverlag. 1939.
Die Ehe ein Traum. Eine Komödie in 3 Akten. Elgg, Volksverlag. 1940.

5. Werner Johannes Guggenheim

Das Reich. Tragödie in 3 Akten. Potsdam, Gustav Kiepenheuer. 1927.
Die Frau mit der Maske. Komödie in 3 Akten. Potsdam, Gustav Kiepenheuer. 1927.
Das Dorf Sanct Justen. Schauspiel aus den Bergen in 3 Akten. Potsdam, Gustav Kiepenheuer. 1927.
Die Schelmeninsel. Bühnenmanuskript. 1928.
Der Bärenhandel. Ein Lustspiel in 3 Szenen und 1 Epilog. St. Gallen, Fehrsche Buchhandlung. 1930.
Die Schweizergarde. Trauerspiel in 5 Akten. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1934.
Der neue Bund. Festspiel für die Jahrhundertfeier des Gewerbeverbandes. St. Gallen, Zollikofer & Cie. 1935.
Erziehung zum Menschen. Schauspiel in 5 Akten. Manuskript. 1939.
Bomber für Japan. Schauspiel in 5 Akten. Zürich, Verlag Oprecht. 1940.
Frymann. Ein Schauspiel in den Bergen in 5 Akten. Elgg, Volksverlag. 1940.
Die Liebe der Angela Borgia. Schauspiel in 5 Akten. Elgg, Volksverlag. 1942.

6. Walter Lesch

Du kannst mich nicht verstehen. Lustspiel in 5 Akten. Manuskript. 1931.
Die tödliche Ordnung. Schauspiel. Bühnenmanuskript. Wien-Berlin, Verlag Max Pfeffer. 1932.
Cäsar in Rüblikon. Dialektkomödie in 4 Akten. Elgg, Volksverlag. 1934.
Jedermann 1938. Ein Spiel vom armen Mann im Ueberfluss. Elgg, Volksverlag. 1937.
Die kleine, grosse Schweiz. Festspiel. Elgg, Volksverlag. 1939.
Dienschtma No. 13. Volksstück in 5 Akten. Elgg, Volksverlag. 1940.
Stephan der Grosse. Volksstück in 5 Akten. Elgg, Volksverlag. 1941.
Der junge David. Szenisches Oratorium. Elgg, Volksverlag. 1943.

7. Max Eduard Liehburg

Bühnenwerke

Aischylos: Prometheus. Ein sakrales Spiel. Umdichtung. Zürich, Orell Füssli. 1928.
Christus. Ein sakrales Spiel. Zürich, Orell Füssli. 1928.
Bachs Passionen. Zwei sakrale Dramen. Zürich, Orell Füssli. 1930.
Schach um Europa. Drama. Zürich, Orell Füssli. 1931.
Hüter der Mitte. Drama. Zürich, Rascher & Co. 1934.
Orient und Okzident. Drama. 1937. (in Umarbeit)

Funktionelles Theater

Siehe die reichhaltige Bibliographie im Jahrbuch X und XI der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, S. 146.

8. Hans Mühlestein

Die Eidgenossen. Ein Rückzug aus der Weltgeschichte. München, Georg Müller. 1914.
Der Bund der Brüder. Schauspiel in einem Grossakt. Manuskript. 1920.
Wieland der Schmied. Versdrama in 3 Akten. Manuskript. 1920.
Der Diktator und der Tod. Bühnendichtung in 4 Akten. Celerina, Selbstverlag. 1933.
Menschen ohne Gott. Drama in 3 Akten. Zürich, Oprecht & Helbling. 1934.
Stella oder Zehn Minuten vor Zwölf. Zeitgenössische Commedia dell'Arte in 3 Akten. Celerina, Selbstverlag. 1937.
Courbet oder Die Säule schwankt. Drama in 3 Akten, Vor- und Nachspiel. Manuskript. 1939.
Die Goldbarren. Drama in 3 Akten. Manuskript. 1940.

9. Richard Schneiter

Die Helden von St. Jakob. Festspiel in 3 Akten. Aarau, Sauerländer & Co. 1914.
Göttliche Gerechtigkeit. Ein Drama in 1 Aufzug. Winterthur, A. Vogel. 1922.
Wer erbt? Lustspiel in einem Akt. Mundart. Winterthur, A. Vogel. 1922.
Der wahre Jakob. Ein Volksstück in 3 Akten. Mundart. Winterthur, A. Vogel. 1924.
Der Steinerjoggeli. Ein Dialektlustspiel in 4 Akten. Winterthur, A. Vogel. 1926.
Hanswurst, Tod und Teufel. Ein phantastisches Spiel in 3 Akten. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1936.
Die Prinzessin und der Schweinehirt. Ein Liebesspiel in 7 Akten. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 1938.
Die Yfersüchtige. Ein Dialektlustspiel in 3 Akten. Elgg, Volksverlag. 1942.

10. Arnold H. Schwengeler

Rebell in der Arche. Drama in 5 Akten. Bern, Herbert Lang. 1936.
Bibrakte. Drama in 5 Akten. Elgg, Volksverlag. 1937.
Kleider machen Leute. Komödie in 1 Prolog und 5 Bildern. Elgg, Volksverlag. 1940.
Niklaus Manuel. Dramatische Dichtung in 4 Bildern. Bern, Aare-Verlag. 1941.

11. Albert Steffen

(Wo nicht anders angegeben, im Verlag für schöne Wissenschaften, Dornach.)

Der Auszug aus Aegypten. Drama in 3 Akten. Berlin, 1916, Dornach 1930.
Die Manichäer. Drama in 1 Vorspiel und 5 Akten. Berlin, 1916, Dornach 1930.
Das Viergetier. Drama in 6 Akten. Zürich, Verlag Seldwyla. 1925.
Der Chef des Generalstabs. Drama in 5 Akten. 1927.
Der Sturz des Antichrists. Dramatische Skizze in 3 Akten. 1928.
Hieram und Salomo. Tragödie in 9 Bildern. 1933.
Das Todeserlebnis des Manes. Drama in 5 Akten. 1934.
Adonis-Spiel. Eine Herbstes-Feier. 1935.
Friedenstragödie. In 5 Akten. 1936.
Fahrt ins andere Land. Drama in 1 Vorspiel und 7 Bildern. 1938.
Pestalozzi. Schauspiel in 3 Teilen. 1939.
Ruf am Abgrund. 1943.

12. Albert Jakob Welti

Maroto und sein König. Ein Schauspiel in 5 Akten nebst einem Prolog. Zürich, Orell Füssli. 1926.
Der Vertrag mit dem Teufel. Ein Tryptichon. Zürich, Albisverlag. 1935.
Servet in Genf. Fünf Akte. Carouge, Jean-Paul Vibert. 1930.
Mordnacht. Es Schpiil i drei Akte. Elgg, Volksverlag. 1937.
Steibruch. Spiil i feuf Akte. Elgg, Volksverlag. 1939.
Hie Schaffhausen! Festspiel zum Schaffhausertag an der Landesausstellung. Schaffhausen, 1939.
Summerfaart. Es Lustspiil i feuf Akte. Elgg, Volksverlag. 1940.

VI. INDEX

(Schweizer Dramatiker und ihre Stücke)

Arnet, Edwin 21
Das eidgenössische Wettspiel 57, 59

Arx, Cäsar von 16, 21, 23, 65, 67, 79, 80—85, 87
Laupen 80, 82
Die Rot Schwyzerin 82
Die Schweizer 58, 82
Die Geschichte vom General Johann August Sutter 53, 83
Vogel, friss oder stirb! 38, 54
Opernball 13 (Spionage) 84
Der Verrat von Novara 51, 83, 84
Der heilige Held 54, 65, 83
Dreikampf 34, 84
Der kleine Sündenfall 48, 84
Romanze in Plüsch 67, 84
Das Bundesfeierspiel 1941 57, 59—60
Land ohne Himmel 51, 83, 84

Balmer, Emil 36
Der Glückshoger 36
Der Riedhof 36
Die zwöuti Frou 36
Der neu Wäg 36

Baumgartner, Elisabeth
D'Lindauere 36

Beer, Werner Rudolf
Bürger Guillotin 47
Der Weg in die Nacht 47

Behrens, Eduard 17
Volksfreunde 33
Der grau Geier 37

Bernoulli, Carl Albrecht 18, 50, 59, 73—76, 82, 101, 113
Das Testament 73
Ulrich Zwingli 73
Der Ritt nach Fehrbellin 73
Herzog von Perugia 47, 73
Sankt Jakob an der Birs 58, 73, 75, 82
Die beiden Isolden 73
Monika 73
Die Bundesburg 58, 73, 75
Die Umkehr der Stäbe 73
Der Meisterschütze 76
Königin Christine 73
Gottfried Keller-Spiel 73
Der Stellvertreter 73
Der Bräutigam von Delphi 49, 73
Die Dritte 73

Tristans Ehe 73
Der Tod zu Basel 73
Der Papst 47, 73
Der Mann mit der Mütze 73
Birchler, Linus 57
Das Rapperswiler Spiel vom Leben und vom Tod 58
Borel, Phaon 32
Das unvollendete Bild 33
Ruth und Else 33
In einer Familie 33
Brantmay, Heinrich 50
Bratschi, Peter 17, 42
Der kommende Tag 43
Nacht über den Bergen 43
Bührer, Jakob 15, 16, 17, 21, 25, 42, 43, 85—89, 97, 118
Die Nase 23
Das Volk der Hirten 42, 88, 118
Didel oder Dudel 42
Marignano 42, 87
Zöllner und Sünder 42
's Paradysli 42
Ein neues Tellenspiel 42, 51—52, 87
Sturm über Stiflis (Margreth) 88
Der Kaufmann von Zürich 42, 43, 88
Die Pfahlbauer 42, 53—54, 88
Kein anderer Weg? 42, 43, 88
Galileo Galilei 49, 87, 88—89
Clerc, Charly 65, 129
Corrodi, Hans
Das Dorngrüt 36
Donauer, Friedrich
Hans Waldmann 50
Eberle, Oskar 24, 57, 64, 65
Bruederchlausespyl 24, 54
Der heilige Kanzler 24, 47, 65
Schwyzer Wiehnachtsspyl 24
Chlaus vo Flüe, es Spyl vom Fride 24, 54
Ehrismann, Albert
Der neue Kolumbus 62, 63
Enderlin, Fritz
Die Fräulein von Saint-Cyr 49
Eschmann, Ernst 35, 76
Faesi, Robert 17, 19, 89—94
Odysseus und Nausikaa 46, 91
Die offenen Türen 33, 93
Die Fassade 33, 93
Opferspiel 26, 48, 65, 91—93
Leerlauf 33, 93, 132
Der Magier 33, 93
Falke, Konrad 7, 16, 42, 69—72, 79, 101
Echnaton 46
Noah 46

Das Mädchen von Talynthos 46, 69
Träume 69
Astorre 69
Cäsar Imperator 69
Fankhauser, Alfred 124
Der Chrützwäg 36, 78
Der König dieser Welt 53
Völkerfreiheit 61
Flückiger, Alfred 17, 50
Rasputin 48
Waldmann 50
Forster, H. 59
Frey, Adolf 52
Frohnmeyer, Ida 66
Der Gerechte 33

Ganz, Hans 15, 30
Der Morgen 30, 46
Der Lehrling 30
Helene Brandt 30
Geilinger, Max
Der Weg zur Circe 27
Jürg Wullenweber 46
Heiden und Helden 48
Wir wollen Barrabas 66
Gertsch, Max 16, 94—98, 129
John Law 47, 94
Der König 49, 94, 96, 97
General Boulanger 47, 94
Diktatur 34, 96
Menschenrechte 52—53, 96, 97, 98
Sir Basil's letztes Geschäft 48, 96, 97
Die Ehe ein Traum 33, 96
Gfeller, Simon 22, 78, 79, 119
Geld und Geist 36
Schwarmgeischt 36
Probierzyt 36
Hansjoggeli, der Erbvetter 36
Giedion, Sigfried 17
Gilli, Gertrud
Der dunkle Bruder 66
Goetz, Kurt 10, 34
Graber, Rudolf
Agnes und der stud. chem. 32
Wetter über Paris 47
Greyerz, Otto von 18, 22, 23, 35, 76—79
Vatter und Suhn 76
Der Napolitaner 78
Knörri und Wunderli 76
Im Tram 76
Der Chlupf 76, 79
Ds Schmocker Lisi 76
Nume das nid 54, 76
Juvenis 78

Gross E. B. 59
Guggenheim, Kurt 17
Der sterbende Schwan 48
Guggenheim, Werner Johannes 6, 17, 20, 23, 48, 98—103
Das Reich 46, 99
Die Frau mit der Maske 102
Das Dorf Sanct Justen 101
Die Schelmeninsel 102
Die Schweizergarde 53, 99—101
Erziehung zum Menschen 34, 103
Bomber für Japan 34, 102
Frymann 101, 102
Die Liebe der Angela Borgia 49, 101

Hafner, Theodor
Der Kardinal 50
Der schwarze Schuhmacher 50
Haggenmacher, Peter, Pseudon. für Welti, Jakob Rudolf 19, 40
Die Venus vom Tivoli 19, 40
Haller, Paul 23, 36, 78
Marie und Robert 35
Heer, Gottlieb Heinrich
Ein König — ein Mensch 47
Huggenberger, Alfred
Em Bollme si bös Wuche 39

Ilg, Paul 15
Der Führer 33
Mann Gottes 33
Imperatori, Wilhelm Alfred 10, 17
Kredit und Glaube 33
Das Spiel um die Gnade 47

Jörger, Benedikt 64

Joho, Rudolf 50

Juker, Werner 22, 37, 79
Der Friedenspfarrer 36
Verchehrti Wält 36
E frömde Fötzel 36
Das Laupenspiel 59

Keller, Hans Wilhelm 16, 17
Der Mann im Moor 34
Camping 34
Kesser, Hermann 10
Knittel, John
Sokrates 46
Kriesi, Hans Max 16
Kübler, Arnold
Schuster Aiolos 49

Lang, Paul 15, 17
Sturmzeit 34
Giannettina, Giannettina . . . 39
Waldmann vor Murten 50
Der Sturz Waldmanns 50

Lenz, Max Werner 15
Heil dir Helvetia 40
Lesch, Walter 16, 17, 23, 25, 42, 44, 103—106
Du kannst mich nicht verstehen 33
Die tödliche Ordnung 44, 105
Cäsar in Rüblikon 44, 106
Jedermann 1938 44, 105—106
Die kleine, grosse Schweiz 60
Dienschtma No. 13, 37, 106
Stephan der Grosse 37, 106
Der junge David 63, 106
Liehburg, Max Eduard 16, 26, 57, 66—67, 107—112, 129
Prometheus 107
Christus 107, 109
Bachs Passionen 109
Schach um Europa 110
Hüter der Mitte 109, 110
Orient und Okzident 109, 110
Lienhard, Meinrad 64
Manuel, Niklaus 60, 63
Marti, Hugo
Herberge am Fluss 30
Matzig, Richard B.
Notturno 31
Moeschlin, Felix 15, 20
Revolution des Herzens 34
Mühlestein, Hans 17, 50, 112—116
Die Eidgenossen 50, 113
Menschen ohne Gott 49, 113—115
Der Diktator und der Tod 115—116
Müller, Dominik 24, 35, 36, 79
Müller-Einigen, Hans 10
Muschg, Walter
Babylon 46
Mussard, Jean
Diocletian 46
Ott, Arnold 84
Planta, Gaudenz von
Jenatsch und Lucretia 50
Planta, P. C. 54
Pulver, Max 30, 124
Igernes Schuld 30
Das grosse Rad 30
Reinhart, Hans 30, 121
Die arme Mutter und der Tod 29
Der Garten des Paradieses 29
Der Schatten 29
Sankt Galler Weihnachtsspiel 64
Reinhart, Josef 64
Rhyn, Hans
Klaus Leuenberger 50
Ringgenberg, Fritz
Sempach 52

Rougemont, Denis de 59, 65
Ruckhäberle, Moritz 24

Sahl, Hans
Jemand 61 — 62
Salat, Hans 64, 65
Sautter, Emil 78
Anna Matter 37
De ehrlicher Lump 39
Schär-Ris, Adolf
D'Hochwacht 36
Die spitzi Flueh 36
Schell, Hermann Ferdinand 65
Iwan der Schreckliche 47
Der Bürgermeister von Zürich 50
Das Winkelriedspiel 52
Das Gottesspiel 65
Schmid, Martin
Der Empörer 50
Schneeberger, Friedrich 64
Schneider, Hermann 16, 24, 65
Der Bammert 24
Die silbrigi Glogge 24
E Spiel vom liebe Gott 24, 31
E klai Wälttheater 24, 31
Ueli, der ewige Lacher 31
Schneiter, Richard 21, 37, 68, 78, 116 — 121, 133
Göttliche Gerechtigkeit 119
Wer erbt? 39, 119
Der wahre Jakob 119 — 120
Der Steinerjoggeli 120 — 121
Hanswurst, Tod und Teufel 30, 121
Die Prinzessin und der Schweinehirt 30, 121
Die Yfersüchtige 38, 121
Schoeck, Paul 21
Tell 54
Schwarzenbach, James
Schulthess von Steiger 53
Schwengeler, Arnold H. 121 — 126
Rebell in der Arche 46, 124
Bibrakte 54, 124 — 125
Niklaus Manuel 53, 125
Kleider machen Leute 125
Stauffer, Fred 64
Steffen, Alfred 15, 48, 66, 124, 126 — 129
Der Auszug aus Aegypten 129
Das Viergetier 129
Der Chef des Generalstabs 48, 129
Das Todeserlebnis des Manes 129
Friedenstragödie 48
Stegemann, Hermann 54
Stern, Alfred 64
Stickelberger, Emanuel 49, 59

Tavel, Rudolf von 18, 22

Thürer, Georg 23, 50
Beresina 23, 54
Meister Zwingli 23
Ursus, stand ufl 23
Neuenburger Weihnachtsspiel 64
Wälterlin, Oskar 19
Wenn der Vater mit dem Sohne 34
Gasthaus zu den Dreikönigen 34
Papst Gregor VII. 46
Weissenbach, Johann Kaspar 58
Welti, Albert Jakob 16, 17, 19, 21, 23, 25, 79, 130—134
Maroto und sein König 49, 130—132
Der Vertrag mit dem Teufel 33, 132, 134
Servet in Genf 53, 132
Mordnacht 25, 54, 133
Steibruch 25, 26, 37, 133—134
Hie Schaffhausen 59
Summerfaart 134
Welti, Jakob Rudolf (Peter Haggenmacher)
Venus vom Tivoli 19, 40
Fahnen über Doxat 19, 52
Widmann, Josef Viktor 123
Orgetorix 124
Wieser, Edwin
Das Reich ist nicht von dieser Welt 66
Der auferstandene Gott 66
Wyrsch, Kurt 64
Zimmermann, Andreas 23
De Landsturmlütenant 23
De Wittlig 23
De Patriot 23