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
Kapitel: 1: Einleitung
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: 10.12.2025

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.