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: 2: Berufsbühnen und Laientruppen
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

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.