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: 3: Übersicht über das insgesamt der dramatischen Produktion
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

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 R e i n h a r t s. 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 F r o h n m e y e r 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 I l g in «Der Führer» zu gestalten unternommen.

Zwischen Schauspiel und Komödie in der Mitte steht die herbe Kritik der Pressewelt, die Eduard B e h r e n s in «Volksfreunde» ausgeübt hat. Ich empfinde das Werk als eine Tragikomödie. Eine «tragische Komödie» nennt Paul I l g 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 K o m ö d i e 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 F a e s i in «Die offenen Türen», in Wilhelm Alfred I m p e r a t o r i s «Kredit und Glaube», sowie in den Kunsthandelsatiren «Leerlauf» von Robert F a e s i und «Der Vertrag mit dem Teufel» von Albert Jakob W e l t i. Die allgemeine Brüchigkeit einer ganzen Reihe von modernen Gesellschaftsmenschen hat Robert F a e s i 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 L e s c h «Du kannst mich nicht verstehen» und von Max G e r t s c h «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 W ä l t e r l i n 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 Z e i t s t ü c k, 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 M œ s c h l i n (Revolution des Herzens) und Paul L a n g (Sturmzeit) versuchten, das Drama eines Gewissenskonfliktes in der Rüstungsindustrie (Bomber für Japan) von Werner Johannes G u g g e n h e i m, sowie die beiden Auseinandersetzungen mit dem Gedanken der Diktatur: die fast schwankhafte Satire «Diktatur» von Max G e r t s c h und die Tragödie «Der Mann im Moor» von Hans Wilhelm K e l l e r. Dieser Autor befasste sich in «Camping» neuerdings mit den Problemen der politischen Flüchtlinge, während Werner Johannes G u g g e n h e i m 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 v o n A r x e n s «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 G f e l l e r den Stoff für ein warmherziges fünfaktiges Emmentaler-Schauspiel geliefert als auch, zusammen mit «Elsi die seltsame Magd», dem Zürcher Hans C o r r o d i 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 F a n k h a u s e r s «Chrützwäg», worin die Folgen einer auferzwungenen Ehe erschütternd offenbar werden. (ZSCHD).

Von den jüngeren Autoren des bernischen Volksschauspiels seien der fruchtbare und liebenswürdige Emil B a l m e r genannt (Der Glückshoger, Der Riedhof, Die zwöuti Frou, Der neu Wäg), Adolf S c h ä r - R i s (D'Hochwacht, Di spitzi Flueh), die Dramatikerin Elisabeth B a u m g a r t n e r (D'Lindauere), vor allem aber der sich stetig entwickelnde Stadtberner Werner J u k e r (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 J u k e r s. 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 B e h r e n s. 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 O s t s c h w e i z vertritt das ernste Dialektdrama vor allem der Winterthurer Richard S c h n e i t e r (ZSCHD und Kap. IV). Von etwas schwächerer Gestaltungskraft, doch von stärkerem Hang zur Tragödie besessen war der Zürcher Theaterkritiker Emil S a u t t e r. Über seinen tragischen Einakter «Anna Matter» siehe ZSCHD.

In jüngster Zeit haben sich auch zwei stadtzürcherische Berufsschriftsteller um das mundartliche Schauspiel bemüht. Albert Jakob W e l t i s «Steibruch» wurde als erstprämiiertes Werk 1939 vom Landitheater gespielt (Kap. IV). 1940 erschien von Walter L e s c h «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 v o n A r x 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 S c h n e i t e r 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 L a n g 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 H u g g e n b e r g e r s 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 G f e l l e r frei nach Gotthelf in «Hansjoggeli der Erbvetter» und von Richard S c h n e i t e r 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 S a u t t e r 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 B r a t s c h i. 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 B e r n o u l l i zwei seiner Lesedramen in dieser gewalttätigen Epoche angesiedelt: «Herzog von Perugia» und «Der Papst».

In die Zeit der Glaubenskonflikte führten Oskar E b e r l e s Thomas Morus-Tragödie «Der heilige Kanzler», Rudolf G r a b e r s stimmungsvolles Bartholomäusnachtspiel «Wetter über Paris» und Gottlieb Heinrich H e e r s Tragödie um Heinrich IV. «Ein König — ein Mensch».

Entlegene russische Geschichte behandelt Hermann Ferdinand S c h e l l s 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 G e r t s c h hat in «John Law» mit viel zynischer Auflokkerung und finanzwissenschaftlicher Einsicht den erschütternden Ablauf des berühmten Notenbank-Experimentes dargestellt, Werner Rudolf B e e r 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 G e r t s c h zu Hause. Sein «General Boulanger» ist schonungslos gesehen und mit ihm das gesamte damalige Frankreich. Wie Franz Werfel, so hat auch Werner Rudolf B e e r 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 Kühlers 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 Flückiger, 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 S c h e l l in hochdeutschen Knittelversen in einem kurzen «Winkelriedspiel» und von Fritz R i n g g e n b e r g 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 W e l t i. 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 Welti s 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 B e r n o u l l i s «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 I d e e n d r a m a s 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 v o n A r x 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 B i r c h l e r 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 F a n k h a u s e r 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 S a h l 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 E h r i s m a n n. 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, andernteils 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 C l e r c und das Niklaus von Flüe-Spiel von Denis de R o u g e m o n t.

Im katholischen Raum schufen Heiligenspiele Oskar E b e r l e, nämlich die beiden erwähnten Bruderklausenspiele in der Mundart und das Thomas Morus-Spiel «Der heilige Kanzler» in hochdeutschen Jamben, sowie Cäsar v o n A r x, der im «Heiligen Held» ebenfalls den Einsiedler vom Ranft dramatisierte. Hermann Ferdinand S c h e l l 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 S a l a t, die Hermann Ferdinand S c h e l l und Cäsar v o n A r x besorgten. Dann erhielten wir eine berndeutsche Version von Karl U e t z. 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 C l e r c s «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 F a e s i 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 S c h n e i d e r.

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 G e i l i n g e r s 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 G i l l i (1938), nebenbei bemerkt ausser Ida Frohnmeyer der einzigen hochdeutsch schreibenden Dramatikerin, die in der Berichtszeit hervorgetreten ist. Die zweite bilden die beiden Dramen Edwin W i e s e r s «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 A n t h r o p o s o p h i e, in denen ja ebenfalls das Christuserlebnis eine beherrschende Rolle spielt. Ihr einziger Vertreter ist Albert S t e f f e n. 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 L i e h b u r g s 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, d i e 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 Grofsstaaten 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.