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: 4: Fünfzehn Dramatiker
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: 11.12.2025

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

IV. FÜNFZEHN DRAMATIKER

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

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

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

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

A. IN ERINNERUNG DREIER WEGEBEREITER

1. KONRAD FALKE

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

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

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

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

Konrad Falke

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

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

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

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

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

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

2. CARL ALBRECHT BERNOULLI

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

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

Carl Albrecht Bernoulli

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

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

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

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

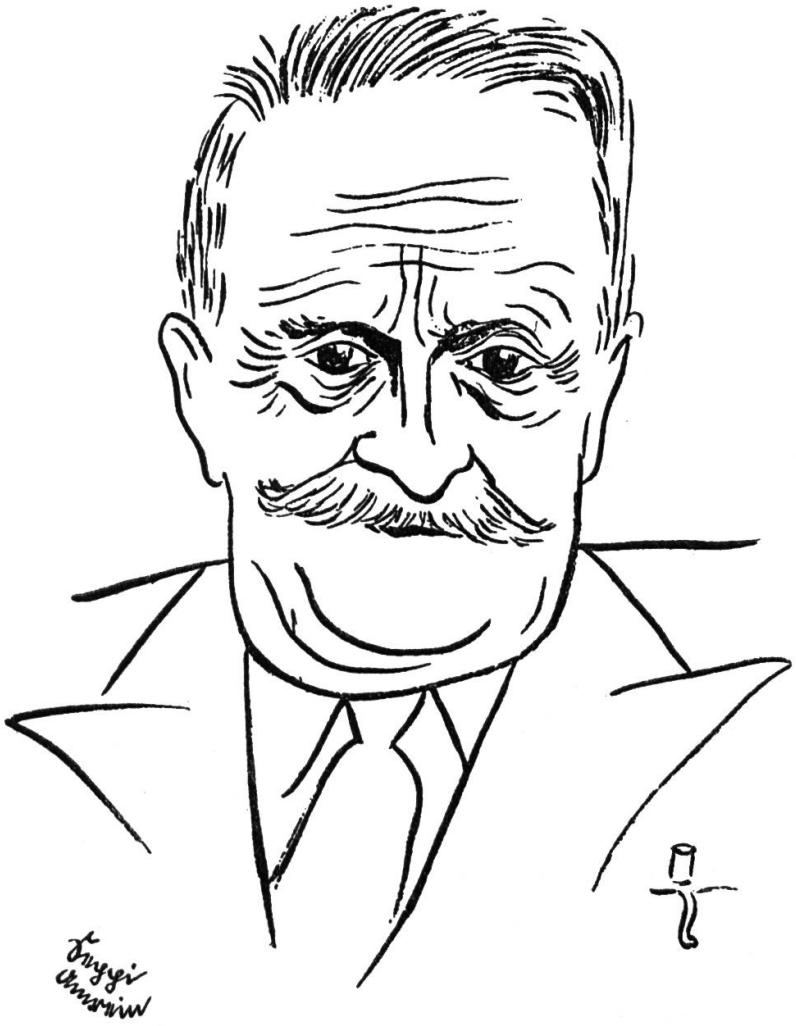
Die Persönlichkeit Bernoullis ist über Basel hinaus wenig bekannt geworden, wenn schon dort der vielseitige, immer rührige Mann eine empfindliche Lücke hinterlassen hat. Doch dass er das höhere Festspiel begründet hat, das soll ihm die Geschichte des Schweizer Theaters niemals vergessen!

3. OTTO VON GREYERZ

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

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

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



Otto von Greyerz

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

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

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

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

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

B. WESENTLICHE DRAMATIKER DER GEGENWART

1. CÄSAR VON ARX

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

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

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

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

Caesar von Arx

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. JAKOB BÜHRER

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

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

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

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

Jakob Bührer

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

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

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

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

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

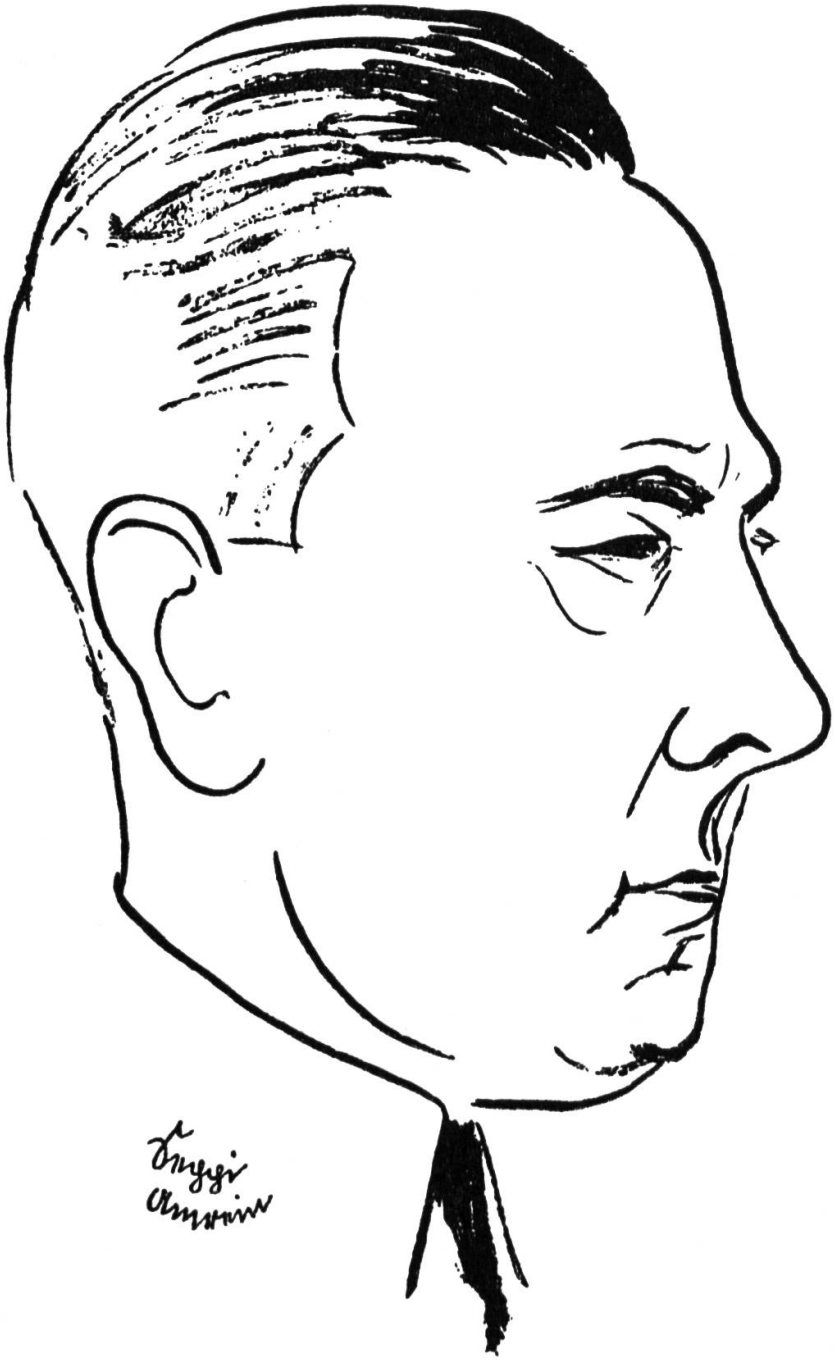
Dies und nichts anderes ist der wahre Grund, warum «Galileo Galilei» nicht aufgeführt wurde und weshalb die neuen Bührerstücke nur noch in geschlossenen Vorstellungen der organisierten Arbeiterschaft vorgeführt werden. Und doch enthielt »Galileo Galilei» eine wahrhaft packende Szene, in welcher die historische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

3. ROBERT FAESI

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

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

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



Robert Faesi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. MAX GERTSCH

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

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

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

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

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

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

Max Gertsch

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

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

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

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

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

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

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

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

5. WERNER JOHANNES GUGGENHEIM

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

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

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

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

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

Werner Johannes Guggenheim

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. WALTER LESCH

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

Walter Lesch

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

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

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

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

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

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

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

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

7. MAX EDUARD LIEHBURG

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

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

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

Max Eduard Liehburg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. HANS MÜHLESTEIN

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

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

Zur allgemeinen Kenntnis sind drei seiner dramatischen Dichtungen gelangt.

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

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

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

Hans Mühlestein

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

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

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

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

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

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

9. RICHARD SCHNEITER

Der Dichter schreibt über sich selber:

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

Richard Schneiter

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. ARNOLD H. SCHWENGELER

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

Arnold H. Schwengeler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. ALBERT STEFFEN

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

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

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

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

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

Albert Steffen

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

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

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

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

12. ALBERT JAKOB WELTI

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

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

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

Albert Jakob Welti

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

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

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

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

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

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

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

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