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

Rubrik: Jahresberichte

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: 12.12.2025

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

JAHRESBERICHTE

+ SIMON GFELLER

Am 8. Januar 1940 wurde Otto von Greyerz, der Gründer des Berner Heimatschutztheaters und grosse Bahnbrecher des mundartlichen Schrifttums, nach kurzer heftiger Krankheit dahingerafft — auf den Tag drei Jahre später ist sein Freund und Weggenosse, Simon Gfeller, nach längerem, tapfer ertragenem Leiden im Spital in Sumiswald sanft entschlafen. Der Tod dieser zwei Männer bedeutet zweifellos für die Berner Mundartbühne einen unersetzlichen Verlust. Dieser Verlust wäre aber noch ungleich grösser und schmerzvoller, wenn die Genannten, dank ihres langjährigen Wirkens und fruchtbaren Schaffens, nicht längst zum festen und unverrückbaren Wegweiser für unsere Ziele und Aufgaben geworden wären. Es war ihnen beiden vergönnt, das Aufgehen ihrer Saat noch miterleben zu können und sie durften, in dieser Hinsicht, — wie es im Testament vom «Hansjoggeli» heisst — «ihr Haupt rüehig aufs Sterbekissen legen.» Wenn also das Berner Heimatschutztheater in den Fusstapfen dieser wackern Pioniere weiterwandelt, so erfüllt es damit nicht nur ein Gebot der Pietät, sondern die Weiterführung des Unternehmens im Sinn und Geist seiner Förderer und grossen Vorbilder wird ihm zur selbstverständlichen aber auch heiligen Pflicht, sofern es seiner Sendung bewusst ist und sich auf der während eines Vierteljahrhunderts errungenen Höhe halten will.

Schon in der ersten Spielzeit (1915/16) des neugegründeten, aus dem Dörfli-Theater der Landesausstellung hervorgegangenen Heimatschutztheaters, finden wir auf den Programmen den Namen Simon Gfeller. Durch seine freie Uebertragung in bernische Mundart des Schauspiels «Das Zeichen» von Lisa Wenger, hat das genannte Stück unendlich viel an Lebendigkeit und Dramatik gewonnen; das «'s Zeiche» wurde zum Schlager der Saison. Weil es dem noch jungen Heimatschutztheater an neuen Stücken mangelte (um mit Gfeller zu sprechen), wohl aber auch auf Drängen seines Freundes Otto von Greyerz, fing er selbst an, den dramatischen Boden zu beackern. Im Jahr 1918 überrascht und erfreut er uns mit «Hansjoggeli der Erbvetter». Und wie mit seinem ersten Buche «Heimisbach», so hat er auch mit seinem dramatischen Erstling gleich ins Schwarze getroffen. Wenn auch der Stoff von Gotthelf stammt, so stecken die lebensechten Gestalten doch in Gfellers Halblein, atmen seinen Geist und sprechen seine urwüchsige, bildhafte Sprache. — Der «Hansjoggeli» errang einen aussergewöhnlichen Erfolg, er gehört mit dem «Schmocker Lisi» von Otto von Greyerz zu den meistgespielten Stücken des Berner Heimatschutztheaters — ja, er ist so recht zu seinem «Parzival» geworden. Den besten Beweis für den unvergänglichen Wert und die Lebensfähigkeit dieses Vierakters, erbringen die Spieler selbst. Sie sind hier nicht mehr nur Darsteller emmentalischer Bauerntypen, nein, sie erleben die ihnen zugedachte Aufgabe jedesmal wieder und trotz der ungezählten Wiederholungen schlüpfen sie immer wieder mit neuer Freude und frischem Schmunzeln in ihre Rollen. Wie hat es mir doch selbst weh getan, als ich vor einigen Jahren — «aus Altersrücksichten» — die Rolle des Bänz einem jüngern Spieler überlassen musste!

Doch auch die nachfolgenden Werke: «Probierzit», «Dür d'Chnüttlete», «Schwarmgeist» und «Geld und Geist», fanden in zahlreichen Aufführungen eine überaus dankbare Aufnahme und haben den festen Boden, auf dem heute das Unternehmen steht, schaffen helfen und zum guten Ruf der bernischen Heimatbühne wesentlich beigetragen.

Gfeller ist der eigentlichen Tragik ausgewichen — dafür besass er selbst ein zu sonniges Gemüt und einen viel zu goldenen Humor! Wohl deutet er bisweilen auch in finsterste Ecken menschlichen Elends und in kalte, im Hass und Geiz und Kolder verschwallte Herzen, doch stets bricht aus dunklem Gewölk siegreich die Sonne hindurch und übergiesst mit wohliger Wärme den Raum. In lebendiger Gestaltung und mit der ihm eigenen Farbenmischung wusste er schön und massvoll Licht und Schatten zu verteilen. Er geisselt wohl kräftig unsere Schwächen, Sünden und Laster, doch immer wird das Böse, in gesunder und froher Lebensbejahung, vom Guten besiegt. Wie entsetzen und ärgern wir uns doch ob der Frechheiten und Unverschämtheiten der habgierigen Erbschleicher im «Hansjoggeli», freuen uns aber gleichzeitig an dem grundbraven Wesen des Liebespaares Bänz und Bäbeli, an dem ehrenfesten und taktvollen Gerichtssäss und an der aufrichtigen, währschaften Bärenwirtin. Wie beklemmt uns das Erscheinen der in religiösem Wahn verstrickten Elise im «Schwarmgeischt», des schwerblütigen halb umnachteten Stüdeli und wie befreiend wirkt dagegen die Warmblütigkeit und sonnige Heiterkeit der alten Dreierleutchen. — So ist es auch in «Geld und Geist». Mag uns zeitweise die kalte und düstere Stimmung noch so bedrücken und mag der dämonische «Uhung» von Dorngrüttbauer noch so herzlos, teuflisch und brutal sich gebärden, wir glauben nicht daran — zu hell und zu golden wird das Ganze überstrahlt vom leuchtenden, ergreifendschönen Bild des Liebiwilerhofes. Es ist also kein Wunder, wenn den von edler Menschlichkeit erfüllten Theaterstücken von Simon Gfeller nicht nur ein Augenblickserfolg beschieden war, sondern wenn sie noch heute zum eisernen Bestand des Heimatschutztheaters gehören.

Die Berner Heimatschützler haben auf ihrem alljährlichen Ausflug oft den Weg ins Emmental gefunden und immer war es für die grosse Spielerschar eine freudige Ueberraschung, wenn Simon Gfeller unerwartet auf einer Egg oder an einem Waldrand auftauchte und sich zu ihr gesellte. Viele Spieler sind auf diese Weise in ein herzliches und freundschaftliches Verhältnis zu dem Eggschulmeister getreten, aus dem im Laufe der Jahre eine dauernde feste Freundschaft entstanden ist. Manch einem von uns ist Simon Gfeller zum Berater, Helfer und Chumm-mer-z'Hülf geworden.

Ja, wir haben viel verloren an ihm! Wir beklagen nicht nur den Verlust eines unserer bedeutendsten Dichter und Erzähler, wir trauern nicht nur um einen unserer erfolgreichen Mundartdramatiker — er war uns viel mehr: Ein grundgütiger lieber Mensch ist von uns gegangen — ein väterlicher, treuer Freund!

Emil Balmer.

+ ANDREAS ZIMMERMANN

Am 17. Mai 1943 starb Andreas Zimmermann, der Gründer des Heimatschutztheaters Weggis. Schon Vater und Mutter waren mit der kleinen Dorfbühne mannigfach verbunden, der Vater als Spieler, Regisseur, Musikleiter und Kulissenmaler, die Mutter als Spielerin und Spielleiterin von Kinderaufführungen. Der kleine Andreas, der am 23. März 1869 zur Welt gekommen war, spielte als Fünfjähriger zum ersten Mal mit. Später war er, wie einst sein Vater, die Seele der Dorfbühne, Spieler, Musikmeister, Maler, Spielleiter. Es war die Zeit der bairischen und tirolischen Volksstücke. An der Berner Landesausstellung sah er Alfred Huggenbergers «Im Bollme sy bös Wuche», ging heim und schrieb als Fünfundvierzigjähriger sein erstes Mundartstück. Mit dem «Lieserl vom Schliersee» hätte die neue Bühne im Schweizerhof eingeweiht werden sollen; nun ging als erstes Stück «Der Landsturmlütenant» Zimmermanns über die Bretter. Das Weggiser Heimatschutztheater war entstanden. Nun folgte Spiel auf Spiel: «D' Aelplerchilbi», «De Wittlig», «De Patriot», «De Tierbändiger», «De Chrämerhälmi», das Tellspiel «Der Adlerjäger vo Uri» und zuletzt «Zum goldige Stärne». Auf nahezu vierhundert Volksbühnen erlebten diese Stücke über fünftausend Aufführungen. Zum ersten Mal betritt der Bauer am Vierwaldstättersee die Szene, nicht als Narr wie in den Schwyzer Fastnachtsspielen, nicht als Held, wie in den vaterländischen Prunkstücken, sondern der Bauer und Dörfler mit seiner kleinen Welt, wie ihn das Berner Heimatschutztheater sehen gelehrt hatte. Zimmermann war der Erbauer des Gasthofes zur Post in Weggis und viele Jahre Gemeindepräsident. Der Kurort verdankt ihm Ansehen und Aufschwung. Der vielseitig Beschäftigte fügt sich ein in die lange Reihe urtümlich begabter schweizerischer Volkstheaterleute, die zugleich als Spieler, Spielleiter und Dramatiker wirkten und ihrem bürgerlichen Leben durch die Welt, die sie sich auf den Brettern aufbauen, sich und den Mitmenschen jene Fülle des Daseins schenken, die es lebenswert und schön macht. Seine Autobiographie «Fusstapfen einer Lebenswanderung» (Selbstverlag, Hotel Post, Weggis 1939) gibt einen Begriff von diesem reichen Wirken im Kurort Weggis, in dem sich Heimat und Fremde treffen. Sie ist ein bedeutungsvolles Dokument auch für die schweizerische Volkstheatergeschichte.

Oskar Eberle.

SCHWEIZER WERKE AUF SCHWEIZER BÜHNEN (1941/42)

STÄDTISCHE BÜHNEN.

A. URAUFFÜHRUNGEN.

Basel

6. 9. 41	Bravo Paulet. Volksstück in 11 Bildern von H. W. Keller und Fr. Burau	7	Aufführungen
16. 10. 41	Fortunat. O. in 8 Bildern von Xaver Schnyder von Wartensee; Neubearbeitung von P. O. Schneider und Max Terpis	8	»
12. 11. 41	Der kurierte Saufbruder. O. in 2 Akten von Gluck-Haug; Text von J. M. Grotefend	3	»
21. 12. 41	Der verlorene Sohn. Ein Mysterium in 3 Akten von Clerc-Wolff	1	»
26. 12. 41	Schneewittchen. Märchenoper in 8 Bildern von Otto Maag; musik. Einrichtung von Felix Weingartner	25	»
15. 2. 42	Robert und Alix. Dramatische Skizze von Ruth Waldstetter	1	»
17. 6. 42	Die Bakchantinnen des Euripides. Deutsche Nachdichtung von Konrad Falke	3	»

Bern

20. 9. 41	Das Laupenspiel. Text von Werner Jucker; Musik von Heinrich Sutermeister	6	»
22. 11. 41	Niklaus Manuel. Schauspiel von A. H. Schwengeler	13	»
27. 1. 42	Galileo Galilei. Dramatische Dichtung in 5 Akten von Jakob Bührer	5	»

Biel-Solothurn

18. 10. 41	Das alte Lied. Schauspiel von Walter Richard Ammann	7	»
11. 4. 42	Bretter, die die Welt bedeuten. Komödie in 8 Bildern von Phaon Borel	6	»

Luzern

6. 2. 42	Die Schweizerreise des Herrn Perrichon. Deutsche Uebersetzung und Bühnenbearbeitung von Julian und Emil Mamelock	3	»

St. Gallen

22. 10. 41	Der Diplomat. Ein Akt von Walter Marti	5	»
1. 5. 42	Der wachsame Soldat. Ballet in 2 Bildern von Mara Jovanovits; Manuskr. von Fritz Schäuffelin	2	»

Zürich-Schauspielhaus

20. 6. 42 Die Maikäfer-Komödie. Dichtung in 10 Bildern von J. V. Widmann — 4 Aufführungen

Zürich-Stadttheater

13. 12. 41 Schneewittchen und die sieben Zwerge. Weihnachtsmärchen in 6 Bildern; Bühnenbearbeitung Margret Haas; Musik Eduard Hartogs — 17 »

Winterthur (Sommertheater Strauss)

6. 6. 41 Herr Professor, setzen Sie sich. Lustspiel in 3 Akten von Paul Altheer — 5 »

Zahlenmässig leisteten die einzelnen Bühnen folgende Uraufführungen:

Basel	7	Werke	mit	zusammen	48	Aufführungen
Bern	3	»	»	»	24	»
Biel-Solothurn	2	»	»	»	13	»
Luzern	1	»	»	»	3	»
St. Gallen	2	»	»	»	7	»
Zürich-Schauspielhaus	1	»	»	»	4	»
Zürich-Stadttheater	1	»	»	»	17	»
Winterthur (Sommertheater Strauss)	1	»	»	»	5	»

Nach Gattung und Gesamturaufführungszahl geordnet ergibt sich folgende Aufstellung der uraufgeführten Werke:

3 Opern

Fortunat	mit	8	Aufführungen
Der kurierte Saufbruder	»	3	»
Schneewittchen	»	25	»
	zusammen	36	Aufführungen

13 Schauspiele

Bravo Paulet	mit	7	Aufführungen
Der verlorene Sohn	»	1	»
Robert und Alix	»	1	»
Die Bakchantinnen des Euripides	»	3	»
Das Laupenspiel	»	6	»
Niklaus Manuel	»	13	»
Galileo Galilei	»	5	»
Das alte Lied	»	7	»
Bretter, die die Welt bedeuten	»	6	»
Die Schweizerreise des Herrn Perrichon	»	3	»
Der Diplomat	»	5	»
Die Maikäfer-Komödie	»	4	»
Herr Professor setzen Sie sich	»	5	»
	zusammen	66	Aufführungen

1 Märchen Schneewittchen und die sieben Zwerge zusammen 17 Aufführungen
1 Ballet Der wachsame Soldat zusammen 2 Aufführungen
Total 18 Werke mit zusammen **121 Aufführungen**

B. ERSTAUFFÜHRUNGEN.

Basel

29. 8. 41	Dr. med. Hiob Prätorius. Komödie in 6 Bildern von Kurt Goetz	10	Aufführungen
26. 11. 41	Der vergessene Kuss. Operette in 3 Akten (5 Bildern) von Karl Ferber; Musik von Harald Barth	6	»
8. 6. 42	Der Bürgermeister von Zürich. Tragödie von Hermann Ferd. Schell	4	»

Bern

20. 2. 42	S'Anneli us dr Linde. Operette in 8 Bildern von Hans Haug	3	»
8. 3. 42	Schneewittchen. Märchenoper in 8 Bildern von Otto Maag; musikalische Einrichtung von Felix Weingartner	13	»

Biel-Solothurn

26. 12. 41	Steibruch. Spiel i feuf Akte von Albert J. Welti	25	»
7. 2. 42	Dienschtma No. 13. Volksstück in 5 Akten von Walter Lesch	7	»
15. 4. 42	Tanz um Daisy. Operette in 3 Akten von Viktor Reinshagen	6	»

Luzern

20. 12. 41	Tischlein deck dich, Eselein streck dich, Knüppel aus dem Sack. Märchen in 6 Bildern von Eugen Gürster und Hannes Steinbach	10	»
11. 1. 42	Dienschtma No. 13. Volksstück in 5 Akten, von Walter Lesch	13	»

St. Gallen

1. 8. 41	Die Siegelung des Bundesbriefes (aus «Die Gründung der Eidgenossenschaft») von Hans Kriesi	1	»
18. 10. 41	Der geliebte Dieb. Kammeroperette in 3 Akten von Viktor Reinshagen	5	»
22. 10. 41	Spiel vom Paracelsus. 3 Akte von Max Geilinger	7	»

Zürich-Schauspielhaus

6. 9. 41	Mira Bell (Nina). Komödie in 3 Akten nach Bruno Frank von Max Werner Lenz	6	»

Zürich-Stadttheater

13. 6. 42	Jeanne d'Arc. Dichtung von Paul Claudel; deutsche Nachdichtung von Hans Reinhart; Musik von Arthur Honegger	2	Aufführungen
20. 6. 42	Fortunat. O. in 8 Bildern von Xaver Schnyder von Wartensee; Neubearbeitet von P. O. Schneider und Max Terpis	1	»

C. REPRISEN.

Basel

17. 12. 41	Tischlein deck dich, Eselein streck dich, Knüppel aus dem Sack. Märchen in 6 Bildern von Eugen Gürster und Hannes Steinbach	13	»
8. 2. 42	Gilberte de Courgenay. Volksstück in 10 Bildern von Rudolph Bolo Maeglin; Musik von Hans Haug	2	»

Bern

7. 1. 42	Der Lügner und die Nonne. Komödie von Kurt Goetz	10	»

Biel-Solothurn

14. 3. 42	Der Verrat von Novara. Schauspiel in 3 Akten von Cäsar von Arx	6	»

Luzern

24. 1. 42	Hokuspokus. Komödie in 3 Akten, einem Vor- und einem Nachspiel von Kurt Goetz	5	»

St. Gallen

20. 8. 41	Die Venus vom Tivoli. Komödie in 3 Akten von Peter Haggenmacher	4	»
23. 8. 41	Steibruch. Spiel i feuf Akte von Albert J. Welti	3	»

Winterthur (Sommertheater Strauss)

1. 8. 41	Gilberte de Courgenay. Volksstück in 10 Bildern von Rudolph Bolo Maeglin; Musik von Hans Haug	4	»
13. 8. 41	Steibruch. Spiel i feuf Akte von Albert J. Welti	9	»

Die Zusammenstellung der Erstaufführungen und Reprisen nach Gattung und nach der Gesamtaufführungszahl ergibt folgendes Bild:

3 Opern

Schneewittchen	mit	13	Aufführungen
Jeanne d'Arc	»	2	»
Fortunat	»	1	»
	zusammen	16	Aufführungen

12 Schauspiele

Dr. med. Hiob Prätorius	mit	10	Aufführungen
Der Bürgermeister von Zürich	»	4	»
Steibruch	»	37	»
Dienschtma No. 13	»	20	»
Die Siegelung des Bundesbriefes	»	1	»
Spiel vom Paracelsus	»	7	»
Mira Bell (Nina)	»	6	»
Gilberte de Courgenay	»	6	»
Der Lügner und die Nonne	»	10	»
Der Verrat von Novara	»	6	»
Hokuspokus	»	5	»
Venus vom Tivoli	»	4	»
	zusammen	116	Aufführungen

4 Operetten

S'Anneli us dr Line	mit	3	Aufführungen
Der vergessene Kuss	»	6	»
Tanz um Daisy	»	6	»
Der geliebte Dieb	»	5	»
	zusammen	20	Aufführungen

1 Märchen Tischlein deck dich zusammen 23 Aufführungen

Total 20 Werke mit zusammen **175 Aufführungen**

D. ZUSAMMENFASSUNG.

Uraufführungen:

Opern	3	Werke	mit	zusammen	36	Aufführungen
Schauspiele	13	»	»	»	66	»
Märchen	1	»	»	»	17	»
Ballet	1	»	»	»	2	»

Erstaufführungen/Reprisen:

Opern	1	Werke	mit	zusammen	16	Aufführungen
Operetten	4	»	»	»	4	»
Schauspiele	12	»	»	»	116	»
Märchen	1	»	»	»	23	»
Total	36	Werke	mit	zusammen	296	Aufführungen

E. ANTEIL DER BÜHNEN(*).

	U	E	R	Total	Aufführungen
Basel	7	3	2—1 = 1	83	»
Bern	3	2—1 = 1	1	50	»
Biel-Solothurn	2	3	1	57	»
Luzern	1	2—1 = 1	1	31	»
St. Gallen	2	3	2—1 = 1	27	»
Zürich-Schauspielhaus	1	1	—	10	»
Zürich-Stadttheater	1	2—1 = 1	—	20	»
Winterthur (Sommertheater Strauss)	1	—	2—2 = 0	18	»
	18	13	5	296	Aufführungen
	36				

(*) Um Doppelzählungen zu vermeiden, werden bei den Erstaufführungen und Reprisen diejenigen Werke in Abzug gebracht, die schon an anderer Stelle eingerechnet wurden; deshalb die Form der Subtraktion.)

PRIVATE BÜHNEN.

A. URAUFFÜHRUNGEN.

Zürich (Cabaret Cornichon; Hotel Hirschen)

13. 9. 41	Geduld, Geduld! Autoren: Walter Lesch, Max Werner Lenz, C. F. Vaucher, Trudi Schoop; Komponisten: Huldreich Georg Früh, Berthold Hein, Tibor Kasics, Walter Baumgartner	67 Aufführungen
13. 11. 41	Vogel Strauss. Autoren und Komponisten wie oben	69 »
28. 3. 42	(Gambrinus Basel) Plaudereien am Kaminfeuer. Autoren: Lesch, Lenz, Vaucher, Schoop, Streuli; Komponisten: Früh, Hein, Kasics	6 »
ab 4. 4. 42	(Hotel Hirschen Zürich) Plaudereien am Kaminfeuer	55 »

Bern (Heidi-Bühne; Josef Berger)

24. 9. 41	Cornelli wird erzoge. Volksstück in 5 Akten in freier Bearbeitung der gleichnamigen Geschichte von Johanna Spyri von Josef Berger	205 »

Basel (Bühnengastspiele Werner Hausmann und Hörspielgruppe von Radio Basel)

27. 9. 41	Möblierte Zimmer zu vermieten. Lustspiel in 7 Bildern von Rudolf Eger, Mundartfassung Hans Haeser	67 »

Total 5 Werke mit zusammen **469 Aufführungen**

B. ERSTAUFFÜHRUNGEN.

Dornach (Goetheanum)

25. 1. 42	Fahrt ins andere Land. Drama in einem Vorspiel und 7 Bildern von Albert Steffen	15 Aufführungen
	Total 1 Werk mit zusammen	**15 Aufführungen**

C. REPRISEN.

Zürich (Cabaret Cornichon-Tournéen)

15. 1. 42	bis 1. 4. 42 «Geduld, Geduld!» und «Vogel Strauss» Tournéefassung. Autoren und Komponisten wie oben	77 Aufführungen
25. 5. 42	bis 3. 6. 42 «Geduld, Geduld!» Tournéefassung; Mischung aus 3 Programmen	10 Aufführungen

Fredy Scheim-Tournée

1. 9. 41	S'Millionebett. Lustspiel in 2 Akten und 4 Bildern v. Hans Lee; Bearbeitung v. Fredy Scheim	147 Aufführungen

Bern (Heidi-Bühne; Josef Berger)

	Knörri und Wunderli. Berndeutsches Lustspiel in 3 Akten von Otto von Greyerz	1 »
	Total 4 Werke mit zusammen	**235 Aufführungen**

D. ZUSAMMENFASSUNG.

Uraufführungen	5 Werke mit zusammen	469 Aufführungen
Erstaufführungen / Reprisen	5 Werke mit zusammen	250 Aufführungen
Total	**10 Werke** mit zusammen	**719 Aufführungen**

Fritz Ritter.

SCHWEIZER WERKE AUF SCHWEIZER BÜHNEN (1942/43)

STÄDTISCHE BÜHNEN

A. URAUFFÜHRUNGEN.

Basel

24. 10. 42	Mineli und Stineli. Märchenspiel in 3 Akten von Ursula von Wiese und Werner Johannes Guggenheim	6 Aufführungen
12. 2. 43	Stephan der Grosse. Schauspiel in 4 Akten von Walter Lesch	8 »

Bern

28. 10. 42	Bürger Guillotin. Tragödie eines Philantropen in 8 Bildern von Werner Rudolf Beer	6	Aufführungen
20. 11. 42	Das Schaukelbrett. Komödie in 3 Akten von J. P. Zollinger	4	»
10. 3. 43	Promenade. Ballet von Huldreich Früh	6	»

Biel-Solothurn

30. 10. 42	Die Liebe der Angela Borgia. Schauspiel in 5 Akten von Werner Johannes Guggenheim	18	»
29. 1. 43	's Trixli weiss, was es will. Mundart-Lustspiel in 3 Akten von Fritz Ritter	9	»

St. Gallen

16. 12. 42	Felix und Regula. Schauspiel in 5 Bildern von Hanna Ertini	4	»
7. 4. 43	Tredeschin. Ballet in 5 Bildern von M. Jovanovits; Musik von H. Möckel	4	»

Zürich-Schauspielhaus (*)

17. 9. 42	Haus in der Wüste. Schauspiel in 3 Akten von René Besson	5	»
24. 10. 42	Professor Intermann. Komödie in 3 Akten von Hermann Kesser	7	»
22. 4. 43	Der sterbende Schwan. Schauspiel in 3 Akten von Kurt Guggenheim	9	»

Zürich-Stadttheater

28. 11. 42	Die Zauberinsel. Oper in einem Vorspiel und 4 Bildern von Heinrich Sutermeister	4	»
5. 12. 42	Rotkäppchen. Weihnachtsmärchen für Kinder in der Bühnenbearbeitung von Hs. Zimmermann	16	»
20. 2. 43	Casanova in der Schweiz. Abenteuer in 5 Bildern (Oper) von Richard Schweizer; Musik von Paul Burkhard	8	»
27. 3. 43	Max und Moritz. Sieben Bubenstreiche nach Busch und dem Theaterstück von L. Günther von Margret Haas; Züritütsch von Rudolf Hägni	10	»
5. 6. 43	Schloss Dürande. Oper in 4 Akten; Dichtung nach der Eichendorffschen Novelle von Hermann Burte; Musik von Othmar Schöck	3	»

(*) Ausserdem führte das Zürcher Schauspielhaus am 13. Februar 1943 erstmals die Tragödie «Aias» von Sophokles in der Uebertragung von Emil Staiger auf, die insgesamt 7 mal in Szene ging.

Zahlenmässig leisteten die einzelnen Bühnen folgende Uraufführungen:

Basel	2	Werke	mit	zusammen	14	Aufführungen
Bern	3	»	»	»	16	»
Biel-Solothurn	2	»	»	»	27	»
St. Gallen	2	»	»	»	8	»
Zürich-Schauspielhaus	3	»	»	»	21	»
Zürich-Stadttheater	5	»	»	»	41	»

Nach Gattung und Gesamtaufführungszahl geordnet ergibt sich folgende Aufstellung der uraufgeführten Werke:

3 Opern			
Die Zauberinsel	mit	4	Aufführungen
Casanova in der Schweiz	»	8	»
Schloss Dürande	»	3	»
	zusammen	15	Aufführungen
9 Schauspiele			
Stephan der Grosse	mit	8	Aufführungen
Bürger Guillotin	»	6	»
Das Schaukelbrett	»	4	»
Die Liebe der Angela Borgia	»	18	»
's Trixli weiss, was es will	»	9	»
Felix und Regula	»	4	»
Das Haus in der Wüste	»	7	»
Professor Intermann	»	5	»
Der sterbende Schwan	»	9	»
	zusammen	70	Aufführungen
3 Märchen			
Mineli und Stineli	mit	6	Aufführungen
Rotkäppchen	»	16	»
Max und Moritz	»	10	»
	zusammen	32	Aufführungen
2 Ballets			
Promenade	mit	6	Aufführungen
Tredeschin	»	4	»
	zusammen	10	Aufführungen

Total 17 Werke mit zusammen **127 Aufführungen**

B. ERSTAUFFÜHRUNGEN.

Basel

28. 11. 42	Menschenrechte. Schauspiel in 5 Akten von Max Gertsch	4 Aufführungen
13. 12. 42	Die Zauberinsel. Oper in einem Vorspiel und 4 Bildern von Heinrich Sutermeister	6 »
17. 3. 43	Die Maikäfer-Komödie. Dichtung in 10 Bildern von J. V. Widmann	9 »

Bern

27. 11. 42	Grete im Glück. Operette in einem Vorspiel und 9 Bildern von Victor Reinshagen und Armin Robinson; Musik von Victor Reinshagen	8	Aufführungen
6. 12. 42	Die Zauberinsel. Oper in einem Vorspiel und vier Bildern von Heinrich Sutermeister	4	»
19. 12. 42	Der gestiefelte Kater. Weihnachtsmärchen nach Grimm in 6 Bildern von Margret Haas; Musik von Eduard Hartogs	18	»
7. 1. 43	Dr. med. Hiob Prätorius. Komödie in 6 Bildern von Kurt Goetz	12	»

Luzern

24. 10. 42	Herr Professor setzen Sie sich. Lustspiel in 3 Akten von Paul Altheer	5	»
5. 12. 42	Hänsel und Gretel. Kindermärchen in 5 Bildern von Werner Wolff	11	»
16. 1. 43	Schneewittchen. Märchenoper in 8 Bildern von Otto Maag; musikalische Einrichtung von Felix Weingartner	11	»
27. 1. 43	Die Liebe der Angela Borgia. Schauspiel in 5 Akten von Werner Johannes Guggenheim	4	»

St. Gallen

21. 10. 42	Das Haus in der Wüste. Schauspiel in 3 Akten von René Besson	5	»

C. REPRISEN.

Basel

2. 3. 43	Der Gerechte. Schauspiel in 1 Akt von Ida Frohnmeyer	1	»
29. 3. 43	Hokuspokus. Komödie in 3 Bildern und einem Vor- und einem Nachspiel von Kurt Goetz	12	»
13. 5. 43	Der Verrat von Novara. Schauspiel in 3 Akten von Cäsar von Arx	4	»

Bern

21. 2. 43	Schneewittchen. Märchenoper in 8 Bildern von Otto Maag; musikalische Einrichtung von Felix Weingartner	4	»

Luzern

10. 11. 42	Die Venus vom Tivoli. Komödie in 3 Akten von Peter Haggenmacher	8	»
3. 3. 43	Der Verrat von Novara. Schauspiel in 3 Akten von Cäsar von Arx	3	»

St. Gallen

11. 10. 42	Dreimal Georges. Operette in 3 Akten von Paul Burkhard	9 Aufführungen
13. 5. 43	Notker der Stammler. Schauspiel in 1 Akt von Hans Beerli (Hans Hagenbuch)	1 »

Zürich-Schauspielhaus

24. 9. 42	Die Maikäfer-Komödie. Dichtung in 10 Bildern von J. V. Widmann	9 »

Zürich-Stadttheater

10. 10. 42	Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc au bûcher). Dichtung von Paul Claudel; in freier deutscher Übersetzung von Hans Reinhart; Musik von Arthur Honegger	5 »

Die Zusammenstellung der Erstaufführungen und Reprisen nach Gattung und nach der Gesamturaufführungszahl ergibt folgendes Bild:

5 Opern

Die Zauberinsel	mit 10	Aufführungen
Grete im Glück	» 8	»
Schneewittchen	» 15	»
Dreimal Georges	» 9	»
Jeanne d'Arc	» 5	»
	zusammen mit 47	Aufführungen

11 Schauspiele

Menschenrechte	mit 4	Aufführungen
Die Maikäfer-Komödie	» 18	»
Dr. med. Hiob Prätorius	» 12	»
Herr Professor setzen Sie sich	» 5	»
Die Liebe der Angela Borgia	» 4	»
Das Haus in der Wüste	» 5	»
Der Gerechte	» 1	»
Hokuspokus	» 12	»
Der Verrat von Novara	» 7	»
Die Venus vom Tivoli	» 8	»
Notker der Stammler	» 1	»
	zusammen mit 77	Aufführungen

2 Märchen

Der gestiefelte Kater	mit 18	Aufführungen
Hänsel und Gretel	» 11	»
	zusammen mit 29	Aufführungen

Total 18 Werke mit zusammen **153 Aufführungen**

D. ZUSAMMENFASSUNG.

Uraufführungen:

Opern	3	Werke	mit	zusammen	15	Aufführungen
Schauspiele	9	»	»	»	70	»
Märchen	3	»	»	»	32	»
Ballets	2	»	»	»	10	»

Erstaufführungen/Reprisen:

Opern	5	Werke	mit	zusammen	47	»
Schauspiele	11	»	»	»	77	»
Märchen	2	»	»	»	29	»
Total	**35**	**Werke**	mit	zusammen	**280**	**Aufführungen**

E. ANTEIL DER BÜHNEN (*)

	U	E	R	Total-Aufführungen	
Basel	2	3	3	50	»
Bern	3	4 — 1 = 3	1 — 1 = 0	62	»
Biel-Solothurn	2	—	—	27	»
Luzern	—	4	2 — 1 = 1	42	»
St. Gallen	2	1	2	23	»
Zürich-Schauspielhaus	3	—	1 — 1 = 0	30	»
Zürich-Stadttheater	5	—	—	46	»
	(17	11	7)	**280**	
	35				

PRIVATE BÜHNEN.

URAUFFÜHRUNGEN.

Zürich. Cabaret Cornichon; Hotel Hirschen

15. 9. 42	Teure Heimat. Autoren: Lenz, Lesch, Schoop, Vaucher. Komponisten: Hein, Kruse, Früh	63	Aufführungen
14. 11. 42	Grün ist die Hoffnung. Autoren: Lenz, Lesch, Schoop, Vaucher. Komponisten: Hein, Kasics, Dumont	68	»
10. 4. 43	Schöni Ussicht. Autoren: Lenz, Lesch, Schoop, Vaucher. Komponisten: Hein, Kasics	60	»

(*) Um Doppelzählungen zu vermeiden werden bei den Erstaufführungen und den Reprisen diejenigen Werke in Abzug gebracht, die schon an anderer Stelle eingerechnet wurden; deshalb die Form der Subtraktion.

Zürich - Rudolf Bernhard-Theater

5. 9. 42	Der Astrolog vom Niederdorf. Schwank in 3 Akten von Alice Rossier	38 Aufführungen
1. 12. 42	Wer nicht frieren kann, schadet der Heimat. Schwank in 3 Akten von Peter Tanner	55 »

Fredy Scheim-Tournée (Basel Küchlin-Theater)

25. 9. 42	Coupon bitte. Lustspiel mit Musik in 2 Akten (5 Bildern) von Fredy Scheim und Bolo Maeglin; Musik von Ad. Aichinger	137 »

Total 6 Werke mit zusammen **421 Aufführungen**

REPRISEN.

Zürich - Cabaret Cornichon; Hotel Hirschen

Aug./Sept. 42	Geduld, Geduld! Autoren: Lesch, Lenz, Schoop, Vaucher. Komponisten: Hein, Früh, Kasics, Baumgartner	5 Aufführungen

Zürich - Cabaret Cornichon-Tournée

15. 1 43	Grün ist die Hoffnung. Autoren und Komponisten siehe oben	96 Aufführungen

Bern . Heidibühne

17. 9. 42	Cornelli wird erzoge. Volksstück in 5 Akten in freier Bearbeitung der gleichnamigen Geschichte von Johanna Spyri von Josef Berger	61 Aufführungen
19. 9. 42	Heidi. Spiel nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Johanna Spyri, bearbeitet von Josef Berger	147 Aufführungen

Basel - Bühnengastspiele Werner Hausmann und Hörspielgruppe von Radio Basel

13. 9. 42	Möblierte Zimmer zu vermieten. Lustspiel in 7 Bildern von Rudolf Eger; Mundartfassung von Hans Haeser	34 Aufführungen

Total 5 Werke mit zusammen **343 Aufführungen**

ZUSAMMENFASSUNG.

Uraufführungen:	6 Werke mit zusammen	421 Aufführungen
Reprisen:	5 » » »	343 Aufführungen
	Total 11 Werke mit zusammen	**764 Aufführungen**

Fritz Ritter.

URAUFFÜHRUNGEN AUF VOLKSBÜHNEN
1. SEPTEMBER 1941—31. AUGUST 1943

Aarberg. «Ds Hilfsdienstfröilein» von Karl Utz. Jungfrauenverein. 7. Dezember 1942.

Appenzell. «De Frede ha» von Restoni Räss. Regie: Johann Mock. 1942.

Arth. «Tapfer und trü» von Lehrer Joseph Holdener. Theatergesellschaft. 17. Jänner 1943.

Basel. «Dr. P. Pygmalion vo Basel», nach Bernhard Shaw von Otto Müller. Quodlibet im Küchlintheater. Dezember 1942.

Belp. «Schibeglück» von R. Schürch-Nil. Frauenchor. 28. Februar 1942.
«Zwo Stube» von Karl Utz. Frauen- und Töchterchor. 31. Oktober 1942.

Bern. «Um Treu und Glaube» von Hans Rudolf Balmer. Heimatschutztheater. Mai 1942.
«Uns zu versühnen . . .» von Paul Schenk. Dezember 1943.
«Johannisfeuer», ein sommerliches Feierspiel von der wahren Erneuerung des Menschen von Pfarrer Friedrich Schneeberger. Regie: Marc Doswald. Juni 1942.

Biasca. «Il Patto della libertà» von Giovanni Laini. Festspiel zur 650-Jahrfeier des Freiheitsbriefes von Biasca. Musik von Astore Gandolfi. Regie: Oskar Eberle. 19. September 1942.

Biel. «E frömde Fötzel» von Werner Jucker. Liebhaberbühne. 1. April 1943.
«Streick im Narrehus» von Jakob Stebler. Liebhaberbühne. 19. Dez. 1942.

Brig. «Heimatlos». Singspiel von Adolf Imhof im Theater-Haus Brig-Glis. 29. September 1942.

Brügg. «Jungs Holz» von Peter Bratschi. Guttempler. 18. März 1941.

Bubikon. Festspiel von Jakob Hauser zur Einweihung des neuen Theaters im Gasthof zum Löwen. Jänner 1943.

Bümpliz. «Der Her Diräkter» von Emil Balmer. Familiengärtnerverein. 14. August 1942.

Buttisholz. «Bergkameraden» von Jakob Muff. Männerchor. April 1942.

Bülach. «Die Yfersüchtige» von Richard Schneiter. Dramatischer Verein. Jänner 1943.

Estavayer. «Madeleine» de Robert Loup. Groupe de travailleurs chrétiens au Casino-Théâtre. 28. Februar 1943.

Glarus. «Meischter Zwingli» von Georg Thürer anlässlich der Zwanzigjahrfeier des Heimatschutztheaters Glarus. Regie: Melchior Dürst. 31. Jänner 1943.

«Ursus stand uf» Freilichtspiel von Georg Thürer. Heimatschutztheater. Regie: Melchior Dürst. 31. Juli 1943.

Grosshöchstetten. «Im guldige Hof». Ein Spiel um Adrian von Bubenberg von Walter Staender. Regie: Erwin Sutter. Gasthof zum Sternen. Gesangverein. 21. Februar 1941.

Luzern. «Frymann» von Werner Johannes Guggenheim. Uraufführung der Mundartfassung von Anton Husistein. Luzerner Spielleute im Stadttheater. Regie: Raffael Raffaelli. 27. Oktober 1942.

Lyssach. «Hedys Hilfsdienst» von Hans Rudolf Balmer. Frauen- und Töchterchor. 28. Oktober 1941.

Marsens. «Sylvie», drame patois de Fernand Ruffieux. Dezember 1942.

Môtiers. «L'homme lapidé» de James Perrin, pasteur. März 1942.

Näfels. «Die Freuler und ihr Palast» von Landammann Josef Müller. Freilicht-Festspiel zur Einweihung des erneuerten Freuler-Palastes. Regie: Melchior Dürst. Sommer 1943.

Oberentfelden. «Der Grenzweg» von Heinrich Küenzi. Theatergesellschaft. 7. Februar 1943.

Olten. «Si letschti Heimet» von Walter Richard Ammann. Dramatische Gesellschaft. Regie: W. R. Ammann. Februar 1943.

Saint Imier. «Cloches en liesse». Festspieltext und Musik von Joseph Bovet. 75-Jahrfeier der katholischen Kirche in Saint Imier. Okt. 1941.

Saint Maurice. «La Colère de Dieu», nach dem Roman von Maurice Zermatten von Yolanda Théovenoz. Gespielt durch die Gruppe «Vieux Pays» zugunsten des Wiederaufbaus des Turmes der Kathedrale. Februar 1943.

Sankt Gallen. «Landammann Suter» von Jakob Hefti. Dramatischer Club im «Uhler». September 1942.

Schwyz. «Dreihundert Jahre Schwyz». Gedenkspiel zur Erinnerung an den grossen Dorfbrand im Jahre 1642 von Jost zur Blueme (Pseud.). 11. November 1942.

Trubschachen. «Der schwarze Gascht» von Elisabeth Baumgartner. März 1942.

Ufhusen. (Luzern) «Webstuhl und Sichel». Volksstück von Josef Gräniger. Jänner 1942.

Wallenstadt-Berg. «Jederma» von Fred Stauffer. Bandgruppe. 16. Oktober 1942.

Weggis. «Zum goldige Stärne» von Andreas Zimmermann. Heimatschutztheater. Jänner 1943.

Ypsach. «Der Dieb» von R. Schürch-Nil. Gemischter Chor. 27. März 1941.

Zug. «Radegundis» von Elsa Bossard. Hischenbühne. April 1942.

Zürich. «Anno 1291». Es Spiil über d'Gründig vo der Eidgenosseschaft von Hans Kriesi. September 1941. Zur 75-Jahrfeier des Dramatischen Vereins Zürich.

«Miss Helvetia» von Albert J. Welti. Freie Bühne Zürich im Schauspielhaus. Regie: Hans Zimmermann. Bühnenbild: Sulzbachner. 4. November 1941.

«Nationalrat Stöcklis Traum und Wende» von Jakob Bührer. Freie Bühne Zürich im Schauspielhaus. Regie: Sigfrit Steiner. Bühnenbild: Fritz Butz. 17. November 1942. O. E.

TESSINER THEATER

Der Tessin (mit Eingliederung des Misox und des Calancatales) besitzt keine literarische Theatertradition, obgleich er auf eine sehr alte künstlerische Tradition zurückschauen kann; nicht einen einzigen dramatischen Schriftsteller besitzt er, obgleich sein Mitwirken an der italienischen Literatur, wie aus den Studien der «Antologia degli Scrittori» hervorgeht, bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Zwischen dem letzten und dem heutigen Jahrhundert versuchte sich ab und zu irgend ein Dilettant im Verfassen von Theaterstücken, meistens Dramen oder Komödien mit historischem Hintergrund. Unter den wenigen, die sich auf das neue Gebiet wagten, verdient vor allem der Publizist Alberto Pedrazzini erwähnt zu werden. Seine Dramen beruhen alle auf historisch lokalem Geschehen mit erzieherischen Absichten. Seine Sprache ist etwas rhetorisch und deklamatorisch, stellenweise aber von eindringlicher Kraft.

Im Tessin gibt es auch weder Berufsschauspieler — noch Berufstruppen; dies ist umso begreiflicher, wenn man die Grösse des Landes bedenkt, den Mangel grosser Städte und die weit auseinander liegenden Dörfer. Soviel mir bekannt ist, besitzt der Tessin nicht einmal berufliche Schauspieler in italienischen Schauspielertruppen. Der einzige, von dem ich weiss, dass er regelmässig in einer italienischen Berufstruppe (Compagnia Govi) spielt, ist ein Tessiner von . . . Yverdon, der in Italien geboren und aufgewachsen ist.

Diese Erhebungen lassen sofort erkennen, dass es sich für uns weder um die Schaffung eines Schweizer-, noch eines Tessiner Theaters handelt, sondern darum, das rein künstlerische Theater zu schaffen. Ein solches Theater aber kann nur aus der italienisch literarischen Tradition geschöpft werden, nicht anderswo, noch in anderer Art. Für den Tessin kommt das Problem, das die

alemannische Schweiz (wenigstens heute) beschäftigt, nicht in Frage: das Problem sich geistig von der deutschen Welt zu unterscheiden, die Eigenart der schweizerischen Literatur und somit auch des Theaters hervorzukehren. Was sich aber die deutsche Schweiz mit ihren drei Millionen Einwohnern und ihrer grossen literarischen Tradition erlauben darf, kommt für den Tessin nicht in Frage. Er will dies auch nicht, denn in seinem Falle wäre es die grösste Sinnlosigkeit. Die Mission, die der Tessin in der Schweiz zu erfüllen hat, ist anderer Art. Trotz der Enge seines Raumes hat er die schwere und ehrenvolle Aufgabe, die italienische Kultur in der Schweiz zu vertreten. Daraus erwächst die Notwendigkeit und Pflicht, das reine Italienisch zu fördern, den Dialekt zu bekämpfen, die eigene Kultur und das eigene literarische Gewissen an den Quellen der italienischen Kunst zu stärken. Dies, wenn er sich seiner Mission würdig erweisen will, umso mehr, je tiefer er sich ihrer bewusst ist.

Was das Theater anbelangt, so ergibt sich hier ein Doppelproblem: vor allem muss im Volke der Geschmack für gutes Theater erweckt und von den Tessiner Schriftstellern verlangt werden, dass sie sich auch dem Theater widmen, für das Theater schreiben und zwar wie gewohnt in gutem Italienisch und nur ausnahmsweise im Dialekt; immer jedoch Formen und Art der italienischen Tradition wahrend.

Gibt es auch keine literarische Tradition, so lebt doch im Volke der Instinkt für das Theater, denn unser Volk ist der gesunden «vis comica» der italienischen Rasse teilhaftig. Proben dieses Instinktes finden wir in mannigfaltigen Kundgebungen, die sich von der Bühne bis in die Politik auswirken. Fassen wir drei bemerkenswerte Arten von Kundgebungen ins Auge:

a) Volksfeste mit Bühnen- und Tanzeinlagen, wie das Passions-Mysterienspiel in Mendrisio, das Kamelienfest in Locarno, das Winzerfest in Lugano (zuvor noch in Castagnola), die Initiative zu einer Feier der Schlösser von Bellinzona;

b) Grosse Festspiele des gesamten Tessin wie «Vita nostra» am Eidgenössischen Schützenfest 1929, und «Sacra terra del Ticino» an der Landesausstellung 1939 in Zürich;

c) Ständige Organisation von Theateraufführungen in den Tälern und auf dem Lande; hier handelt es sich um unbedeutende oder künstlerisch wertlose Schauspiele; zweifellos aber sind sie ein Zeichen für Sinn und Leidenschaft zum Theater, die geleitet und entwickelt werden sollten. Wenn der Winter naht, spriessen in den Tessiner Dörfern solche von eifrigen, oft überspannten Dilettanten verfasste Stücke in reicher Fülle; meist sind es gemischte und freie dramatische Arbeiten, Spiele von katholischen Bruderschaften, Jugendgemeinschaften usw.

Dem Eifer aber entsprechen weder Bildung, Mittel, noch Werke. Die Prüfung der Stücke, die der Spielplan der dramatischen Gesellschaften enthält, Komödien, veraltete, tränenselig weitschweifige Dramen; komische Situationen; ist mit wenigen lobenswerten Ausnahmen geradezu demütigend: veraltete kleine Arbeiten moralisch pietistischen Inhaltes (nicht dass solche des Theaters unwürdig wären, doch müssen sie eine mustergültige Form und Sprache ha-

ben, um sich zur Kunst emporschwingen zu können). Das Stückeverzeichnis wird in der Regel aus der Bücherei der Pfarreien geliefert oder von Vereinsbuchhandlungen oder Bruderschaften eingeholt. Zuweilen, jedoch höchst selten, findet sich auch ein künstlerisch gut aufgebautes Werk.

Auch die Behörden, welche den dramatischen Vereinen vorstehen, nahmen diese Uebelstände wahr und versuchten, das dramatische Repertorium durch Wettbewerbe und Preisausschreiben für neue Arbeiten wieder zu beleben; Anstrengungen zur Modernisierung von Situation und Sprache! Doch auch hier stossen wir auf missliche Umstände; denn einige solcher aktueller Werke sind auf politische Voraussetzungen und Thesen zugeschnitten, die in unsern Dörfern kaum angenommen würden. Besonders der spanische Bürgerkrieg hat dem Theater eine Reihe von Vorwürfen geboten, an deren Einstellung unser Volk trotz seinem tiefen Glauben nicht immer Geschmack fände.

Es fehlt die Gewohnheit zur künstlerisch einwandfreien Arbeit, deren weitere Ursache hier erwähnt werden soll: die Opposition der geistlichen Behörden gegen das gemischte Theater. Beinahe alle dieser Bühnenspiele sind nur für Schauspieler des einen oder des andern Geschlechtes bearbeitet. Dies hemmt jedoch nicht nur in schwerwiegender Weise jede Initiative bei der Auswahl künstlerisch hochstehender Werke, sondern auch das Schaffen derjenigen unserer Schriftsteller, die es sich zur Aufgabe machen möchten, für den Tessin, das tessinische Land im besonderen, zu schreiben.

Was also ist zu unternehmen und zu hoffen? Die dringendste Notwendigkeit ist wohl die, dass sich unsere Schriftsteller überhaupt mit dem Theater befassen und zwar in der Weise, dass sie Probleme aufwerfen und sie erörtern: psychologische, soziale, moralische und wirtschaftliche Fragen; Probleme im weitesten Sinne, im engsten Zusammenhang mit unserer Erde, unserem Leben. Dann erst werden sie den eifrigen Freunden dramatischer Kunst Stoff zur Arbeit liefern können. Es gäbe Grenzen, wirft man ein; nun wohl, tragen wir ihnen Rechnung, wie wir auch den kargen Mitteln, über die diese dramatischen Gesellschaften verfügen, gerecht werden. Eine Aktion für das Theater darf nicht revolutionären Charakter haben; sie würde niederreissend, statt aufbauend wirken. Nehmen wir daher zum Beginn auch die Grenzen und Hindernisse, die sich uns in den Weg stellen mit in Kauf. Stets kann man jedoch — und hier beginnt die eigentliche Neuerziehung des Volkes — dem Wort seine prädominierende Funktion erteilen und somit eine künstlerische Handlung vollziehen. Wort und Handlung sind es, die im Theater vorherrschen müssen. Der dramatische Kern, verknüpft mit Gedanke und Wort muss durch seine innere Kraft wirken, nicht durch Inszenierungskünste. Dichter und Schauspieler sind es, die die Handlung schaffen, die Ergriffenheit auslösen, nicht die Maschinisten. Daher heisst es die Form verbessern, sich der Kunst nähern, versuchen, Kunst zu schaffen. Erst, wenn dem Wort seine wesentliche, hohe und göttliche Funktion wiedergegeben ist, wissen wir um Kunst; um jene Kunst, die den Geschmack des Publikums hebt, die den Zuschauer erzieht. Die tessinischen Schriftsteller kennen sowohl Mittel als Möglichkeiten ihrer Dörfer. Sie wissen ihnen auch gerecht zu werden, vermögen ihren Landsleuten ein neues Repertoir aufzustellen. Hier ist vor allem auf die Initiative der Pro Hel-

v e t i a hinzuweisen, die eine Anzahl junger Schriftsteller beauftragte, ein paar Einakter für das Dorftheater vorzubereiten. Im weiteren sollen soviel als möglich auch Aussprache und Vortrag vervollkommnet werden. In allen Schulen des Kantons sollte die korrekte Aussprache mehr als bisher gepflegt werden; nicht dass wir «toskanisch» sprechen wollen, Gott behüte uns vor jeder Geziertheit! Eine korrekte Rede jedoch sei uns zum mindesten allen gemeinsam. Hört euch einmal eine Truppe von Berufsschauspielern an; auch sie sprechen nicht «toskanisch»; im Gegenteil, wenn einer allzu toskanische Aussprache und toskanischen Akzent hat, sticht er unangenehm aus den andern hervor, und wird vielleicht gar darum von ihnen geneckt.

Gerade die Berufsschauspieler (oder Radioschauspieler) geben uns ja das Beispiel einer schönen, musikalischen, annehmbaren und empfehlenswerten Aussprache bester italienischer Tradition; einer Aussprache ohne jede Uebertreibung.

In Seminarien vor allem sollte auf die Erziehung zu korrektem Lesen und Sprechen grosser Wert gelegt werden. Für die Leiter kleiner Dorfbühnen aber, für die eifrigen Vorsteher dramatischer Vereine und für begeisterte Gelegenheitsspieler müssten Spezialkurse für Aussprache und Vortrag eingerichtet werden.

Damit wären wir um einen Schritt weiter.

Auf diese Weise würde der Sinn für die dramatische Kunst sofort gehoben. Dann könnte man auf der Grundlage der Vereine regionale Gesellschaften gründen und Stücke aus dem Repertoir der italienischen Tradition wählen; nur so käme man den grossen Theaterdichtern, dem unsterblichen Theater näher. Und das Theater würde, wie die andern literarischen Künste, Kulturgut des Volkes werden.

G u i d o C a l g a r i. Uebertragung: Hedwig Kehrli.

A n m e r k u n g z u m T h e a t e r i m T e s s i n.

Es ist für uns in der alemannischen Schweiz sehr aufschlussreich, von einem Tessiner Gelehrten die Theatersorgen der ennetbirgischen Eidgenossenschaft darstellen zu lassen. Auf den ersten Blick scheinen die Ausführungen nicht ohne Widersprüche zu sein. Guido Calgari vertritt die Meinung, es handle sich in der italienischen Schweiz weder um die Schaffung «eines Schweizer- noch eines Tessiner Theaters, sondern darum, das rein künstlerische Theater zu schaffen.» Später aber lesen wir, die Tessiner Schriftsteller sollten sich auf der Bühne mit psychologischen, sozialen, moralischen und wirtschaftlichen Fragen auseinandersetzen «im e n g s t e n Z u s a m m e n h a n g m i t u n s e r e r E r d e, u n s e r e m L e b e n». Es scheint also, als ob Calgari die Darstellung heimatlicher Stoffe und Gestalten sprachlich in einem klassischen Italienisch und dramentechnisch nach den Vorbildern fremder Meister anstrebe. Gewiss wird jeder schweizerische Dramatiker seine Dramen immer wieder an den wirklichen oder vermeintlichen Meisterwerken der Weltdramatik messen. Warum aber sollte er nicht zugleich, ja vielleicht vor allem, den Herzschlag und die Formgesetze des eigenen Landes zu erforschen trachten? Das Klima in der ennet-

birgischen Schweiz hat einen Baustil und eine Lebensweise erzeugt, die zum unverwechselbaren Ausdruck von Land und Volk ennet dem Gotthard geworden sind. Sollte nicht auch das seelische und geistige Klima dieser Landschaft eine ebenso eigenartige Kunstform des Dramas hervorbringen, wenn man erst einmal daran ginge, statt auf fremde und vielfach erstarrte Kunstformen zu schielen, in sich selber hineinzulauschen und das Gesetz der Form in der eigenen Seele zu suchen? Die Eidgenossen des 16. Jahrhunderts haben ganz von vorn angefangen. Und doch gelang etwa dem unbekannten Verfasser des Urner Spiels vom Tell ein Werk von einmaliger Grossartigkeit. So wenig wir in der alemannischen Schweiz eine Allerweltstheaterform erstreben, sollten im Tessin ein Allerweltsitalienisch und ein Allerweltstheater über die Maassen verherrlicht werden. Der besondere Lebensrhythmus der italienischen Schweiz, die ein Stück eidgenössisch geprägter Italianität ist, müsste erkannt und geformt werden. Diese tessinisch-eidgenössische Form finden kann nur der überragende Gestalter. Aber die Schulmeister könnten ihm den Weg weisen, oder vielleicht manchen Umweg und Irrweg ersparen, wenn sie statt auf ein utopisches Italien — das heisst hier auf ein allzu akademisch-gesichtsloses-abstraktes — auf die seelischen Realitäten, also das «kulturelle Klima» der Südschweiz hinwiesen. Wer den Künstler aber auf Seelisches hinweist, lockt ihn doch zugleich auf die Fährte des adäquaten Ausdrucks und damit auf die besondere Form, die ausgesprochen tessinisch wäre und doch das Rütli — als vaterländische Heimat — nicht minder erahnen liesse als das ewige Rom.

Das Ringen um diese Form ist in allen tessinischen Festspielen spürbar, in den Passionsprozessionen von Mendrisio ebensosehr wie in den Camelienspielen zu Locarno, den Messespielen zu Lugano als den Landesspielen zu Bellinzona und Zürich. In diesen Spielen ringt die eidgenössische Seele des Tessiners um den ihr gemässen Ausdruck. Das Theater ist da. Was noch fehlt, ist der zündende Funke des Dramatikers. Dann aber erhält die italienische Schweiz auch ihr Drama, das völlig verschieden sein wird von dem Werke eines D'Annunzio oder Pirandello und mehr eidgenössische als italienische, aber eben darum unverwechselbar tessinische Züge tragen wird.

Oskar Eberle.

DAS HÖRSPIEL

Es gibt viele Möglichkeiten, an das Phänomen Radio und besonders an die wesentliche Leistung des Radio, an die Hörspielgestaltung heranzukommen. Die hauptsächlichsten Einwendungen gegenüber den Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten des Hörspiels sind immer wieder folgende: das Hörspiel kann die sichtbare Welt nicht wiedergeben, da es nur mit akustischen Mitteln gestaltet; die Sphäre der Sichtbarkeit fällt für das Hörspiel fort, es ist also in seinen Ausdrucksmitteln beschränkt. Das Hörspiel kann allein durch das Wort, und eventuell noch durch einige akustische Hilfsmittel lebendig gemacht werden, aber es kann nicht gestalten, wie seine grosse Schwester, das Bühnendrama.

Oberflächlich gesehen, könnte diese Auffassung stimmen. Wenn wir es als Aufgabe j e d e r künstlerischen Gestaltung betrachten, nur die Wirklichkeit, d. h. also die gesamte sichtbare und hörbare Wirklichkeit in der jeweiligen künstlerischen Schöpfung zu gestalten, dann müssten wir den Vorwurf, der der Hörspielgestaltung gegenüber erhoben wird, auch der Musik und der Malerei gegenüber erheben. Sichtbare Töne, hörbare Farben finden wir in der Musik und Malerei nicht, ist darum der schöpferische Künstler eines Bildwerkes z. B. ein schlechter Gestalter der Wirklichkeit? Wenn also eine vollkommene Kunstart des Nur-Sichtbaren möglich ist, dann ist auch eine vollkommene Kunstart des Nur-Hörbaren möglich. Es kommt nur darauf an, für das Hörspiel, den Hör-Raum die richtigen Gestaltungsmittel zu finden. Der Fehler bei allen Einwänden gegen das Hörspiel ist darum auch nur in der falschen Beurteilung seines Grundwesens zu suchen. Wir müssen die Bedeutung seiner Eigengesetzlichkeit erkennen, und die Bedeutung dieser neuen Kunstart liegt nicht darin, wieviel sie von der gesamten Wirklichkeit zu fassen und wiederzugeben vermag, sondern w i e und mit welchen Mitteln sie gestaltet. Es ist auffallend, dass sogar ständige und freudige Mitarbeiter an der Hörspielgestaltung nie, oder doch nur sehr selten versuchen, sich von der richtigen Seite her dieser neuen Kunstart zu nähern. Zu bewerten gilt es beim Hörspiel — wie bei andern Kunstformen auch — doch zuerst das Eigentümliche, das Besondere, das Spezifische! Und das wahrhaft Eigentümliche, das Besondere des Hörspiels besteht in der Vertiefung des W o r t e s, der Wortkunst, und der Gestaltung einer akustischen Wirklichkeit.

Wir müssen also bei der Beurteilung einer Hörspieldichtung von der Wortkunst ausgehen und nicht von der sichtbaren Welt, wie wir sie von der Schaubühne her kennen. Der Hörspieldichter befindet sich in derselben Lage wie jeder reine Wortkünstler. (Lyriker z. B.) Er hat die Möglichkeit, die gesamte Wirklichkeit mit dem Wort dichterisch zu gestalten, es gibt nichts, was für ihn mit seinen Mitteln nicht zu gestalten wäre! Das Wort des Hörspieldichters unterscheidet sich nur in einem Punkt vom Wort des Bühnendichters: durch den Wegfall des sichtbaren Ausdrucks des Schauspielers, durch den Wegfall des sichtbaren Raumes. Aber die Ausdrucksmittel des Schauspielers (Hörspielers), des Wortgestalters, sind im Hör-Raum dieselben wie im dreidimensionalen, sichtbaren Bühnenraum. Und für das dramatische und epische Dichterwort, für die reine Wortkunst also, ist es unwesentlich, ob wir den Darsteller, seine Gebärde und seine Ausdrucksart sehen oder nur hören. Im Gegenteil: bei grossen und reinen Dichtungen empfinden wir diesen Wegfall des Sichtbaren, die indirekte Wortbegegnung, als eine eindrucksvolle Steigerung. Bei schwachen dichterischen Leistungen allerdings vermissen wir schneller den Fortfall des Sichtbaren. Die indirekte Wiedergabe oder Darstellung einer wahren Hörspieldichtung ist also kein Verlust, sondern ein Gewinn, ein Gewinn also auch für den echten Dichter.

Wenn nun bei dem Hinweis auf das wahrhaft Eigentümliche des Hörspiels, die Frage auftaucht: was ist denn aber nun das wahrhaft Hörspielspezifische?, so wollen wir versuchen, die Fragen der Stoffwahl, des Aufbaus, der Handlungsführung, der Charakterzeichnung und der Wertbestimmung, kurz an Bei-

spielen zu klassifizieren. Auch das Räumliche, Mehr-Räumliche und Ueberräumliche.

1. Wir unterscheiden Hörspiele, bei denen schon rein stofflich die sichtbare Welt eine untergeordnete Rolle spielt. Aber auch hier gibt es noch verschiedene Stufen, die von Fall zu Fall beurteilt werden müssen. Ebenso finden wir Stoffe, bei denen ein Verlangen nach Sichtbarmachen gar nicht besteht, also auch gar nicht aufkommt. Es ist also entweder die Sichtwelt in ihnen, oder die Lautwelt, ganz gleich wie und wo sie spielen. Beispiel: «Das Verhör des Lukullus» und «Der Stern der Meere». (Studio Bern)

2. Unterscheiden wir Stoffe, die sich ganz besonders für das Radio, resp. für Hörspielsendungen eignen, Stoffe die eine fesselnde Fabel haben, einen spannenden Dialog, bei denen durch die Handlung die Charaktere so scharf profiliert sind, dass eine Sichtbarmachung eher eine Abschwächung bedeutete. Wir denken hier an sehr realistische, vor allem aber an magisch-mystische und ans Uebersinnliche grenzende Stoffe. Beispiel: «Letzte Visionen» und «Das Geheimnis unterm Birnbaum». (Studio Bern)

3. Stoffe, bei denen Mehrräumigkeit notwendig ist, bei denen die Besonderheit des Radio, des akustischen Raumes: mehrere Räume gleichzeitig, nebeneinander oder übereinander vorhanden sind, bei denen das Miteinander im dramatischen Geschehen, ihre schicksalshafte Verbundenheit zum Stilprinzip erhoben wird. Beispiel: «Ein Mensch allein . . .» (Studio Bern)

4. Stoffe, bei denen ausser dieser Mehrräumigkeit, sogar die Illusion des Ueberräumlichen für die Darstellung ausgenutzt wird. Es sind dies vor allem utopische, religiöse und märchenhafte Themen. Beispiel: «Zoranzaccio» von Franke-Rutha und «Kumali» von A. Fankhauser.

Wie verhält es sich aber nun mit den Hörspieleinrichtungen, mit den Werken der klassischen und modernen dramatischen Weltliteratur, die zu Hörspielen umgebaut und eingerichtet werden? Mit Stücken also, die nie für den Hör-Raum geschrieben wurden? — Diese Frage scheint, nach unseren Forderungen an die reine Hörspieldichtung, nicht ohne weiteres beantwortet werden zu können. Scheint! Aber sie kann beantwortet werden. Die Radioregisseure und Dramaturgen haben diese «Inkonsequenz» gegenüber dem Hörspiel, der Hörspielforderung, auch erkannt und daher gerne und vorsichtig die Bezeichnung «Sendespiel» für diese Art von Hörspieleinrichtungen gewählt. (Diese Bezeichnung ist inzwischen wieder verschwunden, weil ihre irreführende Unklarheit erkannt worden ist, denn wenn ein Bühnenstück einmal als Hörspiel eingerichtet worden ist, dann ist es eben kein Bühnenstück mehr). Also: die Frage kann — meiner Ansicht nach — einfach und ohne viel Umstände beantwortet werden. Es sind zwei Gründe die zur Rechtfertigung, Theaterstücke in Hörspieleinrichtung zu senden, angeführt werden können. Der eine Grund ist, dass die Leistungen der reinen Hörspieldramatik noch so bescheiden sind, dass ein so «grosser Verbraucher» wie das Radio damit nicht «gesättigt» werden kann. Das Hörspielschaffen, die wahre Hörspieldichtung, die über das augenblickliche Tagesgeschehen hinausreicht, also zeitlos ist, gibt es — von ganz wenigen wirklichen Dichtungen abgesehen — noch nicht. Der Hörspiel-

dramatiker wählt, ähnlich wie der Filmschaffende, fast immer Stoffe, Themen, die Tagesereignisse, augenblickliche Zeitfragen behandeln, die also heute aktuell und selbstverständlich willkommen sind, die aber schon morgen nicht mehr aktuell sind, d. h. die schon morgen ihre Bedeutung verloren haben. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass unsere Dramatiker und Schriftsteller besonders produktiv am Hörspielschaffen teilnähmen, es ist im Gegenteil so, dass alle diese Stoffe und Themen, die Tagesfragen, Zeitprobleme — die den Hörer etwas angehen und ihn interessieren — behandeln, von den einzelnen Studios erst in Auftrag gegeben werden müssen, wenn die Studios ihre Aufgabe der Allgemeinheit gegenüber erfüllen wollen. Das soll kein Vorwurf sein, sondern eine Feststellung.

Der andere Grund ist leicht erkennbar. Wir haben heute eine sehr grosse Hörergemeinde, die das Recht hat, von uns eine, wenn auch bescheidene Vermittlung der grossen Klassiker, der grossen zeitgenössischen Dichter zu verlangen. Und wenn sie es auch nicht verlangte, dann hätten wir trotzdem die Pflicht, sie ihnen darzubieten.

Jedes unserer sechs Studios besitzt — je nach Landschaft, Sprache, geistigen und sozialen Gegebenheiten — seinen eigenen, ganz besonderen Ausdruck, seinen Stil sozusagen, der betont und gepflegt wird. Sichtbar, resp. hörbar wird das selbstverständlich vor allem in der Mundart, den lokal betonten Besonderheiten usw. Träger dieser lokalen und landschaftlichen Eigenarten sind vor allem einige Laienspielertruppen, die heute zum festen Bestand der Studios gehören. Das «Berner Heimatschutztheater» z. B. und die Züricher «Freie Bühne», um nur zwei zu nennen.

Das schrift- oder hochdeutsche Hörspiel hingegen, steht sozusagen ausserhalb dieser «lokal betonten Besonderheit». — Aber wir erkennen auch hier — bei jedem Studio — in der Gestaltung und Wiedergabe von Hörspielsendungen, einen besonderen Stil. Selbstverständlich besitzt jeder unserer Regisseure seine «Eigenart» und er wird mit allen ihm möglichen Mitteln diese Eigenart zum Ausdruck, zur Geltung bringen. Immer wird er eine Dichtung so zu formen versuchen, dass sie seiner Intuition, seinem Vorstellungs- und Gestaltungsvermögen entspricht. So erkennen wir auch beim hochdeutschen Hörspiel ein Studio an «seinem Stil». Es dürfte vielleicht interessant sein, darauf zu achten.

Ernst Bringolf.

PROBLEME IM SCHWEIZERFILM

Dem Schweizerfilm stellen sich zweierlei Hindernisse entgegen, einmal jene allgemeinen Hindernisse, die in der zweifelhaften Schöpfungsart des Films überhaupt liegen . . . und dann jene besondern Schwierigkeiten, denen der Film hierzulande begegnet. Das allgemeine Hindernis kennt man: es ist der vielzüngige, vielköpfige, kollektive Schaffensakt; es ist das schwierige Zusammenspiel von Geldgeber, Produzent, Autor, Regisseur, Darsteller, Kameramann, das ein «Kunstwerk aus einem Guss» in der Regel

verunmöglicht. Der Dichter gestaltet aus dem Zentrum seines Wesens heraus. Er empfängt in der Einsamkeit, die der wahre Quell einer jeden wahren Kunst ist, sowohl den Einfall zur Idee als auch die Einfälle zur künstlerischen Darstellung. Der Film aber ist nur zum geringen Teil Produkt einer solchen magischen Creation. Er wird am grünen Tisch gemacht und ist zumeist das Konglomerat von künstlerischer Eingebung und kollektiven Kompromissen. Jeder Film leidet an solcher Tragik. Für den Schweizerfilm ergeben sich nun aber neben diesen prinzipiellen noch besondere Geburtsschwierigkeiten. Während die Filmkollektive im Ausland in der Regel aus Filmschaffenden von gleicher künstlerischer und nationaler Haltung zusammengesetzt sind, die einen künstlerisch und national einheitlichen Film gewährleisten, so gibt es bei uns keine solchen einheitlichen Kollektive. Der kleine Kreis von Filmschaffenden gestattet es bei uns nicht, eine Equipe mit künstlerisch und technisch gleichmässig aufeinander abgestimmten Kräften zu besetzen. Dazu kommt, dass der kleine Kreis der Filmschaffenden bei uns stark mit Ausländern oder Auslandschweizern gesprenkelt ist. Wir reden keineswegs der Autarkie das Wort. Wir halten es sogar für unsere Pflicht, immer wieder laut zu sagen, dass eine Bundesbehörde, die die Zeit für gekommen hält, da man in der Schweiz auf ausländische Drehbuchverfasser oder Regisseure oder Produzenten verzichten könne, dem Schweizerfilm einen sehr schlechten Dienst erweisen würde. Die Notwendigkeit einer solchen ausländischen Mit- und Pionierarbeit am Schweizerfilm steht ausser aller Diskussion. Aber diese Einsicht entbindet uns nicht von der Feststellung, dass solche heterogenen Ensembles jenen Film, der Ausdruck unseres nationalen Wesens sein soll, nur mit Schwierigkeiten schaffen können. Hätten wir eine autochtone, traditionelle Filmproduktion, so wie Amerika, Frankreich, Deutschland einen amerikanischen, französischen und deutschen Film besitzen, ja dann besässe der Schweizerfilm wohl eher die Kraft, die fremden Elemente in sich organisch aufzulösen.

Und doch gibt es schon heute so etwas wie ein Wunder der Resorption. Es gehört zum Schönsten in der Entwicklung des Schweizerfilms, sehen zu können, wie Filme schweizerischer herausgekommen sind als sie eigentlich gedacht waren. Es liegt in der Luft ein schweizerischer Filmstil, den auch die befolgen, die ihn nicht klar und bewusst erkennen. Man hat hier Wunder erfahren können. Ausländische Regisseure, Operateure und Drehbuchautoren haben, ohne sich dessen bewusst zu sein, in ihrer Arbeit eine schweizerische Tonart angeschlagen. Darsteller, die an ausländischen Bühnen ihren schweizerischen Stil verloren hatten, begannen plötzlich schweizerisch zu spielen. Ausländische Drehbuchautoren wichen plötzlich mit fast schlafwandlerischem Geschick in Fabel und Detail vom internationalen Schema ab und ersetzten den schematischen internationalen Einfall mit einem schweizerischen Einfall . . .

Woher kommt diese wunderbare Verwandlung? Wir haben es hier mit der suggestiven Macht des Materials zu tun. Als Material im Film verstehen wir die schweizerische Landschaft, die schweizerische Atmosphäre und den schweizerischen Menschen, während auf der Bühne die Kulisse, der geistige Bühnenraum und der Schauspieler das Material sind. Der Film mit sei-

ner wirklichen Landschaft und seinen realistischen Menschen reisst seine Gestalter eben direkter und elementarer ins Schweizerische hinein, als etwa die Kunst des Dramas, die geistiger und damit übernationaler ist.

Ein ausländischer Dramatiker wird an seinem Schreibtisch weniger in die schweizerische Wirklichkeit hineingerissen als ausländische Filmregisseure, Produzenten und Drehbuchautoren, die ja nicht auf einer ausserrealen Stilbühne arbeiten, sondern täglich und stündlich in der schweizerischen Landschaft stehen und schweizerische Berufsdarsteller oder Laien dirigieren. Dieses Material können sie nicht vergewaltigen, sondern sie müssen sich ihm unterordnen. Dalsheim erzählt, wie er das in Berlin geschriebene Manuskript für den Grönlandfilm abändern musste, weil sich Mund und Gebärde seiner Grönländer gegen alles gesträubt hätte, was dem grönländischen Wesen widersprach. Flaherty hat seinen wundervollen Film «Man of Aran» erst zu drehen begonnen, nachdem er ein Jahr lang als Man of Aran gelebt und sich an Boden und Odem dieser Landschaft gewöhnt hatte. Während Friedrich Schiller, der Dramatiker, das schweizerische Nationaldrama schreiben konnte, ohne die Innerschweiz bereist, geschweige denn folkloristisch resorbiert zu haben.

Zusammenfassend will ich mit all dem sagen: Der Film, der nicht Kulissen photographiert, sondern natürliche Landschaft, zwingt seine Schöpfer zu strengerer Wirklichkeitsnähe als etwa die Bühne. Im Film ist man der Wirklichkeit gegenüber viel verpflichteter als in jeder andern Kunst, und gerade deshalb können unsere Filmschaffenden unserer Landschaft und unsern Menschen nicht Fabeln aufoktroyieren, die nicht aus dieser Landschaft und diesen Menschen herausgeboren worden wären. Die Filmkünstler müssen sich nach dieser Wirklichkeit richten. Ja in dieser schweizerischen Wirklichkeit allein liegen die Wurzeln zu unserm schweizerischen Filmstil.

Wenn wir auch gesehen haben, dass die Flimschaffenden auch unbewusst am schweizerischen Filmstil arbeiten, so müssen wir uns jetzt die Frage vorlegen, wie sie sich bewusst um diesen Stil bemühen. Ein Kunststil fällt den Schaffenden ja nicht in den Schoss, er muss erkannt, er muss ins Bewusstsein aufgenommen werden. Drum müssen wir in erster Linie auf die beiden Fragen Antwort geben: «Welche Stoffe und Themen haben wir im spezifisch schweizerischen Film zu gestalten? und «Welche künstlerische Funktion ist dem Drehbuchautor, dem Regisseur, dem Darsteller und dem Kameramann zugedacht?»

Wir müssen zuerst vom Dokumentarfilm reden. Was ist Dokumentarfilm? Wenn wir den Nationalpark verfilmen, in der Art eines akademischen Themas, also wenn wir seine botanischen, zoologischen und klimatologischen Verhältnisse illustrieren und das Thema womöglich mit dem Mittel von Trickzeichnungen lehrhaft durchleuchten, dann ist das ein Kulturfilm. Wenn wir aber den Tageslauf eines Wildhüters im Nationalpark zeigen und zwar mit allen Zufälligkeiten, die zum akademischen Thema niemals gehörten, dann ist das ein Dokumentarfilm. Wenn wir nun gar die Liebesgeschichte zwischen einem Wildhüter und einer Bauerntochter so zeigen, dass die Liebes- und Kussgeschichte des Wildhüters gerade so lebensecht und unliterarisch

dargestellt wird, wie der Nationalpark und die Lebensweise des Wildhüters, dann ist das ein Dokumentarfilm mit wohldosierter Spielhandlung.

Der Dokumentarfilm ist Leben aus erster Hand, er ist nicht Kunst. Während die Kunst Leben in ein Höheres umschmilzt, nimmt der Film brutale Momentanität auf. Den Moment, da der Bundespräsident das Rednerpult betritt und kurz vor der feierlichen Rede niessen muss. Den Moment, da ein Leichenzug die Strasse herabkommt und ein pfeifender Bäckerbursche ahnungslos um die Ecke biegt. Den Moment, da wie in Basses Film «Deutschland zwischen Gestern und Heute» in einer Budenstadtszene die Elendsgestalt einer Schaubudenbesitzerin unter der Zelttafel mit der Aufschrift «Tempel der Freude» erscheint. Im Dokumentarfilm werden die Zufälligkeiten des alltäglichen Lebens festgehalten. Das Leben gibt sich ehrlich und ohne literarische Arrangierung. Das Drama « Fuhrmann Henschel » Gerhart Hauptmanns ist gegen den Dokumentarfilm über einen Fuhrmann aus der Stadt Zürich ein wahres Griechendrama. Nun gibt es leider Filmschaffende, die nur das Aermliche, Triste und Krass-Elendige für dokumentar halten, ganz einfach, weil sie unfähig sind, auch aus einer an Krassitüden freien, zahmen Wirklichkeit Spannungen herauszuholen. Es ist eben leichter, die Unterwelt Londons zu schildern als von einem schweizerischen Bergdorf eine gute Reportage zu vermitteln.

Das Dokumentare ist der charakteristische Stil unserer Zeit.

Die Biographien, die biographischen Romane, die Milieuromane, die Schilderung wissenschaftlicher Leistungen, die Bücher mit viel Dokumenten und Photographien und mit wenig reflexivem Text sind Ausdruck dieses Dokumentaren. Dieser Stil wird einmal wieder einem andern weichen müssen; dann vielleicht, wenn wir die Wirklichkeit nicht mehr so überschätzen. Aber bis dahin wollen wir also das Dokumentare gelten lassen und es auch für den Film empfehlen.

Man weiss, dass bekannte Filmtheoretiker und Praktiker vom Dokumentarfilmstil behauptet haben, dass er gerade dem Schweizer liegen müsse. Man empfahl uns zu Recht eher die Nachahmung von Flahertys «Man of Aran» als etwa von René Clairs «A nous la liberté». Man riet uns Schweizern vom reinen stilisierenden Spielfilm ab, denn er setze das Vorhandensein einer guteingespielten Filmproduktion mit Tradition voraus, die wir nicht haben. Aber der Dokumentarfilm lebe von den Reizen des Natürlichen, Unroutinierten und Primitiven; also von Dingen, die wir haben. Diese Filmtheoretiker haben zum Teil Recht. Wenn der reine Spielfilm (ob Kostümfilm, Gesellschaftsfilm, historischer Film, oder Ausstattungsfilm) nicht unbedingt mehr Kunst voraussetzt als ein guter Dokumentarfilm, so setzt er eben doch mehr technische und künstlerische Filmerfahrung voraus. Also etwas, womit wir uns sicher vorläufig noch nicht brüsten können.

Aber den Dokumentarfilm sollten wir nicht nur kultivieren, weil wir ihn technisch besser beherrschen, sondern weil er uns geistig liegt. Weil der Dokumentarfilmstil ein schweizerischer Stil sein kann. Eine Nation wie die unsrige, die verlandschaftlicht ist, die keine ausgesprochene

städtische Dichtung kennt, eben weil bei uns keine Grosstädte von der Landschaft losgelöste Eigenwesen bilden und weil bei uns die Berge zu nahe bei den Städten stehen . . . gerade eine solche Nation wird für eine so wirklichkeitsfreudige, unartistische Kunst wie die des Dokumentarfilms ein ausgesprochenes Sensorium besitzen. Man spricht vom Wirklichkeitszug unserer Dichtung, man wird auch vom Wirklichkeitszug unserer Filme sprechen müssen.

Die ersten Schweizerfilme waren Dokumentarfilme, aber Dokumentarfilme mit einem sehr zweifelhaften Wirklichkeitszug. Die ersten schweizerischen Dokumentarfilme waren Werbefilme für den Reiseverkehr und die Industrie. An der Wiege des Schweizerfilms stand also der Hotelier und der Reisewerber. Sie beide sind auch an der späteren Entwicklung des Schweizerfilms mitschuldig, im guten wie im schlechten Sinne; im guten Sinne, weil sie eben mit diesen Werbefilmen über Uhren, Schokolade und Autos den Stil der Sachlichkeit und Wirklichkeit einleiteten; im bösen Sinne, weil sie, im Reisefilm, die Meinung verbreiteten, die schöne pittoreske Schweizerlandschaft allein mache schon den Schweizerfilm aus. Der Schweizerfilm ist an dieser Ueberschätzung der Berge einmal fast zu Grunde gegangen. Erst später hat man unter Ausschluss von Hoteliers und Verkehrsdirektoren freilich entdeckt, dass die Schweiz nicht nur aus Bergen, sondern auch aus Menschen besteht.

Landschaftsfilme bekunden einen ausgesprochenen Hang zum behaglichen Schildern, zur sonntäglichen Idylle, zum Wohlgefälligen, zur Postkarte. Die Schweiz erscheint als ewige Sonntagsstube. Wenn die Schweizer in diesen Filmen arbeiten, dann singen sie dazu, und wenn die Arbeit aufhört, dann jodeln und tanzen sie als wäre ein Radio-Tonwagen in der Nähe. Es fehlt am Mut, auch die schwitzende Schweiz zu zeigen. Wir weilen lieber beim Komfort von Hotels als bei den Strapazen des Wildheuers. Es gibt keinen schweizerischen Dokumentarfilm, in dem das Leben eines Bergbauern ohne Politur geschildert worden wäre. Unsere Produzenten kommen mit solchen Dokumentarfilmen, die sie nicht exportieren können und daher im Inland amortisieren müssen, nicht auf ihre Rechnung und deshalb lassen sie die Hände davon. Nur staatliche und halboffizielle Stellen, wie die Zentrale für Handelsförderung und die Zentrale für Verkehrsförderung haben die Mittel und Kompetenzen, solche Filme in Auftrag zu geben. Der mächtigste Antrieb zur Förderung dieser Dokumentarfilmproduktion müsste deshalb von dieser Seite ausgehen. Es gehört zu den wichtigsten schweizerischen Filmpostulaten, eine schweizerische Dokumentarfilmzentrale zu gründen, die unsern vielen talentierten, aber karg dahinvegetierenden Filmschaffenden den Auftrag zu Filmen gibt, die für schweizerische Arbeit, Eigenart und Kultur werben und zugleich Träger eines künstlerischen Dokumentarfilmstils sind. Diese Zentrale müsste dann allerdings am britischen Postoffice ein Vorbild nehmen. Dem englischen Postmeister ist es nämlich gelungen, für seine Werbeabteilung die besten Filmleute, wie Cavalcanti und Grierson, zu gewinnen, die mit ihren Werbefilmen den eigentlichen englischen Dokumentarfilmstil gegründet haben. Das Geheimnis dieses Postmeisters bestand darin, dass er die Künstler sich frei entfalten liess und ihre Kunst nicht mit falschen Vorschriften zu Tode hetzte. Wenn die Schweiz heute noch keinen einzigen künstlerischen

Städtefilm besitzt, so liegt das mit an der falschen Auftragserteilung der Verkehrsdirektoren. Eine Stadt nur von ihrer schönen Seite zu zeigen, nur Bauten und Aussichtspunkte zu berücksichtigen, die im Bädeker ihren Stern haben . . . aus unseren Städten bloss Stätten der Hygiene, des Wohllebens, der Mondänität, des Luxus und der Postkartenlandschaft zu machen . . . das wird eben zu Filmen führen, die mit dieser ondulierten Pseudowirklichkeit nicht nur die Wahrheit, sondern auch die Filmkunst verraten. Solange unsere offiziellen Stellen vom Werbefilm nur Unverbindlichkeit und Schönfärbung fordern, solange muss der Ruf nach dem echten Dokumentarfilm im Wind verhallen.

Ein kräftiger Beitrag an den schweizerischen Dokumentarfilmstil ist von der Schweizerischen Filmwochenschau leider ausgeblieben, die zwischen den Aktualitäten, Kamelienfesten, Einweihungen, Trachtenumzügen usw. und kurzen lehrhaften Hinweisen auf caritative und kriegsbedingte Unternehmungen nicht mehr viel Atem für wirklich künstlerisch gestaltete originelle Dokumentarthemen übrig hat. Die Schweizerische Filmwochenschau hat weder den Mut zur ungeschminkten Wirklichkeit, noch den Drang zu einer geistigen Diskussion der Themen unserer Kulturwahrung aufgebracht. Der Dokumentarfilmstil hat im Schweizerischen Armeefilmdienst bis jetzt in der Schweiz den besten Förderer gefunden; aber eben: die militärischen Themen widersetzen sich von selber der malerischen Gestaltung. Nahangriffe und Handstreiche sind keine Idyllen.

Auch vom Schmalfilmamateur hat man umsonst eine Bereicherung des ungeschminkten Dokumentarfilms erwartet. Auch er schildert seine Themen (Ausflüge, Reislein usw.) im üblichen Stil von Schulaufsätzen. Keiner hat den Tageslauf eines Briefträgers verfilmt, keiner die Lebensgewohnheiten einer Gasse oder eines Stadtteils, keiner hat den Festzauber des Schweizers ironisch glossiert. Alle blieben in der Schilderung des Trauten stecken. Es ist merkwürdig, dass Schweizer, die ein Gewehr im Kasten haben, nüchtern politisieren, die harte Tellensage spielend beherrschen, während die weichere Pestalozzibiographie ihnen schon Schwierigkeiten schafft . . . dass diese metallenen Schweizer sentimental werden, sobald sie sich künstlerisch betätigen, und wäre es auch nur auf dem Gebiet des Schmalfilms.

Wer einmal die schweizerische Filmgeschichte schreibt, wird auf einen Glücksfall hinweisen müssen: nämlich auf die Praesensfilm, die mit ihren Filmen «Frauenglück - Frauennot», «Feind im Blut» und den Reisereportagen über Abessinien und China sehr bewusst und richtungweisend den Stil des reinen Dokumentarfilms eingeleitet und damit allein an den Schweizerfilm einen nicht zu unterschätzenden Beitrag geleistet hat. Auch den wahrhaft dokumentaren Einschlag in Hallers Film «Die wehrhafte Schweiz» dürfen wir nicht übersehen.

Weshalb zeigt bei uns der Dokumentarfilm eher eine manikürierte als eine elementare Wirklichkeit? Ich möchte nur die ungefähre Richtung der Antwort zeigen. Eine Schweiz, die es in der Epik so viel weiter gebracht hat als etwa in der Dramatik, wird eben durch diesen Mangel an dramatischem furor an der Schaffung jenes Dokumentarfilms gehindert werden, der die dramatischen Spannungen im Menschlichen und Sozialen gestaltet. Nicht nur unsere schwei-

zerischen Dokumentarfilmschaffenden sondern auch unsere Spielfilmer haben am Erbe der epischen Belletristik sehr schwer zu tragen. Und noch eines: in unserem Volke ist der Wille zur Bewahrung grösser als der Wille zur Umgestaltung. Das Krass-Revolutionäre ist unserer Bedächtigkeit fremd. Dieser Wille zur Bewahrung findet in der Kunst sein Korrelat im sorgfältigen Nachzeichnen, im Hinweisen auf das Schöne und Angenehme . . . und im Dokumentarfilm eben im oberflächlichen Schildern, in der Verliebtheit in Tracht, Prozession, Sitten und Gebräuche und Sennenjodel. Die besten Dokumentarfilme haben im Ausland jene geschaffen, die mit Gesellschaft und Staat nicht zufrieden waren, die anklagten, die wie die Russen den «faden Bürger dem menschlich so hochinteressanten Arbeiter» gegenüberstellten. Staaten mit grossen sozialen Spannungen, mit grellkontrastierenden gesellschaftlichen Schichten, mit Elendsquartieren haben die besten Dokumentarfilmer hervorgebracht. Damit möchte ich nun nicht die pessimistische Behauptung aufstellen, die Schweiz, die den grellen sozialen Kampf nicht kennt, werde auf gute Dokumentarfilme verzichten müssen. Auch innerhalb unserer zahmeren sozialen Atmosphäre ist ein Dokumentarfilm möglich, der nicht die ondulierte, sondern die ungeschminkte Wirklichkeit wiedergibt.

Brechen wir hier das Kapitel des Dokumentarfilms ab und wenden wir uns dem schweizerischen Spielfilm zu. Haben wir einen schweizerischen Spielfilm? Wo ist der Schweizerfilm, den selbst unsere Neider so loben müssten, wie einst Goebbels vor deutschen Filmschaffenden den Russenfilm Potemkin als einen chrakteristischen nationalen Film gelobt hat? Wo ist der Schweizerfilm, von dem man behaupten kann: er sei ein filmisches Glaubensbekenntnis der Schweiz?

Ehe wir darauf eine Antwort geben, stellen wir fest: wenn wir auch nur wenige Filme haben, die schweizerisches Gedankengut verkünden, so sind wir nicht arm an Filmen, die eine echt schweizerische Atmosphäre besitzen. Und Atmosphäre ist im Film eines der wesentlichsten Elemente, noch wesentlicher als das Element der Montage. Im Film versteht man unter Atmosphäre nicht in erster Linie geistige Atmosphäre. Im Film ist Atmosphäre die Summe der Ausstrahlungen, die von Mensch und Landschaft ausgehen. Wenn man alle Einzelstimmungen, die über den Menschen, ihren Häusern, ihren Gesten und Verrichtungen, ihrer Sprache liegen, addiert, dann erhält man eine einzige, unteilbare Grundstimmung: das ist die Atmosphäre. Sie ist um so geschlossener, je demütiger sich jedes einzelne dieser Elemente der Grundstimmung unterordnet. Ein einziges dieser Elemente kann das Gleichgewicht der Atmosphäre stören, so es zur Reihe heraustanzt, so wie es Darsteller gibt, die etwa mit falscher Gebärde und falscher Maske eine Filmatmosphäre fast zu zerbrechen vermögen. Die Schönheit des Adonis Paul Hubschmid in allen Ehren . . aber das Lächeln seines Novarrogesichtes amalgamiert sich nicht recht mit der rustikalen Soldatenatmosphäre des «Füsilier Wipf». Auch im Film «La séparation des rasses» nach dem Buche Ramuz' will das theatermaskige Postkartengesicht der Hauptdarstellerin Dita Parlo mit der ganzen Umwelt des Wallis nicht zusammenklingen.

Ueberhaupt wird sich eines der interessantesten Kapitel der Filmaesthetik mit der Entwicklung der Maske zu beschäftigen haben. Die Wandlung vom uniformierten, glatten, schönen Gesicht zum echten ausdrucksreichen Antlitz, also vom Typischen zum Inviduellen, ist hoch interessant. Je mehr sich der Film von Bühne und Kulisse löste und in das Leben hinausging, — so wie einmal die Malerei des Impressionismus das Atelier mit dem Freilicht vertauscht hat, — desto mehr musste sich auch das Gesicht des Darstellers von der Postkarte lösen. Zwischen Gesicht und Landschaft durfte es nicht mehr jenen Stilbruch geben, der uns einst bei den Freilichtspielen so unbehaglich berührt hat, wo vor der schönen Folie echter Bäume und Wiesen sich die bleichen Innenraummasken der Bühne bewegt haben.

Und noch ein Element hat sich im Film der realen Landschaft anzupassen: der Dialog, der mehr als man glaubt, zu den profunden Problemen des Schweizerfilms gehört. Wir haben in den ersten Schweizerfilmen «Wie d'Warret würkt», «Jä so», «Numme nid gschprängt» den breiten, effektreichen, bühnenwirksamen Dialog des schweizerischen Dialekttheaters reden lassen. Man sprach in diesen Filmen einen Schreibdialekt, nicht einen Rededialekt. Vor Bauernhäusern und Aeckern redeten die Leute eine pointierte, geschliffene, literarische gestanzte Dialketsprache, welche die Atmosphäre der Landschaft unbarmherzig zerschnitt. Auch heute noch sind Schweizerfilme dort unfilmisch, wo ihre Figuren literarisch reden. Drum ist der Schrei nach dem Dichter im Film so gefährlich. Gerade unsere Schriftsteller, die die Gesetze der Bühnensprache beherrschen, sind manchmal in der Beherrschung des Filmdialoges blutige Dilettanten. Denn im Film ist der Dialog weit eher die adäquate Begleitmusik des Bildes als ein selbständig wirkender literarischer Text. Im Film darf der Dialog durch keinerlei literarische Allüren aus der naturalistischen Grundatmosphäre des Ganzen herausfallen. Im Film «Glückshoger» hat der Dichter seinen Figuren sämtliche träfen Mundartausdrücke in den Mund gelegt, die in Bern aufzutreiben sind; drum hört sich dieser Dialog stellenweise wie ein vertontes bernisches Idiotikon an.

Im Film treten zum Dialog noch andere Elemente, die die Funktion der Aussage übernommen haben. Die Mimik, die Gestik, die Bildmetapher und vieles andere drücken zusammen das aus, was auf der Bühne allein dem Wort zugewiesen wird. Da die Bilder Worte reden, müssen im Film die Menschen nicht mehr allzuviel Worte machen. Ein Tell darf in der feierlichen Erhöhung der Bühne strahlende Jamben sprechen, ein dokumentarer Filmtell auf den Wiesen des Schächentales aber wird dokumentar, das heisst einfach, wortkarg und sehr theaterfern sprechen müssen.

Ich habe bis jetzt fast ausschliesslich vom notwendigen Zusammenklang der verschiedenen Elemente zu einer einheitlichen, geschlossenen Grundatmosphäre gesprochen. Man wird mit mir aber einig gehen, wenn ich sage, dass Atmosphäre allein ein Kunstwerk nicht fett macht. Auch der Film lebt mit vom Gedanklichen, ob es sich als grosse Idee, ob es sich als politische, soziale oder vaterländische Tendenz äussert. Und hier setzt nun beim Film eine wahrhafte Tragik ein: strahlende Ideen suchen sich als Gefässe die klassischen Künste: die Dichtung, die Malerei, das Drama, nicht aber den Film, der im

tiefsten Grunde, weil er durch seine prometheische Gebundenheit an das materielle Bild Metaphysisches und Ausserweltliches nicht zum Tönen bringen kann, eine unreine Kunst bleibt. Sagen wir es ehrlich: eine Pseudokunst. Nur wenn wir die wirkliche Begrenzung des Films in Demut und Bescheidenheit erkennen, werden wir ihm auch keine Aufgabe zuhalten, die seinem Wesen nicht entspricht. Rudolf Arnheim, der das Standardwerk über «Film als Kunst» geschrieben hat, steht nicht mehr so selbstbewusst wie früher zur alten These, dass Film Kunst sei. Es würde zu weit führen, aber ich könnte beweisen, dass Filmen niemals jene Erschütterung der Welt gelingt wie es Büchern gelang. Saulus wird den Kino wohl erregt und aufgeregt, aber niemals als Paulus verlassen. Die Katharsis gelingt nur der religiösen Kunst des Theaters, nicht aber der Massenkunst des Films.

Wenn aber Film keine Kunst ist, soll er sich auch nicht jener Stoffe und Ideen bewältigen, die das Objekt wahrer Kunst sind. Der Film irrt, wenn er sich auf die klassische Schweizerliteratur wirft. Denn die Helden unserer Dichter sind Symbole geistiger Grössen. Man sollte von einem sehr hohen Standpunkte aus die Verfilmung Tells geradezu verbieten. Tell ist ein Freiheitsbegriff und kein Bauernrevolutionär. Im geistigen Rahmen der Bühne ist Tell eine mythische Figur, nicht bloss der Held eines Bauernstückes. Und Schiller bringt nicht nur durch die Handlung, sondern durch das Musikinstrument seiner von wahrer geistiger Schönheit gespiesenen Sprache das Phänomen der Freiheit zu lebendigstem Ausdruck. Die Verfilmung von Schillers Tell würde aber den geistigen Tell zu einem reinen anekdotischen Tell degradieren.

Es gibt freilich ein Rezept, wie man mythische Figuren, ob Christus, Tell oder Pestalozzi, verfilmen kann. Man muss sie realistisch machen; man muss sie von ihrem Sockel herabholen und sie ihrer mythischen Würde entkleiden. Man kann einen Tell zeigen, der sich nicht anders gebärdet als ein Urner Bauer im heutigen Uri. Es entspricht der Wirklichkeitskunst des Films, einen dokumentaren authentischen Tell zu gestalten, einen Wildheuer, namens Tell Wilhelm, der Dialekt hackt und nicht Jamben rezitiert. Also nicht den Tell, wie er in der Vorstellung unseres Volkes hoch und rein lebt, nicht eine strahlende Symbolgestalt, sondern einen Tell mit allem realistischen Unrat der Wirklichkeit. Das wäre freilich ein Weg. Aber es fragt sich, und wir haben für uns privat diese Frage schon längst entschieden, ob diese rückläufige Bewegung vom Mythos zur Realität, also vom mythischen geistigen Tell herab zum naturalistischen psychologischen Tell, nicht eine Todsünde wider den Vorgang unserer nationalen Mythenbildung ist.

Ich halte die Kunst des Indirekten für den Film für richtiger. Man soll also nicht Pestalozzi selber zeigen, sondern das Pestalozzianische in irgend einer andern Figur, vielleicht in der Gestalt eines modernen Lehrers. Statt Tell persönlich auftreten zu lassen, zeichne man das Schicksal eines schweizerischen Bergbauern, der sich tellisch für die Freiheit wehrt. Statt die Reformatoren auftreten zu lassen, zeige man, wie sich Religiöses im Schicksal einer schweizerischen Familie spiegelt. Denn der Film kann diese Spiegelung des Geistigen im realen Leben besser zeigen als das Geistige selber. Dunant sollte ebenfalls indirekt dargestellt werden: man sollte Dunantschen Geist im Kleide einer

zeitgemässen Begebenheit zeigen. Dunantscher Geist hat in dem neuen Film «Marie-Louise» der Praesens eine filmgemässere Sichtbarmachung gefunden als etwa in einem Film mit der biographischen Aufrollung der Figur dieses Menschenfreundes. Das Humane, ein Grundelement unseres Wesens, kommt in diesem Film, der mit fast dokumentaren Mitteln das Schicksal eines Franzosenkindes in der Schweiz schildert, innerlicher und unaufgeblasener, stiller zum Ausdruck als etwa in einem Film über Leben und Sterben Henri Dunants.

Ueberlassen wir also die grossen aussermenschlichen Ideen den andern Künsten und geben wir dem Film, was des Filmes ist. Ueberlassen wir diese hohen Gegenstände der Bühne, deren religiös-metaphysische Grundlagen nicht geleugnet werden können, und gestalten wir im Film, der eine Abart des psychologisch-naturalistischen Theaters ist, eben die psychologisch-naturalistischen Themen. Dem metaphysischen Theater bleibe es vorbehalten, die grossen ausserpsychologischen Themen der Schweiz (die Freiheit, Gott und Bürger, Humanität, Sittlichkeit, Tell, Pestalozzi usf.) zu formen . . . der Schweizerfilm bemühe sich zu allererst um die künstlerische Gestaltung des schweizerischen Menschen, des einfachen, echten, schweizerischen Menschen, des Schweizers wie er ist, in der Sonntäglichkeit seiner Tugend und der Werktäglichkeit seiner Menschlichkeit.

Der Schweizerfilm soll den schweizerischen Menschen darstellen, das heisst den einmaligen, einzigartigen Erdenbürger zwischen dem Genfer- und dem Bodensee, mit allen seinen helvetischen Schattierungen und Nuancen . . . denn keine Kunst eignet sich zur Wiedergabe von psychologischen Schattierungen und Nuancen des nationalen oder regionalen Menschen so vorzüglich wie die minutiöse wirklichkeits- und nuancenbesessene Kamerakunst. Vom schweizerischen Nationalcharakter hat Bernhard Shaw gesagt, er sei die Spielart des menschlichen Charakters, der in andern Ländern wohl auch vorkomme, bei uns aber überwiege. Es ist nun die edelste Aufgabe des Schweizerfilms, diese helvetische Spielart des menschlichen Charakters herauszufinden. Der Film verkennt seine Aufgabe, wenn er über dem Allgemein-Menschlichen das Schweizerisch-Menschliche vergisst.

Was aber ist dieses Schweizerisch-Menschliche? Man gestatte uns die Vermessenheit, etwas über die Proportionen dieses Schweizerisch-Menschlichen zu sagen. Wir sind ein kleines Land, in dem die Tugenden und die Laster nicht so monumental sind wie bei andern Nationen, die Grosstädte, kriminelle Milieux, dämonische Klassenkämpfe, mondäne Unterwelten und anderes mehr haben, worin wir Schweizer, Gott Lob und Dank, Waisenkinder geblieben sind. Wir haben keinen Vamp, höchstens ein «Fräulein Huser», . . . wir haben keinen Meisterdetektiven, der mit falschem Bart in die Unterwelt hinabsteigt, sondern nur einen «Wachtmeister Studer», der statt einer Repetierpistole Brissagozigarren in der Tasche trägt. Wir haben keinen heldischen Soldaten à la Conrad Veidt, sondern nur einen «Füsilier Wipf», der ein schwächliches Pflänzchen ist, das sich erst nach und nach und fast etwas wider Willen zum Manne entwickelt. Den dostojewskischen Dämonen hat man in der Schweiz das Einreisevisum verweigert. Sowohl der schweizerische Mensch als auch die schweizerischen Lebensverhältnisse entbehren der Majestät des Extrems. Wir ver-

zichten nicht nur auf politische oder architektonische, sondern auch auf soziale Monumentalität. Weder sind bei uns die Reichen noch so reich, noch die Armen noch so arm wie auf andern Landstrichen unserer Erdkugel. Unsere Neutralität hat uns die Möglichkeit genommen, uns in grossen kriegerischen Abenteuern zu bewähren, aber sie hat uns dafür die nicht weniger köstliche Mission gegeben, eine gute, anständige, Gott gefällige menschliche Mitte zu halten.

Der Schweizerfilm begäbe sich auf einen Irrweg, wenn er die abenteuerlichen Handlungen der ausländischen Belletristik verfilmen wollte, statt den einfachen schweizerischen Menschen zu gestalten, der mehr die innern als die äussern Kämpfe kennt. Um diesen schweizerischen Menschen darstellen zu können, müssen wir vor allem die Gabe besitzen, uns ehrlich darzustellen. Nun scheint aber das von Goethe an den Deutschen beklagte Unvermögen, sich darzustellen, auch ein schweizerisches Unvermögen zu sein. Die «Gehemmtheit, an der Keller schmerzlich laboriert und gelitten hat, ist ein schweizerisches Nationalleiden», das der Flimkunst, die gerade die Kunst der psychologischen Selbstdarstellung ist, gar nicht zuträglich sein kann. Man denke an den französischen Film, der die Menschen mit all ihren kleinen und grossen Zwischentönen der Seele unserem Herzen nahebringt . . . und der vor allem die Schwächen der Menschen mit gütiger Ironie zeichnet, während in unsern Filmen die Bürger zu sarkastischen Spiesser-Karikaturen verzerrt werden.

Leider sind heute im Schweizerfilm solche feinen Nuancenzeichnungen selten. Der Schweizerfilm erzählt nicht nur die ganze Handlung balladesk . . . balladesk im Sinne einer allzu engen, schematisierten holzschnittartigen Zeichnung — balladesk ist auch die Einzelgestaltung der Menschen. Wenn Stepun die Bühnendarsteller in die Kategorien des philiströsen und des musischen Darstellers teilt, so möchte ich diese Begriffe auch für die Gestalten des Schweizerfilms reklamieren.

Wenn wir alle Hauptfiguren unserer Filme Revue passieren lassen, dann kommen wir dazu, sie eher philiströs als musisch zu finden. Unter dem Philiströsen verstehen wir den Menschen, der über das Diesseits nicht hinaussieht und der durch keinerlei Sehnsucht nach dem Jenseits verwirrt oder beseeligt wird. Er lebt in der Ebene des praktischen Lebens und ist gänzlich ohne metaphysisches Gedächtnis. Er ist untragisch. Wenn er auch nörgelt, so ist es ihm letzten Endes doch wohl in seiner Haut, weil er das metaphysische Gefühl des aus der Haut-fahren-wollens gar nicht kennt. Er ist in sich geschlossen und zweifelt weder an seinem Sein, noch an seinem Charakter, noch an seinem Beruf. Wachtmeister Studer ist trotz seiner Bedächtigkeit und seiner Jovialität — die aber niemals Güte ist — eine sehr selbstsichere mit sich einige Natur. Der Landammann Stauffacher hat Strapazen zu erdulden, aber es sind nur Strapazen des äussern kriegerischen Abenteuers, nicht Strapazen des Geistes. Er ist eine edle, denkmalhafte Martialität, die sich durch nichts erschüttern lässt. Emil im Film «Me muess halt rede mitenand» ist kein Bürger, der an der Engstirnigkeit des schweizerischen Alltags litte . . . er ist bloss ein armer Kerl, den es im Wirbel der Situationskomik hin und her wirft. Viggi Störteler im Film «Die missbrauchten Liebesbriefe»

ist nicht jener tragische Dilettant der Kellerschen Erzählung, der das vulgäre Leben mit einem Leben in Schönheit vertauschen möchte und deshalb solche Liebesbriefe schreibt, in denen, so verlogen und phrasenhaft sie sind, etwas von jener Schönheitssehnsucht durchsickert, die wahrhaft metaphysisch ist, — — nein, der Störteler des Films ist lediglich eine komische Figur, ohne alle wahrhaft tragische Zwiespältigkeit.

Auch die Bilderschönheit und die hohe Gekonntheit des Films «Der Schuss von der Kanzel» konnte nicht über die schematisierende Zeichnung der Hauptfiguren hinwegtäuschen. Während bei C. F. Meyer der Vikar als Verfasser einer klugen Schrift über «Die Symbolik der Odysse» auftritt, den die Schüchternheit den schönen Mädchen gegenüber eher reizvoll kleidet als lächerlich macht, so hat ihn der Film zum lebensunfähigen Schwächling gemacht, der nicht aus dem Nachen springen kann, ohne nicht tölpelhaft einen Schuh voll Wasser aus dem See zu ziehen. Während der Traum des Vikars bei C. F. Meyer zum dämonischen Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit wird, da wickelt sich im Film diese nächtliche Szene als knalliger Mumpitz ab, indem der Vikar vor der nahenden Automatenheidin zum Gaudi des Kinopublikums als furchtsamer Hase unter die Bettdecke flieht.

Etwas von der Schwebung des schweizerischen Gemütes hat am ehesten der schöne Film «Romeo und Julia auf dem Dorfe» eingefangen, ein Film, der nicht deshalb höchst beachtlich ist, weil er die Fabel bei Gottfried Keller gepflückt hat, sondern weil er von der Schablone des internationalen Films abweicht und auch gerade dort, wo er unroutiniert und unbeholfen ist, echt Schweizerisches zum Ausdruck bringt.

Aber sonst sind fast alle Hauptfiguren des Schweizerfilms ohne Schwebung und ohne Hintergründigkeit. Wir haben versucht, diesem Uebel der schematischen Figurenzeichnung auf den Grund zu kommen. Uns scheint, dass unsere Filmautoren statt von der Figur von der Handlung ausgehen, statt vom Menschen von der Situation. Sie legen das Hauptgewicht derart auf die Abenteuer, dass die Figuren zu kurz kommen. Wo der Dichter sich zuerst seine Figur schafft und erst hernach für sie das entsprechende Abenteuer erfindet, da laboriert der Filmautor an der abenteuerlichen Handlung herum, um hernach die psychologische Ausstattung seiner Figur als überflüssigen Luxus zu vernachlässigen. Wir Filmkritiker sprechen heute viel mit Filmautoren. Es ist mir dabei aufgefallen, dass noch keiner gekommen ist und gesagt hat: «Man sollte einmal einen Menschen von der und der Beschaffenheit darstellen.» Die meisten Filmautoren kommen mit dem Schrei ins Zimmer gestürmt: «Ich habe einen Stoff gefunden.» Ich aber glaube, der Schweizerfilm wird erst innerlicher, wenn er nicht nach Stoffen, sondern zu allererst nach Menschen sucht. Goethe hat zuerst seine Figuren geschaffen, um dann erst in zweiter Linie für sie die entsprechende historische Episode zu suchen. Unsere Filmautoren fahnden zuerst in der Geschichte nach interessanten Episoden. Sie beginnen also am falschen Ende.

Zum Schluss noch ein Wort über den Begriff des «zeitgenössischen Schweizerfilms». Wir alle kennen den Streit um die Frage nach dem zeitgemässen Stoff. Ich halte die Frage, ob man Orgetorix oder das Schicksal

eines simplen Schweizers von 1943 verfilmen soll, für müssig. Man kann auch die Figur des Orgetorix mit zeitgemässen Farben malen, aber dann müssen wir uns vom reinen Stil des Kostümfilms entfernen, so wie sich Renoir im Marseillaisefilm von der pathetischen Geschichtsmalerei zu entfernen suchte. Man kann auch in die alten Schläuche neuen Wein giessen. Es geht weniger um die Stoffwahl als um die psychologische und geistige Vertiefung der Einzelfiguren. Wie ich eingangs zu erklären versucht habe, unterscheiden sich Film und Bühne dadurch, dass die aus dem religiösen Kult geborene Bühne das Geistige, Religiöse, Aussermenschliche . . . der Film aber als eine sekundäre Kunst das Menschliche und Psychologische gestalten soll. Vor allem das Psychologische. Ich frage also nicht mehr, soll man Orgetorix oder den simplen Schweizer von 1943 gestalten, sondern ich frage: welchen von beiden können wir psychologisch durchdringender gestalten? Und da antworte ich: nicht Orgetorix, der durch die Jahrhunderte hindurch zur mythischen Figur wurde und deshalb an Psychologie verloren hat, sondern den Schweizer von 1943, dessen Seele wir doch bis in ihre Abgründe und Hintergründe kennen, weil sie unser aller Seele ist. Wir fordern den zeitgemässen Film nicht, um im Bild heutigen Aktualitäten wie Grenzbesetzung, Reduit, Kinderhilfe zu begegnen und auf der Leinwand das wiederzusehen, womit uns die Wirklichkeit den ganzen Tag so sehr belästigt, wir fordern den zeitgemässen Film, damit er uns die Seele des heutigen Schweizers enthülle, wie die Filme «In which we serve» oder «Mrs. Miniver» die Seele des heutigen Engländers enthüllt haben.

Um Seele zu enthüllen, muss man aber über die feinsten Mittel der psychologischen Feinzeichnung verfügen. Der Mensch wird nicht durch die Situation, sondern die Situation durch den Menschen interessant. Der Mangel an Mut aber, Inneres zu entkleiden und das Schwankende, Zweiflerische, Suchende, Scheue, Dämonische nach aussen auf ganz bestimmte Handlungen und Aeusserungen hin zu projizieren, führt zur Sprödigkeit, Eckigkeit und Langeweile. Es ist in Schweizerfilmen oft ermüdend, wie einzelne Nebensituationen breit, episch umständlich hingelegt werden, ohne dass ein einzigesmal die Figuren sich anders benähmen als die hölzernen Marionetten dieser Situation. Alles Handeln unserer Filmfiguren liegt auf der primitiven Ebene des Voraussehbaren. Sie handeln nie anders, als gemeinhin zu erwarten ist. Die Ueberraschung fehlt. Die nicht vorauszusehende Nuance trifft nie ein. Die Regel wird nie durchbrochen. Wo in französischen Filmen jede Szene den Charakter des Einmaligen, des Spontan-Ueberraschenden, des Nichtvoraussichtlichen hat, da weichen die Szenen der Schweizerfilme nur selten von der Schablone ab. Der Gütige darf nie hart, der Harte nie gütig sein. Aus jedem Menschen prägt man ein Ornament, aus dem er nicht herauskann. Was vielen Franzosenfilmen die innere Farbe gibt, das ist das Fluktuieren des Menschen zwischen den beiden Seelen in seiner Brust. Während unsere Figuren an der Blutarmut des Holzschnitts kranken.

Aber jetzt sind wir an einer eigenartigen geistigen Situation angelangt: gerade in dem Augenblick, da sich für den Schweizerfilm das Postulat einer radikaleren Psychologisierung und Dokumentarisierung erhebt, wenden sich die andern Künste vom Psychologistischen und Dokumentaren ab, um wieder

die absolutere Höhe des Geistigen, Ausserpsychologischen und Ausserdokumentaren zu gewinnen. Der Film kann somit nur an einer Medizin genesen, die von den Geistigen als Gift abgelehnt wird. Wir haben eine Krise, die nicht mehr geleugnet werden kann. Sie drückt sich vor allem in einer bewussteren Abkehr der Dichter und Dramatiker vom Film aus. Leute, Kritiker, und ehemalige filmbegeisterte Schriftsteller, die sich früher dem Film widmen wollten, haben heute Distanz zu ihm gewonnen und man überlässt ihn immer neidloser jenen andern, die nicht, wie die Dichter, an der Ueberwindung des Psychologischen und des Dokumentaren mitarbeiten müssen.

Edwin Arnet.

SCHWEIZER THEATERNACHWUCHS

Während in der Heimat die Ansicht verbreitet ist, der Schweizer habe kein Talent fürs Theater, sehen wir im Auslande Schweizer Bühnenkünstler prominente Stellungen einnehmen. Woher kommt das?

Was ist Bühnentalent? Ein Bühnentalent ist eine Persönlichkeit, deren nachschaffende Phantasie dichterische Figuren sich innerlich plastisch vorzustellen vermag und ihnen durch das Instrument der eigenen Körperlichkeit Gestalt gibt. Beim Bühnensänger kommt natürlich noch die musikalische Gestaltung hinzu.

Man kann den Vorgang analysieren und zu diesem Zweck in zwei Teile teilen. Der erste ist die Erlebnisfähigkeit, der zweite ihre Ausdruckskunst und Technik.

Wie ist es nun beim Schweizer um beides bestellt? Welche besondere Eigentümlichkeit zeichnet nun den Schweizer aus, um ihn, wie der Gemeinplatz sagt, für das Theater weniger geeignet erscheinen zu lassen?

Wir nehmen den Begriff des Nationalen im weitesten Sinn. Der Mensch, das Ergebnis aus Herkunft und Umwelt, als Schweizer Persönlichkeit. Umwelt, heisst im Schweizer Sinn vorwiegend Landschaft. Herkunft: gute freiheitliche Tradition, bodenständiges, künstlerisches Volkstum und Lebensformen, die grösstenteils von den seelischen Absurditäten der Umgebungsländer verschont geblieben sind. Gott sei Dank hat das Kriegserlebnis in seiner die geistigen und moralischen Fundamente erschütternden Wirkung die hiesige Jugend nur mit leichtem Hauch gestreift.

Dank dieser gottbegnadeten Verhältnisse sind in der Schweiz die geistigen und gefühlsmässigen Vorbedingungen zur Hervorbringung von vielartigen Talenten gegeben. In schöner Unberührtheit können sie sich dem Idealen zuwenden.

Tatsächlich tun sie es auch. In meiner zwanzigjährigen künstlerischen Erziehungspraxis, an Schülern aus aller Herren Länder, fand ich kaum so viele wertvolle, interessante, ja, liebenswürdige Begabungen zusammen, wie in den letzten sechs Jahren in der Schweiz. Dabei kam uns am Reinhardt-Seminar und an der Opern-Schule des Wiener Konservatoriums ein beträchtlicher Nachwuchsprozentsatz vor die Augen.

Wahrer Glaube an die Kunst, durch die vielgestaltige Natur und Schöpfungen der bildenden Kunst beeindruckte Phantasie, Feingefühl, Traditionsbewusstsein, eine starke Innerlichkeit und die Sehnsucht nach Oben, sind charakteristisch für die junge Schweizer Künstlergeneration.

Wenn die jungen Schweizer ins Ausland gehen, mit Hilfe guter Pädagogen, Regisseure und Vorbilder, werden sie rasch anerkannte Grössen. Ich nenne wahllos Kurt Götz, Heinz Wöster, Else Böttcher, Leopold Biberti, Elsie Attenhofer, Adolf Manz, Raimund Bucher, Heinrich Gretler, Max Werner Lenz, Alfred Lohner und manche andere. Alle inneren Voraussetzungen für einen graden Aufstieg in der Bühnenlaufbahn sind also vorhanden, grosse Talente.

Woher nun jenes konventionelle Vorurteil, die Schweiz bringe keine Theaterbegabungen hervor?

Um seine Begabung und ihre Erlebnisse durch das Instrument nach aussen mitteilen zu können, muss man dieses Instrument technisch beherrschen. Hier setzt das Kernproblem des Schweizer Bühnennachwuchses ein.

Mit wenigen Ausnahmen ist der Schweizer Theateranfänger, dessen künstlerisches Ausdrucksmittel die S t i m m e sein soll, in der Heimat verloren. Es gibt kaum einen jungen Sänger oder Schauspieler von Rang, der, ohne im Ausland studiert zu haben, eine Entwicklung nehmen konnte. Unter den zu Hause gebliebenen Studierenden wimmelt es von Zugrundegerichteten. Von Verhemmten, mit gebrochenen Schwingen, nach Jahre langen Mühen Verzichtenden, in Neurosen Endenden. Von den materiellen und emotioniellen Opfern, auch der Eltern, ganz zu schweigen.

Besonders Zähe, Ausdauernde finden trotzdem später wieder zu den ersten künstlerischen Gehversuchen zurück, und, vernünftig unterstützt, beginnen sie einen Aufstieg.

Das Schweizerische Bühnennachwuchs-Kernproblem ist vorwiegend ein pädagogisches. Durch die Heimatdialekte muskeltechnisch verkrampft, entsteht die erste «gorge», durch die sich der Ausdrucksklang durchzwängen muss. Ob Gesang, ob Sprache, immer müsste zuerst dieser Mechanismus gründlich gelockert und behutsam entspannt, in Ordnung gebracht werden, bevor die eigentliche künstlerische Arbeit am Wort, am Gesangston, beginnen kann.

Der Dialekt der anderen Länder, aus Artikulation, Wortrythmus und Wortmelodie bestehend, wurzelt beim Schweizer darüber hinaus in der muskeltechnischen Verwandlungsbewegung der Konsonanten. Es ist nicht wahr, dass die Schweizer keine Singstimme haben; der beste Gegenbeweis ist das Jodeln! Ihr Klangraum ist nur durch den Dialekt zusammengepresst! Kommt einmal eine Schweizer Gesangsbegabung, eine tiefe, echte, musikalische Seele, wie z. B. Elisabeth Gehri, rechtzeitig in die rechten Lehrerhände, so wird sie einen überraschenden Aufstieg nehmen.

Die Elementarbegriffe der Erziehung, der künstlerischen vor allem, sind differenzierte Einfühlungsgabe, Feinhörigkeit und eine aus der Analyse und präzisen Kenntnis der technischen Vorgänge geschöpften Fähigkeit präziser, nuancierter Gabe der Erklärung. Ein Wort, ein Vergleich, treffend und im richtigen Moment, wirkt manchmal Wunder und kann richtunggebend für eine Entwicklung sein.

Die Schweiz, das Land Pestalozzis, kämpfte seiner Zeit den Spiesserkampf gegen ihren grossen Landsmann. Heute gilt es, einen ähnlichen Kampf im Künstlerischen zu bestehen. In der jetzigen Situation Europas ist die natürliche pädagogische Mission der Schweiz nicht beschränkt auf die besten Pensionate, sondern seine Stellung als «geistige Arche Noah» prädestiniert es auch dazu, das künstlerische Erziehungsland der Zukunft zu sein.

Aber künstlerischer Pädagoge sein ist kein Beruf, es ist eine Berufung, kein Broterwerb, sondern Leidenschaft, keine gesicherte Spiesserexistenz, für solche, die nichts anderes gelernt haben, sondern Seelenverschwendung.

Ein gesunder künstlerischer Nachwuchs ist ein Kulturfaktor eines Landes, ist seelischer Gesundheitsschutz und künstlerisch Studierende sind nicht ein Ausbeutungsobjekt für den Lebensunterhalt unfähiger Lehrer, um nachher als seelischer Kehrichtabfall und gescheiterte Existenz sich bürgerlichen Berufen zuzuwenden.

Es kommt der Tag, da die Erneuerung des Bühnennachwuchses für die Seelenbankrotteure des Kunstlebens der Kriegführenden auf den gesunden Schweizer Bühnennachwuchs angewiesen sein wird. Der Anfang ist bereits gemacht.

Die Schweizer, dieses angeblich schwerfällige Bauernvolk, gaben vor Jahrzehnten plötzlich der Tanzkunst neue Impulse. Wer hätte es je gedacht? Emil Jaques-Dalcroze war ihr Pestalozzi. Und wenn man heute durch die Strassen geht, die Fülle von grazilen jungen Mädchen, von sporttrainierten, gut aussehenden Menschen sieht, dann muss man daran denken, dass sie letztlich auf diese schöpferische Initiative zurückzuführen sind. Ihre letzte Wirkung ist schon das Produkt und Allgemeingut Jahre langer zielbewusster Erziehung auf dem von ihm angeregten Wege.

Ebenso könnte es mit dem Stimmlichen gehen. Kultur und Ausdrucksfähigkeit, von einer vernünftigen klangtechnischen Schulung ausgehend, könnte Allgemeingut werden. Die von dorther befreite, von muskeltechnischen Hemmungen unbelastete Jugend, wäre für die Weiterbildung zu Bühnenkünstlern schon weniger problematisch, als heute. Auch auf diesem Gebiet sollte ein gewisses Niveau Allgemeingut werden. In Amerika z. B. sind diese Dinge schon heute Binsenwahrheiten.

Eigenartige, grosse Bühnentalente reifen in der Schweiz heran. Sie werden nach Kriegsende wiederum in allererster Reihe stehen, wie Margrit Winter, Erwin Kohlund und manche andere, noch in den Anfängerschuhen Steckende.

In dem verhältnismässig kleinen Lande sucht und findet der Kundige solche Talente und die Talente suchen und finden ihn. Nur vorübergehend ist ihre Unterbringung in der kleinen Schweiz schwierig, viele Bühnentüren werden sich ihnen öffnen, sobald sie ins Ausland gehen wollen.

Die Erfahrung meiner zwanzigjährigen Lehrtätigkeit hat gezeigt, welche Jugend sich durchsetzt und hält. Es ist die Jugend der schweizerischen Prägung, die sich auf die Dauer gegen die oberflächlichen Begabungen behaupten konnte.

Bühnenaufstieg heisst: Begabung, künstlerische Kinderstube, Persönlichkeit.

Margit von Tolnai.

VOLKSTHEATER-SCHULE

Die Berufstheater-Schule hat in erster Linie die Aufgabe, Schauspieler heranzubilden, die Volkstheater-Schule dagegen will Spielleiter erziehen und ihnen das nötige Rüstzeug zur Führung einer Spielgruppe mitgeben. Die Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur hat schon in den Dreissiger-Jahren unter der Leitung von Ignaz Gentges Laienspielkurse durchgeführt, die zwar manche wertvolle Anregung brachten, aber auf die besonderen schweizerischen Theaterbedürfnisse leider nicht eingingen. So ergab sich zunächst ein heilsamer Unterbruch, bis die Stimmen nach neuen Schulungsmöglichkeiten von überall her erschollen. Damit ist die schweizerische Volkstheater-Schule über Nacht entstanden — keineswegs etwa irgendwo zentralisiert, sondern in Form von Kursen, die im Winter 1943/44 in verschiedenen Landesgegenden durchgeführt wurden: in Rheinfelden, Konolfingen, Bergün, Luzern, Olten und im Tessin. Eine Zusammenfassung der regionalen Bestrebungen wäre wünschenswert, um die Kurse thematisch, zeitlich und räumlich einander zu koordinieren.

I. Schweizerischer Ferienkurs für das Volkstheater
3. — 9. Oktober 1943 in Rheinfelden.

Jahrelang nun wurde am schweizerischen Volkstheater herumgemäkelt, negative Kritik geübt; jahrelang wurde Druckerschwärze verschwendet, um mit schulmeisterlichen gutgemeinten Ratschlägen der Volksbühne hier und dort ein Pflästerchen aufzukleben.

Volkstheater ist aber lebendiges Volksgut und nur die lebendige Tat wird vermögen, ihm neues Leben einzuhauchen. Als wesentlicher Ausdruck unseres Volkstums verträgt es, wenn es gesunden soll, wenig graue Theorie, wohl aber wird ihm bildende, formende Kraft der Erfahrung frommen. Unser Volkstheater steht und fällt mit dem gewandten, verantwortungsbewussten, mit sichern Regeln der Gestaltungskunst vertrauten, zielstrebigen Regisseur. Anfänge sind da und dort schon gemacht worden. Aber erst 1943 gingen um unser Volkstheater besorgte Kreise endlich einmal aufs Ganze.

Es war dem idyllischen, heimeligen Rheinfelden vorbehalten, den ersten schweizerischen Volkstheaterkurs in seinen friedlichen Mauern zu beherbergen. Vorweg muss betont werden, dass von dem «Ferienkurs» bald nur noch der «Kurs» übrigblieb, der eigentlich gleich von Anfang an in eine sehr konzentrierte und vielseitige Arbeit für Teilnehmer und Leiter «ausartete». Dr. Oskar Eberle und August Schmid, zwei unentwegte Vorkämpfer für das schweizerische Volkstheater, teilten sich in die Leitung des Kurses. Ihr überlegenes, auf reichste Erfahrung und gründliches Studium gestütztes Wissen, ihr methodisches Geschick, der flotte, kameradschaftliche Geist aller Beteiligten unter sich, durch viel praktische Arbeit gefördert, liess diese, von prächtigstem Wetter begünstigte Woche zu einem Erlebnis werden. Die Themen beschlugen so ziemlich alle Fragen des Theaters im allgemeinen und die des Volkstheaters im besonderen. Sie vermittelten den Teilnehmern ein sicheres Wissen über das Wesen und die Entwicklung des Volkstheaters, eine Fülle von Anregungen

und vor allem eine feste Grundlage, die einem Regisseur auf der Volksbühne eignen muss, wenn er seine Spielschar zum guten Theater führen und damit der schweizerischen Theaterkultur förderliche Dienste leisten will. In Vorträgen und Aussprachen wurden die Themen behandelt: Was ist Theater? — Grenzen und Möglichkeiten des Volkstheaters — Spielauswahl — Dramaturgie — Rollenbesetzung — Aufgaben des Spielleiters — Bühnenbau, Dekoration — Licht — Maske, Kostüm, Requisit — Volkstheater der Vergangenheit und Gegenwart. Praktisch gearbeitet wurde durch die Einstudierung des Urner Spiels vom Tell — das am Schlussabend öffentlich zur Darstellung kam — und eines Aktes von Jakob Steblers «Bärgsturz». Besichtigungen führten zum antiken Theater in Augst und durch die Spielstätten Rheinfeldens. Dass der Kurs einem wirklich vorhandenen Bedürfnis entgegenkam, bewies die schöne Zahl der Teilnehmer, dass er geschickt geleitet wurde, belegte der grosse Arbeitseifer, der gegen Ende der Woche sich zu froher Begeisterung steigerte. Man musste aber auch erkennen, wie weitschichtig die ganze Frage des Volkstheaters war und dass es ein Ding der Unmöglichkeit ist, alles in einer Woche mit der wünschbaren Gründlichkeit durchzuwerken. Das wird auch für die Anlage eines späteren derartigen Kurses wegleitend sein können. Einstimmig sprachen sich denn auch die Teilnehmer für einen weiteren Kurs im Oktober 1944 aus.* Und zwar wieder in Rheinfelden! Dieser Wunsch hat seine guten Gründe. Die Organisation am Kursort verdient die beste Note! Der Kurverein, der Herr Stadtammann und besonders der eigentliche Initiant, Herr Musikdirektor Immanuel Kammerer haben grossen Dank verdient. In herzlich guter Erinnerung behalten wir auch die allzeitbereiten Trachtenleute von Rheinfelden, die uns «nach des Tages Lasten» durch ihre freundliche Gegenwart erfreuten und uns in geduldigem Bemühen unter kundiger Leitung von Louise Witzig einige hübsche Volkstänze beibrachten. — Es war ein wohlgeglückter Anfang, die Bemühungen müssen unter allen Umständen fortgesetzt werden und sollen die Unterstützung aller interessierten Kreise finden.

Fritz Gribi, Konolfingen.

I. Bernische Arbeitswoche für das Volkstheater
10. — 16. Oktober 1943 in Konolfingen.

Es ist erfreulich zu beobachten, wie sich die kulturelle Arbeit der Bernischen Trachtenvereinigung auszuwirken beginnt, gab doch die letztjährige Konolfinger Arbeitstagung den direkten Anstoss zur Durchführung dieses «Regiekurses». Welche Bedeutung dem Volkstheater nun beigemessen wird, ist daraus ersichtlich, dass der Kurs auf Anregung des Vorstehers der Bernischen Erziehungsdirektion, Regierungspräsident Dr. Rudolf, organisiert und mit namhafter behördlicher Unterstützung durchgeführt werden konnte. Ziel der Arbeit war vor allem, einem seit Jahren empfundenen starken Mangel an Spielleitern bei unsern ländlichen Vereinen zu begegnen.

Den etwa 30 Teilnehmern wurde denn auch weniger an theoretischem Wissen vermittelt, als dass der unermüdliche Kursleiter, Hans Nyffeler, Rezitator aus Bern sie direkt in die praktische Arbeit einführte. So wurde ein

* Der II. Volkstheaterkurs muss aus kriegsbedingten Gründen ins Jahr 1945 verschoben werden.

tieferes Eindringen in die vielen Einzelfragen, die das Kursthema aufwarf möglich. Es wurde täglich von 8 - 22 Uhr gearbeitet, sodass die beiden Kursspiele, Hermann Schneiders «Kleines Welttheater» und Niklaus Manuels «Totentanz» am Schlussabend bei den Gästen einen sehr nachhaltigen Eindruck hinterliessen. Am Mittwochabend berichtete der Berner Dichter Emil Balmer in seiner launig-heimeligen Weise von seiner Arbeit und seinen Erfahrungen als Spielleiter am Berner Heimatschutztheater und die Konolfinger Trachtenleute, die für Unterkunft und leibliches Wohlergehen der Teilnehmer besorgt waren, brachten mit Lied und Tanz die nötige Entspannung. — Die Arbeit fachte Begeisterung an für die Sache des Volkstheaters und wurde zu einem starken Gemeinschaftserlebnis für alle Beteiligten. Sie soll auf Wunsch im Herbst 1944 fortgesetzt werden. Fritz Gribi.

Kurs für romanische Volkstheaterleiter

3. — 5. März in Bergün.

Nur zu oft gelangen auf unseren Landbühnen geistlose Dutzendfabrikate von Schwänken und Possen zur Aufführung oder dann ernst sein sollende Volksstücke, in denen bald die gröbste Situationskomik, bald rührselige oder lärmige Effekte den Mangel an wirklichem Gefühl, an innerem dramatischen Leben ersetzen sollen. Während es eine der vornehmsten Aufgaben der Landbühne sein sollte, die einheimische Dorfkultur zu pflegen, zu vertiefen und zu veredeln, greifen unsere Spielleiter mit Vorliebe zu exotischen, uns völlig wesensfremden Stücken, denen nicht nur jede psychologische Wahrscheinlichkeit, sondern auch jede innere Beziehung zum Zuschauer und seiner Denkweise abgeht.

Diese allenthalben wahrnehmbaren Mängel und Unzulänglichkeiten unseres derzeitigen Volkstheaters treten im romanischen Sprachgebiet gewöhnlich noch augenfälliger in Erscheinung als anderwärts. Angesichts der relativ kleinen Auswahl eigensprachiger Dramenliteratur ist der romanische Spielleiter genötigt, fremdsprachige Bühnenstücke ins Romanische zu übersetzen, sofern er nicht — was nur allzu oft geschieht — den weniger mühsamen Ausweg wählt, den romanischen Zuschauern Theateraufführungen in deutscher Sprache vorzusetzen. Stephan Loringett, der initiative und verdienstreiche Obmann der surselvischen Sprachvereinigung «Renania», hat auf Grund eingehender statistischer Erhebungen festgestellt, dass von rund 600 Theateraufführungen, die im Verlaufe der letzten 20 Jahre in den romanischen Dörfern des Engadins und des Oberlandes stattgefunden haben, über 250 in deutscher Sprache gehalten waren, wovon ein grosser Prozentsatz sogar in Schweizerdeutsch. Dass eine solche Hintansetzung der Muttersprache so wohl den Bemühungen um die Erhaltung des Rätoromanischen als auch der tieferen Zweckbestimmung des Laienspiels zuwiderläuft, bedarf keiner weiteren Erörterung.

In der richtigen Erkenntnis, dass neben Schule und Haus auch die Laienbühne in weitgehendem Masse berufen ist, an der Erhaltung romanischer Sprache und Kultur mitzuwirken, hat die Società Retorumantscha schon vor Jahren

die Pflege und Förderung des Volkstheaters in ihr Arbeitsprogramm aufgenommen. Der Unterstützung der Società verdanken wir auch den dreitägigen Theaterkurs, der (von Stephan Loringett in vortrefflicher Weise organisiert) vom 3. bis 5. März in Bergün zur Durchführung gelangte. Als Leiter und Referent des Kurses konnte Dr. Oskar Eberle gewonnen werden.

Künstlerischer Ernst, souveräne Beherrschung des vielgestaltigen Stoffes kennzeichneten sowohl seine theoretischen Erörterungen als die Leitung der praktischen Uebungen. Die Kursteilnehmer wurden nicht nur in die für die Landbühne verwertbare Dramenliteratur eingeführt, sie erhielten vor allem auch praktische Anleitung für die Rollenbesetzung und Einstudierung der Stücke, für Kostümierung, Inszenierung usw. Eberles tiefschürfende Ausführungen über das Wesen des Theaters aber dürften allen Teilnehmern zum Bewusstsein gebracht haben, dass dem Volkstheater grosse seelenbildnerische Möglichkeiten innewohnen, dass es sich beim Theaterspielen um weit grössere Dinge handelt als um lustigen und einträglichen Zeitvertrieb beliebiger Art.

So darf man sich denn wohl die vom Kursleiter in seinem Schlusswort geäusserte Erwartung zu eigen machen, dass der Bergüner Theaterkurs für die romanische Laienbühne zum Ausgangspunkt neuer Hoffnungen und Erfüllungen werde.

Dr. Gian Caduff.

BIBLIOGRAPHIE DES SCHWEIZERISCHEN THEATERS 1941

1. Theaterkunde.

Theater, Festspiele, Masken. In: Das Werk 1941. März-Heft 28, 65—96.

Eberle, Oskar. Schweizerisches Theater. In: Schweizerische Rundschau 1941. 41, 42—48.

Leonhard Ziegler und Xaver Schnyder von Wartensee im Briefwechsel. Hsg. von Peter Otto Schneider. 53 S. Zürich. Komm. Hug & Co. 1941. (159. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich.)

Gregor, Joseph. Kulturgeschichte der Oper. 426 S. Zürich. Scientia A.-G. 1941.

Rousseau, André. Corneille et Racine. 109 p. Fribourg. Librairie de l'Université. 1941.

Dach, Charlotte von. Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. 273 S. Bern. Paul Haupt. 1941. Sprache und Dichtung Heft 68.

Paumgartner, Bernhard. Mozart. 672 S. Zürich. Atlantis-Verlag 1940.

Gemperle, Karl. Das geschichtliche Drama bei Otto Ludwig. Diss. phil. Fryburg. 63 S. Buchdruckerei J. Wyss. Affoltern am Albis 1941.

Maurer, Clara. Die biblische Symbolik im Werke Paul Claudels. Diss. Phil. I. Zürich. 107 S. Luzern. Buchdruckerei E. Brunner-Schmid 1941.

Singer, Samuel. Altschweizerische Sprüche und Schwänke. Schweizer Archiv für Volkskunde. Bd. 39, 1941/42, S. 189—200.

Stocker, Arnold. Le pain dur de Paul Claudel. 103 S. Genève. Edition Courier de Genève 1941.

Steiner, Rudolf. Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Hsg. von Marie Steiner. 2. Auflage. 419 S. Dornach. Goetheanum 1941.

Wachsmuth, Günther. Die Geburt der Geisteswissenschaft. Rudolf Steiners Lebensgang von der Jahrhundertwende bis zum Tode (1900—1925). Eine Biographie. 611 S. Dornach. Goetheanum 1941.

Chautems, Charles. Jules Baillods, le poète. 56 p. La Chaux-de-Fonds. Edition des Nouveaux Cahiers, 1941.

Gattiker, Hermann. Literatur zum Thema «Oper». In: Der kleine Bund. 1941, 4—5.

Staiger, Emil. Hofmannsthals Lustspiel «Der Schwierige». In: Neue Schweizer Rundschau. 1941/42. 9, 289—301. 387—394. 433—443.

Lang, Siegfried. Hans Reinhart zum 60. Geburtstag. In: Neue Schweizer Rundschau. 1940/41. 8, 248—251.

2. Theatergeschichte.

Eberle, Oskar. Schweizerisches Volkstheater. (Mit Bildern) In: Das Werk 1941. 65—72.

Rychener, Hans. Schweizer. Aus dem Leben bekannter Zeitgenossen. Herbert Lang & Co. Bern 1941. (Darin: E. Jaques-Dalcroze 64—72).

Stokar, Willy. Arnold Ott. Anlässlich seines 100. Geburtstages am 5. Dez. Hg. vom Stadtrat Schaffhausen. 55 S. Schaffhausen, Unionsdruckerei A.-G., 1940.

3. Religiöse Bräuche und Spiele.

Bruder, Otto. Laienspiel und Theater. Stilfragen des kirchlichen (evangelischen) Spiels. In: Der Grundriss 1941. 3, 272—284.

Kohler, Pierre. Das religiöse Drama in der französischsprechenden protestantischen Kirche. In: Der kleine Bund 1941, 193—196; 201—204.

4. Weltliche Bräuche und Volkstheater.

Bachmann-Schmid, Josef. Das Liebhabertheater. Praktische Winke für die Kleinbühne, 35 S. Aarau. Sauerländer 1941.

Eberle, Oskar. Bauerntheater. In: Ewige Heimat 1941. 269—272. Verlag Ewige Heimat, Zürich.

Scheuber, Josef Konrad. Rütli-Füür. Werkmappe für Feier- und Weihestunden der Eidgenossenschaft. 196 S. Luzern. Rex-Verlag 1941.

Die Volksbühne. Offizielles Organ des Zentralverbandes schweizerischer dramatischer Vereine. 19. Jahrgang 1941. 86 S. City-Druck A.-G. Zürich.

5. Festspiele.

Laur, Ernst. Was das Tellspiel auf dem Rütli lehrte. (Dazu 16 Bilder der Aufführung S. 89—102). In: Heimatleben 1941. 14, 103—105.

Gillet, Louis. Les fêtes de la Confederation helvétique. In: Revue des deux mondes. 1er septembre 1941. S. 114—122. Royat (Puy-de-Dôme).

Weidmann, Hans. Bundesfeier 1941. Photoreportage über die Feierlichkeiten in Schwyz und auf dem Rütli. 24 Bl. Dietikon, Wallisellen 1941. (Einziges Expl. in der Landesbibliothek Bern Kq).

Sulger, Kurt. Das Festspiel in Neuenburg: «Nicolas de Flue». In: Neue Schweizer Rundschau 1941/42, 9, 252—256.

6. Jugendtheater.

Willi, Peter. Meine Konzert- und Theatererlebnisse im Kollegium Sarnen. In: Sarner Kollegi-Chronik 1941. 4, 10—12.

Schumacher, Werner. Erinnerungen an das Kollegi-Theater. In: Sarner Kollegi-Chronik 1941. 91—94.

Les nouveaux batiments de l'Université de Fribourg. 148 p. Ed. de la revue romande «Vie, art et cité» 1941. Librairie de l'Université, Fribourg. (Darin: das Amphitheater in der Aula magna).

7. Puppentheater.

Matzig, Richard. Südwind. Miniaturen. Sankt Gallen. Zollikofer & Co. 1941. (Darin über das Marionnettentheater in Ascona «Lob der Marionetten», S. 127—136.)

8. Berufstheater.

Egender, Karl. Architekt und Bühnenbild. In: Das Werk 1941. 28, 81—92.

Lesch, Walter. Sieben Jahre Cornichon. In: Das Werk 1941. 28, 93—96.

Wälterlin, Oskar. Stilprobleme im Schauspiel. 1. Vortragsabend vom 20. Oktober 1941. Gesellschaft der Freunde des Schauspielhauses 1941.

Schauspielhaus Zürich. 12 Original-Lithographien 1941.

Clemens, Roman. Bühnenbilder (des Stadttheaters Zürich). 26 Tafeln. 16 S. Orell Füssli, Zürich 1941.

Le mois théâtral. Supplement de la Patrie Suisse. 7e anné. Nr. 73—84. G. Meyer, Genève 1941.

Schmid-Bloss, Karl. Jahrbuch 1941/42 Stadttheater Zürich, 20. Jahrgang 1941.

Berner Theaterverein. Monatliche Mitteilungen. 3. Jahrgang 1941.

9. Film.

Arnet, Edwin. Das Religiöse im Film. In: Der Grundriss 1941. 3, 257—272.

Schweizer Film. 7. Jahrgang. Verlag E. Löpfe-Benz, Rorschach 1941.

Hartmann, Milton Ray. Die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung des Filmwesens in der Schweiz. Schweizer Rotarier 1939, 85.

10. Hörspiel.

Radio Svizzera italiana 1931—1941. 96 p. Istituto editoriale ticinese. Bellinzona 1941.

Merminod, Marcel. Reflexions sur la pièce radiophonique. 15 p. Sonderdruck. Le Mois théâtral, no 76, 1941.

Merminod, Marcel. La diction (et l'interprétation) à la radio. Le Mois théâtral, No. 83, 1941.

Schweizer Radio-Zeitung. 18. Jahrgang. Zofingen 1941.

BIBLIOGRAPHIE DES SCHWEIZERISCHEN THEATERS 1942.

1. Theaterkunde.

Bräcker, Ulrich. Etwas über William Shakespeares Schauspiele. 156 S. Basel. B. Schwabe 1942. Sammlung Klosterberg (Hg. von W. Muschg).

Sabbattini, Nicola. Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre. Traduction de l'italien de Maria et Renée Canavaggia et Louis Jouvet d'après le texte original de 1638. LVI u. 176 p. Neuchâtel. Ides et Calendes 1942.

(Kachler, G. K.) Ausstellung Volk und Theater. Gewerbemuseum Basel. Mai — Juli 1942. Kunstgewerbemuseum Zürich. Oktober — Nov. 1942.

Bühler, Paul. Vom Werdegang des Dramas. 45 S. Basel 1942. R. Geering.

Steiner, Hans. Der Begriff der Idee im Schaffen Otto Ludwigs. 279 S. Frauenfeld. Huber & Co. 1942.

Fehr, Max. Die Familie Mozart in Zürich. 130. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich. 32. S. Zürich, Hug & Co. 1942.

Pronier, Ernest. Une vie au théâtre: Sarah Bernhardt. 415 S. Genève. A. Jullien. 1942.

Kohlund, Ekkehard. Die verrückte Kulisse. Humoristische Episoden aus dem Leben eines Schauspielers und Theatermalers. 112 S. Bern A. Scherz 1942.

Winkler, Christian. Sprechtechnik für Deutschschweizer. 2. völlig umgearbeitete Auflage. 132 S. Bern. A. Francke A.-G. 1942.

V. W. Zum Tode Carl Sternheims. In: Der Kleine Bund. 1942, 412—413.

Lorme, Lola. Carlo Goldoni als Erzieher. In: Der Kleine Bund. 1942, 6—8.

2. Theatergeschichte.

Amphitheater von Pompeji. In: Atlantis 1942. 14, 453. (Wiedergabe eines pompejianischen Wandgemäldes.)

Bosset, L. Avenches, Amphithéâtre. In: Ur-Scheiz 1942. 6, 39—42.

Muschg, Walter. Niklaus Manuel, 1484—1530. Mit Porträt. In: «Grosse Schweizer», S. 62—66. Zürich, Atlantis-Verlag, 1942.

G. Aus der Thuner Theatergeschichte. In: Der Bund. 13. 3. 1942.

Ghéri, Alfred. Le théâtre en Suisse romande. In: Der Geistesarbeiter 1942. 21, 1—8.

Jenal, Emil. Das literarische Zug. Zuger Schriftsteller vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Beilage zum Jahresbericht der Zuger Kantonsschule 1941/42. 81 S. Zug. E. Kalt-Zehnder 1942.

Du. Schweizerische Monatsschrift. Nr. 10. Oktober 1942. Theater-Sonderheft. (Mit zahlreichen Abbildungen. Farbenwiedergabe des Luzerner Weinmarktmodells, der Luzerner Regiebücher u. a. m.)

Strasser, Charlot. Josef Viktor Widmann, der Dichter und Kulturerzieher des Volkes (Vortrag) 75 S. Zürich, Verlag Oprecht, 1942.

Hoffmann, Karl Emil. Der Dichter Arnold Ott und seine Basler Freunde im Lichte seines literar. Nachlasses in Bern. Sonntagsbeilage National-Ztg. 1942. Nr. 156 und 166.

Doret, Gustave. Temps et contretemps. Souvenir d'un musicien. 511 p. Fribourg. Ed. de la librairie de l'Université 1942.

Jaques-Dalcroze, Emile. Souvenirs, notes et critiques. 221 p. Neuchâtel. V. Attinger 1942. (Contient p. 218—219 Bibliographie des oeuvres de J.-D.)

3. Religiöse Bräuche und Spiele.

Sénéchaud, Marcel. Un «Jedermann» Suisse. In: Suisse contemporaine 1942, 918 — 924.

4. Weltliche Bräuche und Volkstheater.

Frei B. Die Fastnachtslarven des Sarganserlandes. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1942. 40, 65—109.

Rubi, Chr. Aufsätze zur Förderung der bernischen Dorfkultur. Herausgegeben von der bernischen Trachtenvereinigung und der bernischen Vereinigung für Heimatschutz. (Darin: Fritz Gribi: Warum spielen wir Theater? 4—7; Dr. W. Ständer: Von der Regie auf der Volksbühne 7—9; Erwin Sutter, Rhythmus in der Regie 9—10; Elisabeth Baumgartner, Warum i Theaterstück schrybe 10—13; Karl Grunder, Wie me vor vierzg Jahre Theater gspielt het 13—15.) Sonderdruck aus Nr. 114—120 des Emmentaler Blatt 1942.

Oschwald-Ringier, Fanni. Alti Liebi. Mit einem Lebensbild von F. Oschwald von Martha Ringier. 64 S. Basel. Gute Schriften 1942. Nr. 214.

Die Volksbühne. Offizielles Organ des Zentralverbandes Schweizerischer Dramatischer Vereine. 20. Jahrgang 1942. Nr. 1 — 6 City-Druck A.-G. Zürich, Nr. 7 — 12 Volksverlag Elgg.

5. Festspiele.

Die Bundesfeier (1941) zum Gedächtnis des 650-jährigen Bestandes der schweizerischen Eidgenossenschaft. Hsg. von Oskar Eberle. 155 S. Einsiedeln, Benziger-Verlag 1942.

Thommann, Robert. Der eidgenössische Sängerverein 1941/42. 313 S. Zürich. Orell Füssli 1942.

Emile Jaques-Dalcroze, sa vie et son oeuvre. Publié par l'Association Jaques-Dalcroze, Genève. 4 feuilles 1935.

6. Jugendtheater.

Direktor Wilhelm Krieg (Leiter der Musikaufführungen im Kollegium Schwyz). In: Grüsse aus Maria Hilf, Schwyz. 1942. 30, 153—161.

(Staub) P. Augustin. Dr. med. Willi Kaufmann-Ernst, Zürich (auf der Sarner Kollegibühne). In: Sarner Kollegi-Chronik 1942. 4, 91—94.

Erlebnisse im Rampenlicht. In: Grüsse aus Maria-Hilf Schwyz. 1942. 30, 125—137.

7. Puppentheater.

Brunner, Fritz. Spielzeug aus eigener Hand. Ein Leitbuch vom Wollball bis zum selbstgebauten Kaspertheater. 148 S. Zürich. Verlag des Pestalozzianums. Aarau, H. R. Sauerländer 1942.

8. Berufstheater.

Guggenheim, Werner Johannes. Schweizerische Theaterfragen. In: Der Geistesarbeiter 1942. 21, 29—35.

F. W. (Fritz Witz). Die Theaterfamilie Senges-Faust. In: Du 1942. 2, 22—24.

Keller, Adolf. Letzte Begegnung mit Konrad Falke. In: NZZ. 16. Juni 1942. Nr. 953.

Friedrich Klose zum 80. Geburtstag 29. November 1942, Festschrift. 48 S. Lugano. Verlag der Bibliothek W. Jesinghaus 1942. (Darin S. 7—12 Verzeichnis der Werke Kloses.)

Schwengeler, Arnold H. Aus der Werkstatt des Autors. In: Gymer-Tribüne. Bern 1942. 11, 5—12.

Steiner, Rudolf. Der Baugedanke von Dornach. Der Bau als Umrahmung der Mysterienspiele. Hsg. von Marie Steiner. Dornach. Goetheanum. 1942.

Theo Ottos Faust-Figurinen. (Mit 18 Zeichnungen Ottos.) In: Schweizer Journal 1942. 8, 21—26.

Kissel, Bert. Die Kulisse. In: Schweizer Journal 1942. 8, 19—23.

Korrodi, Hans. Othmar Schoeck. In: Schweizer Journal 1942. 8, 14—18.

Le Mois théâtral. Supplement de la Patrie Suisse. 8e. année. Nr. 85—96. Genève G. Meyer. 1942.

Schmid-Bloss, Karl. Jahrbuch 1942/43. Stadttheater Zürich. 21. Jahrg. 1942.

Berner Theaterverein. Monatliche Mitteilungen. 4. Jahrgang 1942.

Bohnenblust, Gottfried. Joseph Victor Widmann. In: Neue Schweizer Rundschau 1941/42. 9, 690—699.

9. Film.

Arnet, Edwin. Das Religiöse im Film. In: Protestantische Filmfragen. Herausgegeben von der protestantischen Filmgemeinde Zürich. 24 S. Wanderer-Verlag, Zürich 1942.

Spahn, Paul Emil. Die Filmtheater in der Schweiz. Diss. rer. pol. Bern. 124 S. Immensee. Calendaria A.-G. 1942.

Elie, Eva. Puissance du cinéma. 224 p. La Chaux-de-Fonds. Editions des Nouveaux Cahiers 1942.

Rast, Josef. Drama und Spielfilm. Eine Studie. 127 S. Olten. O. Walter A.-G. 1942.

Schweizer Film. 8. Jahrgang. Rorschach. E. Löpfe-Benz, 1942.

10. Hörspiel.

Schweizer Radio-Zeitung. 19. Jahrgang. Zofingen, 1942.

JAHRESBERICHTE DER GESELLSCHAFT FÜR SCHWEIZ. THEATERKULTUR

I. 24. November 1940 — 7. Juni 1942.

Die letzte Jahresversammlung der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur fand am 24. November 1940 im Aarhof in Olten statt. Im Anschluss an die Referate von Dr. E. Reinhard (Bern) über «Die schweiz. Theatervereine», Fritz Ritter (Basel) über «Die Theatergemeinden als Grundlagen einer schweizerischen Wanderbühne» und Dr. Oskar Eberle (Thalwil) über «Die Schweizer Theatergilde» fand im Theater Olten, veranstaltet von der dortigen Dramatischen Gesellschaft, eine Aufführung der Fankhauserschen Szenen «Grauholz und Neuenegg» und des Stückes «Soldaten werden Könige» von Walter Richard Ammann statt.

Das Jahrbuch. Ursprünglich war vorgesehen, in einem mit viel Bildermaterial ausgestatteten Bande alles festzuhalten, was die Landesausstellung in Zürich an Theaterereignissen geboten hatte. Beabsichtigt war ein Buch von dokumentarischem Charakter, systematisch aufgebaut um das Thema «Theater an der LA». Da mit einer einzigen Ausnahme (Traugott Vogel mit seinem Kapitel «Kindertheater») von allen dazu eingeladenen Mitarbeitern die Beiträge ausblieben und es auch nicht gelang, die notwendigen Subventionen zu erhalten, musste der Plan, wennschon ungern, fallen gelassen werden. Der Vorstand gab deshalb Dr. O. Eberle den Auftrag, dem neuen Jahrbuch das Thema «Wege zum schweizerischen Theater» zugrunde zu legen und neben einem Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung auch die Situation der gegenwärtigen Verhältnisse zu zeichnen.

Die Theatersammlung ist das Sorgenkind unserer Gesellschaft, weil sich bisher noch niemand fand, der sie zu finanzieren oder zu subventionieren die Hand bieten wollte. Weder das Landesmuseum noch das Gottfried Keller Haus in Zürich konnten Raum zur Verfügung stellen (der Lebensmittelverein Zürich, der die leerstehenden Räume im Gottfried Keller Hause erhielt, war eben kapitalkräftiger), weder Pro Helvetia noch Regierung und Rat von Zürich waren in der Lage, uns aus der gegenwärtigen Misère herauszuhelfen, und nicht weniger scheiterten die Versuche, über private Wege die nötigen

Mittel und Räume zu erhalten. Der Leidensweg, den die vielen Gesuche unseres Geschäftsführers immer wieder nahmen, soll hier nicht nachgezeichnet werden. Immerhin ist es bezeichnend, dass z. B. der Stadtrat von Zürich die Wünschbarkeit einer «baldigen systematischen Sammlung des wertvollen Theatermaterials in der Schweiz» anerkennt, seine Bereitschaft zur Mithilfe aber von der Förderung des Gedankens durch den Bund abhängig macht. Auf der andern Seite könnte der Bund ohne Zweifel viel eher einspringen, wenn die Sammlung in einer bestimmten Gestalt schon bestünde und nurmehr noch subventioniert werden müsste. Unterdessen vergrössert sich ganz einfach die Gefahr, dass bereits gesammeltes und völlig unzulänglich aufbewahrtes Material zu Grunde geht oder dass noch nicht erfasste Gegenstände wie bis anhin ins Ausland verschwinden. Vielleicht ist mit der soeben in Basel eröffneten Theaterausstellung «Volk und Theater» ein neuer Ausgangspunkt für neue Bestrebungen geschaffen.

Da die Theatersammlung den Grundstock für ein theaterwissenschaftliches Institut bilden soll, ist naturgemäss auch diese Forschungsstätte bisher nicht aus dem Stadium der Forderung herausgekommen.

Theaterausstellungen. In Basel ist am 7. Juni 1942 die schweizerische Theaterausstellung «Volk und Theater» eröffnet worden. Da unsere Vorstandsmitglieder Dr. Kachler und Dr. Eberle die Hauptinitianten dieser Ausstellung waren, darf unsere Gesellschaft mit Recht ihre geistige Urheberin genannt werden. Abgesehen von allen Beratungen, die zwischen den genannten Herren und oft auch dem Präsidenten gepflogen wurden, konnte durch ein Gesuch unserer Gesellschaft eine namhafte Unterstützung des Untnernehmens durch die Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia» erwirkt werden. Es ist dem Berichterstatter, der übrigens die Ehre hatte, zur Eröffnung der Ausstellung über «Wissenschaft und Theater» zu sprechen, ein besonderes Vergnügen, der Gönnerin auch an dieser Stelle den aufrichtigsten Dank für die verständnisvolle Hilfe auszusprechen; er tut dies zugleich in dankbarer Anerkennung und Würdigung der Verdienste, die dem Sekretär der Arbeitsgemeinschaft und unserm Vorstandsmitglied Dr. Naef dabei zukommen.

Die Schau, die im besonderen dem Raumproblem, der Uebereinstimmung des Zuschauerraums und Darstellerraums mit den Ansprüchen an ein wirklich volkverbundenes Theater, gewidmet ist, soll ausser in Basel auch in Zürich, Bern, Luzern, St. Gallen, und vielleicht auch in Chur gezeigt werden. Es scheint also begründete Aussicht vorhanden, dass sich aus dieser Wanderung über weite Gebiete hin irgendwie und irgendwann die bloss theoretisch geforderte und anerkannte Wünschbarkeit einer ständigen Einrichtung praktisch auswirken werde.

Ueber den Mitgliederbestand unserer Gesellschaft gibt der Kassenbericht erschöpfende Auskunft. Ganz allgemein ist zu sagen, dass er noch lange nicht genügt, wenn unsere Gesellschaft ihre Aufwendungen soll aus eigenen Mitteln bestreiten können. Wir sind deshalb auch dieses Jahr wieder einer Reihe von Gönnern zu Dank verpflichtet, weil sie allein durch ihre Subventionen die Herausgabe des Jahrbuches ermöglichen. Für das im Entstehen begriffene Jahrbuch ist uns ein grösserer Beitrag des Bundesfeierkomitees

von Schwyz zugesichert, wofür wir den verbindlichsten Dank aussprechen. Zu den regelmässigen und treuen Förderern unserer Gesellschaft gehört neben dem Berner Theaterverein und der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz auch die Luzerner Stiftung für Suchende. Wir erfüllen nur eine ebenso angenehme wie schuldige Dankespflicht, wenn wir die Stiftung wie die andern Subvenienten in unserm Jahresbericht namentlich aufführen.

In den Vorstand unserer Gesellschaft ist Dr. A. H. Schwengeler, Feuilletonredaktor des «Bund» gewissermassen als Vertreter des Standes Bern und damit als Nachfolger des verstorbenen Prof. Otto von Greyerz als neues Mitglied eingetreten. Wir freuen uns aufrichtig darüber, dass Herr Dr. Schwengeler dem an ihn ergangenen Ruf Folge geleistet und sich der Gesellschaft mit seiner ausgesprochenen Einstellung zum schweizerischen Theater und seiner reichen Fach- und Sachkenntnis zur Verfügung gestellt hat.

Der Vorstand erledigte seine Geschäfte in zwei Plenar- und einer Ausschussitzung und in verschiedenen mündlichen Besprechungen, die zwischen dem Präsidenten und einzelnen Vorstandsmitgliedern stattfanden. Gegenstand einer Beratung im Plenum war unter anderm ein Angriff von Kaspar Freuler in Glarus gegen die Tätigkeit unseres Geschäftsführers. In einer sorgfältig redigierten Antwort ist unser Vorstandsmitglied Prof. Eugen Müller dem Artikel in der «Volksbühne» entgegengetreten.

Die Zeitläufte, in denen wir unsern Verpflichtungen und Aufgaben nachzukommen suchen, sind schwer. Die Not in den Ländern aller Welt ist gross. Dass sich der immer weiter um sich greifenden materiellen Bedrängnis nicht noch in höherem Masse eine viel folgenschwerere geistige geselle, darin liegt nicht nur ein Stück der Arbeit, die unsere Gesellschaft zu leisten sich vorgenommen, darin liegt letzten Endes auch ihre tiefste innere Begründung. Dankbar gedenken wir deshalb auch des Schutzes desjenigen, der über unser aller Wirken und Werken steht und der es erlaubt, unsern Aufgaben mit unsern schwachen Kräften weiterhin nachzuleben.

II. 7. Juni 1942 — 31. Januar 1943.

Die letzte ordentliche Jahresversammlung hatten wir im Zusammenhang mit der vom Gewerbemuseum Basel erstmals aufgebauten schweizerischen Theaterausstellung «Volk und Theater» auf den 7. Juni 1942 nach Basel einberufen. Die Teilnehmer an dieser Versammlung erhielten die seltene Gelegenheit, bei prächtigstem Sommerwetter am Vortage im historischen Raume der antiken Ruinen des Theaters von Augst einer Orientierung von Prof. Laur-Belart über das römische Theater beizuwohnen und anschliessend daran die Aufführung dreier, in der Ursprache und in Masken von Basler Studierenden dargebotenen Szenen aus der «Elektra» des Sophokles, den «Fröschen» des Aristophanes und dem «Amphitruo» des Plautus mitzuerleben. Die von unserm Vorstandsmitglied Dr. Kachler einstudierten Darbietungen waren weit mehr als nur historisch und literarisch interessante Beispiele antiker Kunstübung.

Der Hauptvortrag der Jahresversammlung, «Die Idee einer Studienbühne», stellte ein Teilproblem aus der Theaterausstellung in die Diskussion. Dr. Kachler entwickelte unterstützt von instruktiven Skizzen die Wünschbarkeit und

den praktischen Nutzen einer Studienbühne. Der Nachmittag vereinigte die Teilnehmer zu einer Führung im Gewerbemuseum.

Die Ausstellung «Volk und Theater» war die wichtigste Arbeit, mit der sich der Vorstand in der letzten Zeit zu befassen hatte. Sie dauerte in Basel vom 31. Mai bis 5. Juli. Im Oktober und November war sie in den Räumen des Kunstgewerbemuseums Zürich zu sehen; leider nicht mehr in der straffen, programmatischen Ordnung, wie sie Basel aufwies. Es hat sich ohne Zweifel gerächt, dass von ihren eigentlichen Schöpfern Dr. Kachler, Dr. Eberle und Architekt Burckhardt, die beiden letztgenannten von der Zürcher Ausstellungsleitung in unverständlicher Weise nicht beigezogen worden waren, sodass vor allem der architektonische Aufbau nicht hinreichend betreut wurde. Zur Eröffnungsfeier in Zürich sollte wiederum wie in Basel der Präsident der Gesellschaft sprechen. Da er verhindert war, übernahm unser Vorstandsmitglied Prof. E. Müller Vertretung und Ansprache.

In Basel und Zürich hatten die Ausstellung die beiden Gewerbemuseen durchgeführt. Nach dem Abschluss der Zürcher Ausstellung trat dann der Vorstand der Gesellschaft für Theaterkultur mit den beiden bisherigen Ausstellungsleitungen in Verbindung, um die weitere Organisation der Wandertournee selber an die Hand zu nehmen und um sich gleichzeitig das nicht aus öffentlichen und privaten Leihgaben stammende Material zuhanden unserer Theatersammlung zu sichern. Nur das Rechnungswesen verblieb in den Händen der beiden Museen. Dazu konnten wir uns umso leichter verstehen, als die beiden Museen ja auch den Regierungen von Basel und Zürich gegenüber verpflichtet waren, die namhafte Beiträge zur Verfügung gestellt hatten; anderseits bedeutete diese Regelung für unsere Gesellschaft eine ebenso erwünschte Entlastung und Erleichterung.

So wurde also unsere Gesellschaft bereits für die Luzerner Veranstaltung Trägerin der Ausstellung. In Luzern wurde sie durch unser früheres Vorstandsmitglied, Konservator Dr. P. Hilber, und Dr. Eberle, wiederum unter Mitarbeit der Herren Kachler und Burckhardt in den Räumen des Kunstmuseums aufgestellt. An der Eröffnungsfeier, die am 9. Januar 1943 bei starker Beteiligung der Luzerner interessierten Kreise stattfand, wiederholte der Präsident der Gesellschaft seine schon in Basel gehaltene Ansprache über «Wissenschaft und Theater».

Wie in Basel und Zürich, so hatte man es sich auch in Luzern zur Aufgabe gemacht, während der Dauer der Ausstellung — sie wird am 14. Februar zu Ende gehen — durch eine Reihe von Vortragsveranstaltungen über verschiedene Gebiete aus der Entwicklungsgeschichte des Theaters die geistige Bedeutung und den programmatischen Charakter der Schau herausarbeiten und schärfer beleuchten zu lassen. Für den März und April wird die Ausstellung nach Bern wandern. Dort sind die Vorarbeiten unter der initiativen Führung von Organen des Theatervereins bereits in vollem Gange und lassen eine Darbietung erwarten, die sich durch sorgfältige Arbeit ihren Vorgängerinnen würdig anreihen wird.

Die Ausstellung, der, wie sich aus ihrem Charakter als Wanderausstellung ergibt, offensichtlich ein aussergewöhnlicher Erfolg beschieden ist, hat nun

auch naturgemäss das Problem einer schweizerischen Theatersammlung erneut und dringender als bisher in den Vordergrund unserer Bemühungen gerückt. Denn es versteht sich von selbst, dass nun alles daran gesetzt werden muss, zu verhüten, dass das sorgsam zusammengetragene Material wiederum nach allen Windrichtungen auseinanderstiebe.

Die langjährigen, erfolglosen Anstrengungen, in dieser Frage zu einem Ziel zu kommen, sind den mühseligen Irrfahrten des homerischen Odysseus zu vergleichen. Wie es jenem nicht glückte, ohne die Hilfe einer gütigen Göttin endlich den bergenden Heimathafen zu erreichen, so vermag auch unsere Gesellschaft nicht, ohne die tatkräftige Unterstützung durch fremde Mittel dieser Sammlung eine Heimstätte zu bereiten. Doch glauben wir, in einer Beziehung heute doch einen Schritt weiter gekommen zu sein als nur schon vor wenigen Wochen, und gleichsam wie Odysseus mit dem rettenden Schleier der Leukothea unter den Armen dem schützenden Gestade der Phäakeninsel zuzutreiben. Wir können nämlich heute berichten, dass die Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia» unsere Bestrebungen anerkannt und uns einen Beitrag von Fr. 5,000.— zugesichert hat. Unter der Voraussetzung, dass die Sammlung in einem gegebenen Augenblick einem künftigen theaterwissenschaftlichen Institut angegliedert werde, können wir die Ausrichtung des Betrages erwarten, sobald die Lokalfrage gelöst ist. Und bereits scheinen auch Kräfte am Werke zu sein, die sich des irrenden Odysseus annehmen wollen. Der Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia» sprechen wir auch an dieser Stelle für ihr Verständnis und ihre Unterstützung den verbindlichsten Dank aus.

Das Material, das endlich einmal sachgemäss aufbewahrt und magaziniert, vielleicht sogar auch ausstellungsmässig aufgestellt werden soll, dessen Abwanderung ins Ausland und dessen allmählicher Zerfall aber vor allem verhindert werden müssen, besteht aus einem Archiv, einer Bibliothek, einer graphischen, einer Photo- und einer Modellsammlung von ca. 60 Inszenierungsmodellen und anderm mehr. Augenblicklich lagert es z. T. in Thalwil, in der Privatwohnung unseres Geschäftsführers, z. andern T. in einem lichtlosen Raum einer Basler Schule und nicht zuletzt an der Wanderausstellung «Volk und Theater». Ausser dem Material, mit dem die Gesellschaft die Ausstellung beschickt hat, steht uns auf Grund unserer Abmachungen mit dem Gewerbe- und Kunstgewerbemuseen von Basel und Zürich nun nach dem Abschluss der Wandertournee auch noch dasjenige Material zur Verfügung, das nicht aus öffentlichem oder privaten Besitz stammt, sondern für die Ausstellung eigens beschafft wurde, Modelle, Tafeln, Photos etc. Der von unserer Gesellschaft gelegte Grundstock hat also eine bedeutende Vergrösserung erfahren.

Schwieriger als die Beschaffung einer Subvention durch die Arbeitsgemeinschaft Pro Helvetia gestaltet sich noch immer das Problem der räumlichen Unterbringung dieser Sammlung. Eingaben an die Stadt und die Regierung von Zürich, uns zu helfen, schlugen fehl. Auch die Stadt Luzern lehnte neuerdings das Gesuch um Ueberlassung von Räumlichkeiten für das Luzerner Material ab. Dabei ist es nicht ohne Interesse festzustellen, dass grundsätzlich

die Wünschbarkeit, die Dokumente auf einer gesicherten Grundlage beisammen zu behalten, zugegeben wird, hier aber der Bund vorgeschoben wird, der den ersten Schritt dazu wagen solle, dort einfach die entsprechenden Räumlichkeiten nicht frei gehalten werden können.

Ueber die Aussichten der jüngsten Bestrebungen zu berichten, scheint im gegenwärtigen Zeitpunkt verfrüht. Es bleibt einstweilen nur zu hoffen, dass der Dämon einer gewissen bureaukratisch-demokratischen Schwerfälligkeit das Schifflein nicht wieder in die Ungewissheit eines hohen Meeres verschlage. Immerhin wurden von Dr. Eberle auch in den Fragen der Gründung einer Theaterschule und eines theaterwissenschaftlichen Forschungsinstitutes Gutachten zuhanden der Arbeitsgemeinschaft Pro Helvetia ausgearbeitet und — so viel wir wissen — in deren Schosse auch behandelt, ohne dass allerdings bis jetzt ein Ergebnis schon sichtbar geworden wäre. Es ist aber durchaus klar, dass alle drei Fragenkomplexe, Theaterschule, Institut und Theatersammlung in einem engen Zusammenhang stehen und die Lösung des einen ohne weiteres auch diejenige der andern beiden im Gefolge haben wird.

Ein besonderes Sorgekind, vor allem seines Vaters, unseres Geschäftsleiters Dr. Eberle, war diesmal das Jahrbuch der Gesellschaft. Militärdienst und Arbeit für die Theaterausstellung haben seine Vollendung immer wieder unliebsam verzögert. Dank ausserordentlicher Anstrengungen sowohl seitens des Verfassers als auch seitens des Druckers ist es möglich geworden, die umfangreiche Schrift auf unsere heutige Tagung fertigzustellen. Als «Wege zum schweizerischen Theater» wird das Jahrbuch 13 in diesen Tagen an die Mitglieder unserer Gesellschaft verschickt. Ausserdem hat der Vorstand bereits Beschluss gefasst über die Gestaltung der Jahrbücher 14 und 15. Das erste wird unter dem Titel «Theaterbau gestern und heute» das wissenschaftliche Ergebnis der Ausstellung der praktischen Auswertung dienstbar machen. Als Verfasser ist Architekt Ernst F. Burckhardt von Zürich vorgesehen, der bautechnische Berater und Mitarbeiter an der Ausstellung. Das andere wird eine Arbeit von Pr. Paul Lang enthalten, «Schweizer Dramatiker 1914 bis 1944», und die Entwicklung der schweizerischen dramatischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten nachzeichnen. Schliesslich ist vorgesehen, durch unser Vorstandsmitglied Dr. Kachler die Geschichte des Basler Volkstheaters vom Mittelalter bis heute darstellen zu lassen. In diesem Zusammenhang darf noch auf den von Dr. Kachler verfassten, ausgezeichneten Katalog und Führer durch die Ausstellung «Volk und Theater» hingewiesen werden; er ist bis jetzt sowohl in Basel, als auch in Zürich und Luzern erschienen.

Ueber den Mitgliederbestand unserer Gesellschaft gibt der Kassenbericht Auskunft. Wir zählen rund 300 Mitglieder und Freunde unserer Bestrebungen. Diese Zahl ist selbstverständlich für eine Gesellschaft wie die unsrige und im Verhältnis zu den Aufgaben, die sie zu lösen hat, beängstigend klein. Bedauerlicherweise sind wir immer wieder genötigt, an allen möglichen Toren und Türen anzuklopfen und Subventionen an unsere Leistungen zu erbeten. Dass dies kein gesunder Zustand ist, braucht nicht besonders erwähnt zu werden. Und dass viele leere Schläge ins Wasser allmählich er-

müden lassen könnten, brauchte nicht gross wunder zu nehmen. Werbung durch Drucksachen hat sich als völlig wirkungslos erwiesen. Was bedeuten schon zwanzig Neueintritte, wenn man die erfreulicherweise immerhin nicht geringe Zahl von Besuchern der Theaterausstellung berücksichtigt! Trotzdem dürfen wir den Mut nicht verlieren und müssen — zumal in so schweren Zeitläuften wie den gegenwärtigen — uns weiterhin mit der Parole «Durchhalten» begnügen und damit zufrieden geben, dass unsere Bemühungen dort, wo sie — wie in der Theaterausstellung — sichtbare Gestalt annehmen, wenigstens immer ein bestimmtes Interesse finden.

So bleibt mir zum Schluss nur noch übrig, allen denen, die sich durch den Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit um unsere Gesellschaft verdient gemacht haben, den aufrichtigsten Dank auszusprechen. Es sind dies in erster Linie die Herren Dr. Eberle, Dr. Kachler und Architekt Ernst F. Burckhardt. Ohne ihre reibungslose und verständnisvolle Zusammenarbeit wäre die Theaterausstellung nie das geworden, als was sie sich nun nicht nur dem Laien-, sondern auch dem fachmännischen Auge darbietet. In diesen Dank schliesse ich ganz besonders auch unser Vorstandsmitglied Dr. Naef ein, der sich als Sekretär von Pro Helvetia wiederholt erfolgreich für die Gesellschaft eingesetzt hat. Ebenso danke ich den übrigen Herren des Vorstandes und bezeuge gerne, dass die Verhandlungen unserer Gemeinschaft jederzeit in einem ausgesprochenen freundschaftlichen Geiste geführt werden.

Solange die Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, mögen ihre materiellen Mittel und Grundlagen auch noch so bescheiden sein, den unverrückbaren Glauben an ihre geistige Aufgabe behält, solange sie das Bewusstsein trägt, dass auch der kleinste Teil in einem grossen Getriebe seine nur ihm zukommende Bedeutung habe, so lange wird sie die Berechtigung ihrer Existenz nachweisen können und sich selbst zu behaupten wissen. Auch in schweren Zeiten! Wir sind dem Schicksal dafür dankbar, dass es uns erlaubt, unserer Arbeit auf einem kleinen Gebiete im Vertrauen in die Unzerstörbarkeit des Geistes und im Glauben an den grossen Zusammenhang aller Dinge immer wieder nachzugehen.

Dr. Fritz Weiss