Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 15 (1945)

Artikel: Wissenschaft und Theater
Autor: Weiss, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986462

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: 09.12.2025

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

WISSENSCHAFT UND THEATER

Von Dr. Fritz Weiss

Dass die Ausstellung «Volk und Theater», die im Gewerbemuseum aufgebaut ist, an einer der Wissenschaft und Forschung geweihten Stätte, in der Aula der Universität, eröffnet werden darf, erlaubt es, ihr jene tiefere Bedeutung beizumessen, die ihrem Wesen und ihrem Charakter zukommt.

Theater als Raum künstlerischen und Universität als Stätte wissenschaftlichen Wirkens scheinen vorerst nicht so nahe bei einander zu stehen, und die Probleme, mit denen sich heute Theaterwissenschaft und Theatergeschichte auseinandersetzen, sind von der ernsthaften Forschung vor wenig mehr als einem knappen Menschenalter erst in ihren umfassenden Arbeitskreis einbezogen worden. Damals entstanden in manchen Ländern und Städten des Auslands eine ansehnliche Zahl von theaterwissenschaftlichen Lehr- und Arbeitsstätten; nur in der Schweiz hat man bis heute diesem Zweige der Forschung keine sonderliche Beachtung geschenkt und ihm keine schulgerechte Pflege zuteil werden lassen. Wenn wir deshalb in Anlehnung an den Titel von Schillers berühmter Jenenser Antrittsvorlesung die Frage stellen; «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Theatergeschichte?», so kann sie noch keineswegs im Sinne der Begründung eines bereits bestehenden, sondern nurmehr vorläufig im Sinne der Forderung eines erst noch zu begründenden Institutes beantwortet werden.

Wohl will es zunächst scheinen, als ob «Theater» und «Geschichte» in einem ähnlichen Verhältnis zu einander ständen wie lebendige Gegenwart und tote Vergangenheit. Und unschwer könnte man diesen Vergleich damit zu stützen versuchen, dass eingeworfen wird, die Kunst des Theaters sei doch die Schöpfung eines Augenblicks, die Schönheit einer Aufführung und die Hingabe an sie stelle das transitorische Erlebnis einiger weniger, glücklicher und befreiender Abendstunden dar; die Kunst des Theaters trete in Erscheinung mit dem Aufgehen des Bühnenvorhanges und gehe zu Ende, sobald dieser selbe Vorhang sich über dem aufblitzenden und im Aufblitzen auch schon verlöschenden Leben der Bühne wieder senke. Man könnte sagen, das Wesen

dieses einzigartigen Erlebnisses liege wie das Wesen jedes grossen Erlebnisses im Rausch und in der Begeisterung des einen voll ausgeschöpften Augenblickes. Das habe doch mit Vergangenheit nichts zu tun, nichts mit Geschichte.

Und doch: was wäre dieses und jedes andere Erlebnis des Augenblicks, was wäre aller Rausch und alle Begeisterung, was jedes Ahnen und jedes Schaudern, wenn schattenlos verblasste und unwiederbringlich verloren bliebe, was die Seele stürmisch bewegte, das Herz höher schlagen liess? Was wäre das köstlichste Entzücken, wenn es nicht zur Erinnerung würde und als Einnerung ein neues Dasein erhielte?

Aber auch Erinnerung ist nicht Selbstzweck. Das Leben schreitet weiter und drängt unaufhaltsam vorwärts. Was gälte uns deshalb die Erinnerung, wenn aus ihr und durch sie nicht neues starkes, schöpferisches und gestaltetes Leben erblühte?

Zu den unvergänglichen Ehrenmalen, die der Theaterkunst errichtet wurden, gehört ohne Zweifel jene berühmte Szene in Schillers Schicksalballade von den «Kranichen des Ibykus», in der die Mörder des Sängers, bezwungen von der Gewalt der Darstellung, zu der sie sich in das Theater geschlichen haben, ihre Freveltat bekennen. Da heisst es vom Theater:

Denn Bank an Bank gedränget sitzen,
Es brechen fast der Bühne Stützen,
Herbeigeströmt von fern und nah,
Der Griechen Völker wartend da.
Dumpfbrausend wie des Meeres Wogen,
Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau.

Und wenige Strophen später lenkt der Dichter die Aufmerksamkeit auf den das Spiel der Darsteller begleitenden Chor,

Der streng und ernst nach alter Sitte,
Mit langsam abgemess'nem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund.
. . . . . .
Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,
Sie schwingen in entfleischten Händen

Der Fackel düsterrote Glut,
In ihren Wangen fliesst kein Blut,
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwoll'nen Bäuche blähn.

Versuchen wir einmal, uns den amphitheatralisch in konzentrischen Kreisen angelegten und nach oben immer weiter ausgreifenden Raum des griechischen Theaters recht lebhaft vorzustellen, auf dessen höchsten Sitzstufen die Mörder unter freiem Himmel sich niedergelassen haben, gebannt von der Szene tief unten im Grunde, und beziehen wir in diese Vorstellung auch noch den Chor der Erinnyen ein, diese Riesenleiber, deren Mass hoch über menschliches hinaussteigt: dann finden wir uns bereits mitten in allen Problemen drin, um deren Lösung ernste, wissenschaftliche Forschung des Theaters sich müht: Bau des Hauses, Gestaltung der Szene, des Kostüms, Technik des Sprechens, Formen der Maske und Gebärde, das Werk des Dichters, Zusammensetzung des Publikums, Dauer und Häufigkeit der Vorstellungen, Verhältnis des Staates zum Theater und noch vieles andere die Menge.

Darüber hinaus ist aber die kleine Partie in doppeltem Sinne ein Stück poetisch verklärter Theatergeschichte: einmal als Niederschlag theatergeschichtlichen Wissens um eine kulturell so bedeutsame Institution, die über zweitausend Jahre alt, noch immer lebendig genug war, dass Schiller sie in den Mittelpunkt eines seiner Gedichte stellen konnte; das andere Mal als Zeugnis der ungeheuren geistigen und seelischen Verbundenheit eines ganzen Volkes, das ins Theater wie in einen Tempel strömte und in der Schauspielkunst die Manifestation eines Leben schaffenden und Erleben auslösenden Gottes erblickte.

Denken wir noch an eine andere, nicht weniger eindrückliche Schilderung eines grossen Theatererlebnisses, an eine Schilderung, die diesmal aus der Feder eines Schweizers, und keines schlechten Schweizers, geflossen ist und die zugleich echt schweizerischen Brauch und volkstümliche Schauspielkunst in liebevoller Zeichnung festgehalten hat. Erinnern wir uns an Gottfried Kellers «Grünen Heinrich» und schlagen wir in Gedanken jene Stelle seines prächtigen Romanes auf, an der er bis in alle Einzelheiten hinein eine

Aufführung von Schillers «Wilhelm Tell» erstehen lässt, allerdings nicht im festgefügten Bau eines städtischen Theaters, sondern draussen auf dem Lande, in Gottes schöner Natur:

Mehrere Ortschaften hatten sich verbunden, die üblichen Fastnachtsbelustigungen einmal gemeinsam durch eine grossartige dramatische Schaustellung zu verherrlichen. Aber da war und da brauchte es keine feste Bühne mit verwandelbarer Szene. Der Schauplatz verteilte sich auf sämtliche Ortschaften, die ihre Teilnahme zugesagt hatten, und je nach ihren besonderen Eigentümlichkeiten war hier das Rütli, dort Altdorf und zwischenhinein irgendwo die Feste Zwing-Uri. Der grösste Teil der spielenden Schar aber zog als Hirten, Bauern, Fischer, Jäger von Schauplatz zu Schauplatz, sodass sich daraus ein festliches Hin- und Herwogen der kostümierten Menge und der Zuschauermassen ergab. Die einzelnen Reden wurden nicht theatralisch und mit Gebärdenspiel gesprochen, sondern mehr wie in einer Volksversammlung. Und als Tell schoss, zitterte er wirklich und unwillkürlich, so sehr war er von der Ehre durchdrungen, diese geheiligte Handlung darstellen zu dürfen. Durch das Volk aber verbreitete sich ein frohes Gemurmel, man schüttelte sich die Hände und sagte, der Wirt — er stellte den Tell dar — wäre ein ganzer Mann; solange sie solche hätten, tue es nicht not.

Wir brauchen in Kellers Darstellung nicht weiterzufahren; das kleine Stück zeigt auch ohne dies, wie sehr es sich hier um wirklich volkstümliches, schweizerisches Theater handelt, das poetisch verarbeitet, lebendig genug war, einen Platz in dem grossen Entwicklungs- und Bildungsroman des Zürchers zu finden. Und wiederum sehen wir uns mitten hinein in die mannigfaltigen Probleme der Theaterwissenschaft geführt, diesmal der schweizerischen. Aufs neue tauchen eine Menge von Fragen auf: nach der Herkunft solcher Spiele, nach Sinn und Bedeutung, nach der Aufmachung im Einzelnen und Gesamten, nach der Ordnung der Massen, nach den darstellerischen Mitteln und was es dergleichen mehr gibt. Wiederum stellen wir als wesentlichen Ausdruck der ganzen Handlung die ausserordentliche und beispielhafte Verbundenheit von Spiel, Spielern und Zuschauern fest, die zu einem gemeinsamen Erlebnis, wenn auch nicht kunstmässiger, so doch unbedingt schöpferischer Art führt.

Schon diese Andeutungen geben doch wohl eine kleine Vorstellung von dem Umfang des Gebietes, das der Theaterwissenschaft im allgemeinen, der schweizerischen Theatergeschichte im besonderen als Arbeitsfeld zugewiesen ist. Gleichzeitig dürfte auch die eine der beiden Hauptaufgaben, zu deren Lösung wissenschaftliche Erforschung des Theaters berufen ist, umschrieben sein: die rückwärts gerichtete Schau in die Vergangenheit mit der Absicht, Gewesenes aufzuhellen, zu erhalten und liebevoll zu betreuen.

Nun erschöpft sich aber das Studium der Theatergeschichte keineswegs im Selbstzweck. Was Schiller vom Studium der Universalgeschichte ausgesagt hat, gilt mit nicht geringerem Recht auch hier: wissenschaftliches Studium in sämtlichen Disziplinen, also auch in den historischen, erhalte nur dann Sinn und Bedeutung, wenn es nicht in der kleinlichen Zweckhaftigkeit des Broterwerbes stecken bleibe, sondern grosszügig schöpferisch aufgefasst und betrieben werde. Gerade weil die Kunst des Theaters eine ewig lebendige ist und in ihren Ausdrucksformen immer wieder dem Wandel der Zeiten und Anschauungen verpflichtet bleibt, erwachsen der theaterwissenschaftlichen Forschung weitere Wirkungsmöglichkeiten. Der verstorbene Leipziger Theaterhistoriker Albert Köster hat diese anfangs der zwanziger Jahre im Hinblick auf das Theater des 17. Jahrhunderts mit folgenden Worten umschrieben: Das Theater des Barock zu studieren, sei nicht nur eine wichtige Aufgabe für den Historiker, sondern vielleicht ein unmittelbar wirkendes Heilmittel in der Ratlosigkeit des 20. Jahrhunderts. Nicht als ob man auch nur das Geringste aus jener versunkenen Bühnenkunst nachahmen und den hoffnungslosen Versuch machen sollte, die geschichtliche Entwicklung rückwärts zu lenken. Aber das Theater des Barock sei, wie nicht viele, imstande, das Gefühl für die Notwendigkeit der Uebereinstimmung des Baues der Dichtung, des Baues der Bühne und der Art der Inszenierung, noch mehr: das Gefühl für den Wert einer festen Form im Leben und in der Kunst anzuerziehen.

Ohne Zweifel sind gerade die beiden Schilderungen Schillers und Kellers, von denen wir eingangs sprachen, wenn auch von noch so gegensätzlichen Blickpunkten aus aufgenommen und mit noch so grossen Unterschieden in ihren perspektivischen Umrissen gezeichnet, sprechende Beweise für diesen Wert der festen Form im Leben und in der Kunst. Legen sie doch das beredteste

Zeugnis davon ab, wie sehr das Theater in der von ihnen dargestellten Welt völlig aus dem Gedanken, dem Glauben und dem Gefühl des Volkes herausgewachsen war; wie sehr Dichter, Schauspieler und Zuschauer nicht nur geistig und gefühlsmässig in jener innern Verbundenheit miteinander lebten, deren es zu grosser und nachhaltiger Wirkung allezeit bedarf, sondern auch — um auf das Thema unserer Ausstellung hinzuweisen — sich den sinngemässen Rahmen und Raum dazu schufen. Denn mögen auch die menschlichen, mimisch-darstellerischen Triebkräfte auf der ganzen Erde ungefähr dieselben sein, so wächst doch das lebendige Theater als festgefügter Organismus nur aus einer in allen ihren Teilen volkverbundenen Gemeinschaft und darum aus jeder Gemeinschaft wieder anders und neu heraus. Wenn theatergeschichtliche Forschung immer wieder zu jenen verborgenen Quellen hinuntersteigt, von denen die Kunst des Theaters je und je gespeist wurde, so weist sie nicht allein auf das Kernproblem aller Theaterpolitik hin — auf jenes Problem, das wegleitend auch unserer schweizerischen Theaterausstellung den Titel «Volk und Theater» gegeben hat — sondern sie legt zugleich den Zugang zu diesen Quellen frei. Und hier öffnet sich der zweite Kreis, der um den Tätigkeitsbereich der Theatergeschichte gezogen ist: die Aufgabe der vorwärtsdeutenden, schöpferischen Auswertung des Erforschten, mit dem Ziel, die aufgedeckten Quellen aufs neue dem lebendigen Theater der Gegenwart, vielleicht sogar der Zukunft nutzbar zu machen.

Sichtbarer Ausdruck wissenschaftlichen Forschens und Suchens, sowohl des rückwärtsschauenden wie vorwärtsdeutenden, ist nun auch die Theaterausstellung. Heute noch das Ergebnis mühsamer, im Dienste der Idee geleisteter Sammelarbeit und aufopfernden Ordnungssinnes, dazu bestimmt, Zeugnis abzulegen von vergangenen Formen und Gestaltungen: Indem sie das Modell des Luzerner Weinmarktspieles aus dem Jahre 1583 zeigt, betont sie zugleich, dass eines der bedeutendsten Osterspiele des ganzen Mittelalters auf schweizerischem Boden entstanden ist und als solches einen ehrenvollen Platz in der früheuropäischen Theatergeschichte erhalten hat, und indem sie Adolphe Appias gedenkt, erinnert sie daran, dass ein Westschweizer einen nicht unwesentlichen Anteil an der Neugestaltung des szenischen Bildes im modernen Kunsttheater hat und dass die Basler Bühne unter der

Leitung von Oskar Wälterlin seine Entwürfe zum ersten Mal zu gestalten den Mut aufbrachte.

Morgen schon kann die gegenwärtige Ausstellung zur Quelle vertiefter Einsichten und Erkenntnisse und zum Ausgangspunkt neuen Wollens und Strebens geworden sein. Diese ihre andere, nicht minder wichtige Aufgabe wird sie allerdings erst unter der Voraussetzung erfüllen, dass sie aus dem Zustand einer vorübergehenden Schau in denjenigen einer beständigen Einrichtung hinübergeführt wird, dass sie über den Augenblick und die mehr oder weniger zufällige Veranlassung hinaus ein gesichertes Dasein und dauernde Pflege finde. Nur so wird der drohenden Gefahr vorgebeugt, dass wertvolle Gegenstände weiterhin dem Untergang anheimfallen oder ins Ausland verschoben und dergestalt der eigenen Forschung entzogen oder nur schwer wieder zugänglich werden. Nur so wird auch der ernsthaften wissenschaftlichen Betätigung das notwendige handwerkliche Rüstzeug in Reichweite und Greifnähe gerückt.

Ansprache zur Eröffnung der schweizerischen Theaterausstellung «Volk und Theater» in Basel am 30. Mai 1942.