

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

Artikel: Was ist schweizerisches Theater?
Autor: Schwengeler, Arnold H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986463>

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: 22.01.2026

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

WAS IST SCHWEIZERISCHES THEATER?

Von Dr. Arnold H. Schwengeler

I.

Vom allgemeinen und besondern Geist

Als im Jahre 1938 der Schweizerische Schriftstellerverein in Fryburg tagte, erhob sich ein gewaltiger Disput darüber, ob man von einem esprit Suisse oder bloss von einem esprit en Suisse sprechen dürfe. Und es zeigte sich, dass Einmütigkeit nicht zu erzielen war. Denn es ging ja nicht um eine politische Kardinalfrage, wo allenfalls die Antwort hätte lauten können, dass sich als Niederschlag einer langen geschichtlichen Entwicklung wenn auch kein uniformer oder gar uniformierter schweizerischer Einheitsgeist, so doch ein tragender eidgenössischer Geist als Ausdruck des Gemeinsamen in der Vielfalt gebildet haben dürfte. Es ging um Fragen der Literatur, der Kunst, der künstlerischen Voraussetzungen, die freilich damals, da die Schatten des aufsteigenden Weltkrieges die Sonne auch unserer nationalen Existenz bedrohten, des politischen Beigeschmacks nicht entbehrten. Es war eine Zeit der notwendigen, der lebensnotwendigen Selbstbesinnung; und man mag es als bezeichnend für das Wesen unseres Staates und seiner Menschen betrachten, dass mit einer vielleicht einzigartigen Selbstverständlichkeit das Heil nicht dort gesucht wurde, wo andere Völker es damals gefunden zu haben glaubten: im sprachlichen Gleichklang und im rassischen Irrwahn. Nein, man suchte es im Geistigen, wohl wissend, dass der Geist es war, der das Schweizerhaus baute, wohl wissend, dass er allein es zusammenhalten konnte, wenn der Sturm der arglistigen Zeit an seinen Mauern rütteln sollte. Dass dieser Geist ein solcher der Freiheit ist, einer Freiheit, die sich auch in Stunden der Not keiner gleichmachenden Formel unterziehen will, bewies die Aussprache von Fryburg. *De spirito est disputandum!*

Ueber den Geist liess sich in der Schweiz selbst dann diskutieren, als er sich unter das Feldzeichen der «geistigen Landesverteidigung» gestellt sah, als es galt, dem Volkskörper nicht nur den Panzer aus Stahl zu geben, um ihn gegen äussere Schläge zu wappnen, sondern ihm auch jene Kraft zu verleihen, die den

stärksten Schlägen zu trotzen vermag. Und das ist eben der den Körper beseelende Geist. Dass er als ein e i d g e n ö s s i s c h e r wirklich besteht, haben uns die vergangenen Kriegsjahre tröstlich erfahren lassen. Sie brachten uns aber auch die nicht weniger tröstliche Erkenntnis, dass er etwas ganz anderes ist als etwa der «deutsche Geist» oder wie immer diese n a t i o n a l i s t i s c h e n Geister heissen, die in der Hand ungeistiger Zauberlehrlinge so leicht ihrer Bestimmung untreu werden.

Der e i d g e n ö s s i s c h e Geist ist stets ein positiver Geist — oder er ist nicht. Er ist ein Bekenntnis zu einer Gemeinschaft freier Menschen und zur Freiheit des Menschen überhaupt. Und darum ist er nicht nur national, sondern auch übernational. Er ist der allgemeine Geist des Menschentums, der in unserer Heimat eine Wohnstätte gefunden hat, der jedoch nicht gebunden ist an unser irdisches Vaterland allein. Er gehört der ganzen Menschheit. Dass wir ihn bewahren durften in dieser Zeit, dass wir ihn auch für alle andern, die guten Willens sind, bewahren durften, ist eine Schicksalsfügung, die uns daran glauben lässt, dass d i e s e m Geist die Zukunft der Welt gehören wird.

Dürfen wir nun aber annehmen, dass der eidgenössische Geist, als Geist einer menschlichen Grundhaltung, mit dem Allgemeinen auch das Besondere gemein habe? Dass er sich immer und überall, in der Theorie wie in der Praxis, bei uns also mit dem s c h w e i z e r i s c h e n Geist decke? Wenn dem so wäre, hätte man sich nie über den esprit en Suisse zu streiten brauchen, und der Titel meiner Betrachtung könnte um eine nicht unwesentliche Nüance anders lauten. Der eidgenössische Geist ist eine I d e e, die uns von unsern Besten vorgelebt wurde, ein hohes Ziel, dem unser eigenes Streben gilt. Und wie jeder Geist das Bild der Wirklichkeit gestaltet, so tut es auch dieser. Aber er erfasst nicht die ganze Wirklichkeit. Neben der alles überstrahlenden eidgenössischen Fackel brennen auch bei uns die kleineren Leuchter dessen, was ich die S p i e l a r t e n d e s a l l g e m e i n e n Geistes nennen möchte, die besonderen Erscheinungsformen, die er unter einem bestimmten Himmelsstrich und bei bestimmten Völkern zu finden pflegt. Es sind jene Wesensmerkmale, von denen Goethe in seinen «Studien zur Weltliteratur» spricht, wenn er sagt: «Jede Nation hat ihre Eigentümlichkeiten, wodurch sie von den andern unterschieden wird, und

diese sind es auch, wodurch die Nationen sich untereinander getrennt, sich angezogen oder abgestossen fühlen.» Wer wollte leugnen, dass auch die Schweiz solche Eigentümlichkeiten besitzt, ja wer wollte nicht freudig bekennen, dass gerade die Fülle solcher Eigentümlichkeiten es ist, die unsere nationale Wirklichkeit ausmacht! Die Freiheit des Geistes schuf in der Schweiz auch den Reichtum des Geistes und aus ihm den Reichtum ihrer nationalen Realität. Was folgert daraus? Doch zweifellos, dass auch

die Realität des schweizerischen Theaters

eine höchst vielfältige sein wird — so sehr, dass man sie vielleicht gar nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen vermag. Dass auch hier, wie auf allen andern Gebieten unseres nationalen Lebens, selbst das Besondere wiederum in lauter Besonderheiten zerfällt, dass man wohl dafür einen einheitlichen Begriff aufstellen, im Begriff jedoch keine Einheitlichkeit finden kann. Wenn dem aber so ist, muss diese Tatsache einer Definition des schweizerischen Theaters schier unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzen. Die Frage drängt sich auf, ob überhaupt von einem schweizerischen Theater gesprochen werden darf, oder ob man nicht besser täte, von Formen des schweizerischen Theaters zu sprechen. Ja, man könnte sogar noch weiter gehen und kritischen Sinnes untersuchen, ob diese Formen wirklich spezifisch schweizerische, uns allein eigentümliche seien — was ja so abwegig nicht wäre im Hinblick auf eine Kunst, deren Bretter, wie einer ihrer zuständigsten Vertreter meinte, die Welt bedeuten! Woraus vielleicht zu schliessen wäre, dass es nicht nur kein schweizerisches Theater, noch Formen des schweizerischen Theaters gebe, sondern bloss — Theater in der Schweiz. Also gleichsam ein Pendant zu jenem esprit en Suisse, der kein esprit Suisse sein wollte: ein Théâtre en Suisse.

Nun, hier möchte eine böse Zunge einwerfen, dass Geist und Theater denn doch nicht dasselbe seien und man es oft erlebe, wie das Theater, das man zu sehen bekomme, von allen guten Geistern und dem Geist schlechthin verlassen scheine. Und sie möchte hinzufügen, es handle sich um ungleiche Grössen, die man nicht vergleichen dürfe, indem zwar die Wirklichkeit aus dem Geist entstehe, die Wirklichkeit des Theaters aber zuweilen auch ohne den Geist bestehe.

Doch von diesem Theater, vom simplen *M i m u s*, den es auch in der Schweiz gibt, ist hier nicht die Rede. Ihm haften tatsächlich die Züge eines Allerweltskindes an, gleichgültig ob er ein spanisches Matadorenschnäuzchen oder einen ernerischen Vollbart trägt. Seinetwegen braucht man den Geist nicht auf die Bühne zu bemühen. Wenn man es schon tut, muss sich die Mühe auch lohnen; dann muss etwas da sein und ihn erwarten, das dem Aufwand der Beschwörung entspricht. Dann muss, mit einem Wort, ein Theater existieren, wo der Geist etwas zu suchen und zu wirken hat.

Ist dieses Etwas vorhanden? — Sonderbare Frage! Aber ist sie ganz überflüssig? Sollten nicht etwa noch immer welche da sein, die mir zwar — wie könnten sie anders! — das Theater in der Schweiz zugestehen, gleichzeitig aber zum *s c h w e i z e r i s c h e n* Theater jenen Vorbehalt machen, den vor zehn Jahren Hugo Marti erwähnte, als er in Zürich über «Schweizer Theater» sprach. Sein Vortrag begann mit den Sätzen, es sei eine besonders in den Kreisen der einheimischen Dramatiker verbreitete Meinung, unser delikates Thema müsste wie eines der seltsamen Verben in den klassischen Sprachen behandelt werden, die man *Praeteritopraesentia* nennt. Worte also, die sich nicht in der Form der Gegenwart, sondern bloss in derjenigen der Vergangenheit gebrauchen lassen, wie etwa *m e m i n i* — ich erinnere mich. An was? Eben daran, dass es wirklich einmal ein schweizerisches Theater gab. Einst. Und vielleicht wieder einst! betonte Marti. In der Geschichte u n d in der Zukunft, Schweizer Theater als ein Gewesenes und als eine Forderung oder auch nur Hoffnung. Doch nicht als Gegenwart.

Keine Gegenwart? Das wollte Hugo Marti nicht gelten lassen. Er glaubte an die Gegenwart seines viel zu kurz bemessenen Lebens — selbst dann, wenn sie anders war, als er sie wünschen mochte. Und so sprach er auch vom Schweizer Theater als einem Ding, das da sei.

II.

Die Bühnenuhr ist stillgestanden

Sehen wir einmal zu, wie Marti seinen Beweis führte. Es lohnt sich. Denn der Beweis hat nichts von seiner Bedeutung eingebüsst. Was vor einem Jahrzehnt zu sagen war, gilt auch heute noch.

Weil nämlich die schweizerische Theatersituation fast haargenau dieselbe ist wie damals, so weit es sich immer um die Gegebenheiten handelt. Eine Welt ging inzwischen in Trümmer — und mit ihr eine Theaterwelt. Aber an der kleinen Welt des Schweizer Theaters scheint die Zeit vorübergegangen zu sein, so viel sich sonst auch bei uns geändert hat. Die Uhr, deren Zeiger anderwärts auf fünf Minuten nach zwölf vorgerückt sind und einen neuen Tag verkünden, ist offenbar keine Bühnenuhr. Denn Bühnenuhren pflegen stillzustehen.

Die Gegenwart, erklärte Marti, sei etwas Gewordenes. Und so beschwor er die Geschichte, um auf ihr das Fundament des Tages zu errichten. Vom ersten erhaltenen Drama deutscher Sprache, das ein schweizerisches Drama war, dem Osterspiel von Muri, ging er durch die Jahrhunderte an die eigene Zeit heran: über die Spiele der Reformationszeit und das Barocktheater der Jesuiten zu den vaterländischen Festspielen und dem Vereinstheater einerseits, über die fremden Komödiantentruppen zu den heutigen Stadttheatern anderseits. « Aus diesen Elementen », sagte er, « lassen sich alle heutigen Formen des Schweizer Theaters aufbauen: von den mehr als 2000 Spielvereinen, die über unsere Städte und Dörfer verbreitet sind und allwinterlich ihre Aufführung mit nachfolgendem Tanz absolvieren, über die Mundartspielgruppen in Bern und Basel und anderswo, die Laienspiele jugendlicher Mimen auf den stillen alten Plätzen unserer Städte und unter dem sommerlichen Wipfelgeflüster der Gärten, die Jahrzeitenspiele, Winter- und Camelifeste, zu den Stadttheatern, Städtebundtheatern, zu den Passionen in Selzach und Luzern und Mendrisio, zu den religiösen Schauspielen vor der Kirche in Einsiedeln, zu den Festspielen der Schützen, Turner, Sänger und Arbeiter. Das alles ist Schweizer Theater und man muss diesem weiten Begriff schon Scheuklappen anlegen, wenn man ihn in einer Sackgasse zutode hetzen oder ihn überhaupt als nichtexistent wegdisputieren will.»

So zeigte sich dem Betrachter von 1935 das äussere Bild unseres Theaterlebens, und wenn derjenige von 1945 etwas Neues dazu entdecken will, dann muss er schon hinter die gleichgebliebene Fassade gucken. Da kann er allerdings manches Neue finden — nur eines nicht: einen seit damals anders gewordenen Geist, der — umfassend gesprochen — das Gesicht des Theaters in der Schweiz irgendwie verändert hätte.

Neue Gesichter, doch kein neues Gesicht!

Neue Gesichter, Schweizer Gesichter selbst dort, wo sie vor diesem Kriege kaum je zu sehen waren: hinter den Direktions-türen der städtischen Theater. Das Schlagwort der geistigen Landesverteidigung brachte den Bürgerbrief zu Ehren. (Ob es unsern Berufstheatern auch die geistigen Landesverteidiger gebracht hat, wird noch zu untersuchen sein.) Auch auf der Bühne selbst erschienen die neuen Gesichter. Die Sturmflut des Weltgeschehens schwemmte in immer wachsender Zahl schweizerische Mimen, vor allem aus Deutschland, an den Strand der friedlichen Insel. Ihre Sorgen wurden zur Sorge der Behörden — und für die Theater zu einem Problem. Zu Dutzenden standen sie da und hofften, dass man ihre Kraft brauchen und ihre Kunst schätzen werde, dieses heimgekehrte, vollgerüttelte Mass an Können, das bisher der weiten Welt zugute gekommen war, weil die eigene Heimat sich zu eng erwiesen hatte, um es zu fassen.

Doch der Raum der Heimat, die nach dem Wort von Juste Olivier nur in e i n e r Richtung, nur nach dem Himmel hin wachsen kann, war so begrenzt geblieben wie damals, da die jungen Künstler hinausgezogen waren, um in der Fremde ihr Glück zu erproben. Und fehlte es auch nicht am guten Willen, ihnen zu helfen, so fehlte es doch an den Möglichkeiten und Mitteln. Wohl fanden manche einen Platz im Ensemble unserer Stadttheater, bot sich für andere die wechselnde Gelegenheit, in Gastrollen aufzutreten, öffnete sich für dritte der Vorhang der eigenständigen Kleinkunsth Bühnen, versuchten sich vierte als Wandertruppe durchs Land und durchs Leben zu schlagen, wandten sich endlich nicht wenige dem Radio zu. Doch das alles genügte nicht. Viele waren gezwungen, ihre Kunst überhaupt an den Nagel zu hängen, wo schon der einstmals grüne Lorbeer hing und mählich vergilbte. Der Holzboden der Heimat war auch dort, wo ausnahmsweise Kunst wachsen kann — auf den Brettern der Theater —, zu klein, um die Diener Thaliens alle zu fassen.

Denn bereits standen andere dort, solche, die immer dort gestanden hatten: die a u s l ä n d i s c h e n K ü n s t l e r. Und hatten sie etwa kein Recht, dort zu stehen? Ein angestammtes, ein ererbtes Recht? Waren die Nachfahren der fremden Komödianten, der Engländer, Franzosen und besonders der Deutschen, nicht jene gewesen, welche das Berufstheater in der Schweiz begründete-

ten, die es allezeit beherrschten und ihm den Stempel aufdrückten? Sollten sie nun verschwinden, sang- und klanglos und nicht einmal durch die Mitte, nachdem sie sich so lange den Beifall des Publikums und auch der gestrengen, sie subventionierenden Obrigkeiten verdient hatten? Sollte der Mohr, der seine Pflicht mit so viel Eifer und Erfolg geleistet hatte, nun mit dem Undank der Republik verabschiedet werden?

Einige unter den Schweizern, im Glauben, ein Schlagwort sei nicht nur dazu da, um Schaum zu schlagen, sondern um Ernst zu machen, waren dieser Ansicht. Und weil sie noch von der Rekrutenschule her wussten, dass der Angriff stets die beste Verteidigung ist, wollten sie es auch mit der geistigen Landesverteidigung so halten. Der Augenblick schien ihnen gekommen zu sein, um die Stadttheater in der Schweiz in wirklich schweizerische Theater zu verwandeln. Der Anfang mit den *Direktoren* war geglückt. Nun sollten dem Haupt auch die Glieder folgen. Hatte man doch den Eindruck, dass der Wechsel in der Leitung nicht genüge, dass es mit dem helvetischen Bürgerbrief, der nun stolz als Fähnlein auf dem Dach flatterte, nicht getan sei. Das Wunder, das man vom schweizerischen Direktor erwartete, war ausgeblieben. — Natürlich musste es ausbleiben, sagten die Unentwegten; ein Einzelner kann solch ein Wunder gar nicht schaffen. Er müsste schon ein Uebermensch sein — doch Uebermenschen finden sich unter den Theaterdirektoren so selten wie anderswo.

Uebermenschen? Nun, eher vielleicht hätten es — Unmenschen sein müssen, um das Wunder zu vollbringen, das unter normalen Verhältnissen auch nicht wunderbar, sondern höchstens etwas Neues und Ungewohntes bedeutet hätte. Denn es gehört zu den ganz natürlichen Vorgängen an einer Bühne, dass dauernd frische Kräfte einem Ensemble zugeführt werden, während alte es verlassen, um ihre Zelte anderswo aufzuschlagen. Es wäre also ein stets üblicher Prozess gewesen, wenn dieses Kommen und Gehen auch in den eben vergangenen Jahren angehalten hätte; das Neue und Ungewohnte wäre bloss gewesen, die entstehenden Lücken ausnahmslos mit *Schweizern* aufzufüllen. Dazu hätte es keiner Uebermenschen und keiner Unmenschen bedurft, sondern nur einiger Männer mit dem festen Willen, das schweizerische Berufstheater Wirklichkeit werden zu lassen.

War dieser Wille vorhanden? Ich glaube kaum. Zu sehr standen auch die Schweizer Theaterleiter der Kriegszeit noch im Banne der kosmopolitischen Komödiantentradition, in der sie gross geworden waren. Der Traum eines Nationaltheaters, der seit der Helvetik immer wieder in vielen Köpfen spukte, störte den Schlaf ihrer Nächte nicht, noch die Praxis ihrer Tage. Aber selbst dann, wenn solche Gedanken sie beschäftigt hätten, wäre es ihnen unmöglich gewesen, die Absicht in die Tat umzusetzen. Wer es trotzdem versucht hätte, wäre ein Unmensch gewesen — und ein solcher findet sich gewiss nicht unter den Theaterdirektoren, wieviel schlimme Eigenschaften ihnen auch sonst Mimen, Autoren, Kritiker und selbst das Publikum zuweilen anzudichten pflegen.

Ja, sie wären Unmenschen gewesen, wenn sie angesichts der Verhältnisse, denen sie sich gegenübersehen, die Erneuerung ihrer Ensembles gemäss den Richtlinien einer angriffigen geistigen Landesverteidigung unternommen hätten. Sie konnten es nicht tun, wollten sie nicht zugunsten einer national-schweizerischen Idee den eidgenössischen, den allgemeinen, humanen Geist verraten. Denn jener natürliche Wechsel der Bühnenkünstler, der sonst immer waltete, hatte — zum erstenmal wahrscheinlich in der Geschichte — aufgehört. Und daran trug, wie an noch viel anderem Ungeheuerlichem, das in diesem Ausmasse auch erstmalig in der Geschichte gewesen ist, die politische und rassische Intoleranz des Dritten Reiches die Schuld. Seit 1933 waren den Künstlern jüdischen Blutes die deutschen Theater verschlossen, seit 1938 diejenigen Oesterreichs, dann die der Tschechoslowakei, schliesslich fast ganz Europas. Der einzige Erdenfleck, wo zuletzt die deutsche Sprache frei und öffentlich von freien Menschen gesprochen werden konnte, war die Schweiz. Hier fand sich zusammen, was anderswo des Lebensrechtes verlustig erklärt worden war; hier blieb, wer nicht den Willen oder Mut hatte, sich jenseits der Meere eine neue Existenz zu erkämpfen. Und so blieb auch ein Grossteil der ausländischen Künstler in der Schweiz: jene, die schon vor 1933 bei uns eine Wirkensstätte gefunden hatten wie jene, die in den Jahren zwischen Hitlers Machtübernahme und dem Kriegsausbruch das eidgenössische Asyl suchten. Sie zugunsten der schweizerischen Heimkehrer zu vertreiben, wäre nichts anderes gewesen als eine Uebernahme der nazistischen Methoden, die unser Empfinden als unmenschlich jederzeit abgelehnt hat.

An diesen Umständen scheiterte die angestrebte personelle Reform der Berufsbühnen der Schweiz — scheiterte sie ausgerechnet in der Periode unseres Theaterlebens, die wie keine zuvor sonst die Voraussetzungen geboten hätte, um nicht nur jenen Ausgleich der fremden mit den einheimischen Tendenzen Tatsache werden zu lassen, den 1890 Carl Spitteler forderte, sondern um wirklich schweizerische Berufsbühnen zu schaffen.

Hugo Marti meinte zwar, dass er die städtischen Theater auch in der 1935 bestehenden und — wie wir feststellen — inzwischen kaum modifizierten Form unter den Sammelbegriff « Schweizer Theater » einreihen dürfe. Er stützte seine Ansicht auf zwei Pfeiler. Einmal konstatierte er, dass seit der Jahrhundertwende und besonders seit dem ersten Weltkrieg das Drama einheimischer Herkunft in wachsendem Masse Eingang auf unsern Berufsbühnen gefunden habe. Und dann, ein sehr wesentliches Argument, dünkte ihn, Schweizer Theater sei immer auch mehr als nur-nationales Theater. Er warnte vor einem geistigen Verengerungsprozess und vertrat die Auffassung, dass es mit zu unseren Aufgaben gehöre, Vermittler zwischen den Kulturen zu sein, ja dass eine solche Grundhaltung gerade in bezug auf das Theater gut schweizerisch sei — mehr als eine, die sich in kurzsichtiger Selbstbeschränkung ins autarke Schneckenhaus zurückzöge.

Ich glaube, wir sind uns alle darüber einig, dass eine solche Selbstbeschränkung sehr bald zur — Beschränktheit führen müsste und schon der Wunsch danach ganz gewiss Beschränktheit verriete. Nichts ist für den Geist verhängnisvoller, als das Eingesperrtsein in enge Räume. Wir wissen es aus frischer Erfahrung. Und so erblicken wir denn in der Tatsache, dass es die Berufsbühnen der Schweiz verstanden haben, sogar während der Kriegsjahre den internationalen Charakter ihrer Spielpläne in lebendiger Weise beizubehalten, eine jener glücklichen Fügungen, an denen es unserem Lande in dieser Notzeit auch sonst nicht gemangelt hat. Dass es nicht stets das wertvollste Geistesgut war, das uns dabei vermittelt wurde, lässt sich schwerlich bestreiten. Doch man nahm eben, was man bekam und war schon zufrieden, wenn es nur aus New York kam oder wenigstens von der Themse. So wahrte man immerhin — ich zitiere nochmals die bösen Zun-

gen — die Tradition der geistigen Provinz. Einst war man eine von Berlin gewesen. Da man keine von Hakenkreuzlingen werden wollte, sah man sich nach Ersatz um, der sich denn auch prompt als dramatische Invasion aus der gleichen Richtung einstellte, aus der etwas später der militärische Einbruch in den Kontinent erfolgte.

III.

Vom Drama und seiner Wiedergabe

Die einzigen, die darob nicht glücklich wurden, waren die einheimischen Dramatiker. Seit Jahrzehnten hatten sie das Recht auf die eigene Bühne postuliert, und zwar nicht nur jenes, das Hugo Marti schon 1925 als das Recht auf den Durchfall bezeichnete. Nein, sie meinten es gar nicht ironisch mit ihrem Anspruch, wenn sie forderten, dass ihren Werken die Theater des eigenen Landes offenstehen sollten. Waren die erst seltenen, dann immer häufiger werdenden Aufführungen ihrer Stücke denn ausnahmslos Durchfälle? War es nicht im Gegenteil so, dass viele dieser Tragödien, Schauspiele und Komödien Erfolg hatten und Beifall fanden? Kurzum: War die Fabel von den dramatisch unbegabten Schweizern nicht längst als törichtes Ammenmärchen entlarvt?

Ganz gewiss hatten die Tatsachen ein Vorurteil widerlegt, das nur von Leuten gefällt werden konnte, denen die schweizerische Mentalität so fremd war, dass ihre Besonderheit ihnen als eine jener abstossenden Eigentümlichkeiten erschien, durch die — nach dem Wort Goethes — die Nationen sich untereinander getrennt fühlen. Wie aber hätte das, was den Schweizer Roman und die schweizerische Lyrik als Ausdruck unseres eigensten Wesens charakterisiert, dem Schweizer Drama fehlen können! Wir schätzen es als einen Vorzug; uns ist es lieb und wert. Denn in diesen Eigenheiten liegt auch unser Herz und unsere Seele. Wenn der Schweizer Schriftsteller diesen innersten Besitz in Worte fasst — und nur dann — gibt er seinen gültigen Beitrag zur Literatur der Welt. Dann bereichert seine Stimme mit ihrem besonderen Klang das Konzert der Völker.

Sagte ich, dass wir dies als einen Vorzug schätzen? Doch nicht nur wir, doch auch die andern! Die unvergänglichen Namen des

schweizerischen Schrifttums sind nicht zuletzt ihrer unverwechselbaren Eigenheiten wegen zum geistigen Allgemeinbesitz geworden. Ein Rousseau, ein Keller und Meyer, selbst ein Spitteler. Prosaisten und Epiker — aber kein Vertreter des Dramas! Man wende nicht ein, dies möchte daher kommen, dass der Dramatiker noch nicht geboren worden sei, der sich mit jenen Grossen messen dürfe. Es geht weder um die Männer, noch um den Masstab. Es geht einzig und allein um das Verhältnis von Bühne und Drama.

Und hier ist nun etwas überaus Seltsames zu vermerken. Was nämlich bei der Epik oder Lyrik als das Wertvollste anerkannt wird — eben das national und persönlich Eigentümliche — gilt bei den Berufstheatern der Schweiz, sofern es sich um schweizerische Werke handelt, meist als ein Nachteil. Die gleichen Bühnen, die sich eifrig bemühen, in der Wiedergabe eines französischen Schauspiels den *esprit gaulois* blitzen zu lassen, in der eines Engländers den Ton des *Gentleman's* zu finden und im Russenstück nach der slawischen Seele grübeln — die gleichen Bühnen, die stolz auf diese Fähigkeit der Intuition sind und daraus wenn nicht ihren internationalen Rang, so doch die Bestätigung ihrer weltoffenen geistigen Haltung ableiten — die gleichen Bühnen haben Mühe, dem auf unserem Boden gewachsenen Drama gerecht zu werden.

Wer von den schweizerischen Autoren — es sind ihrer nicht viele — einmal eines seiner Werke, in welchen schweizerische Menschen auftreten, auf einem Theater des Auslandes gesehen hat, kennt die Ursache dieser Schwierigkeit. Sie liegt, wenn nicht schon beim Regisseur, so doch jedenfalls beim Schauspieler, der Gestalten verkörpern soll, deren innere Struktur ihm fremd ist. Dem darstellenden Künstler ist zwar die Gabe der Nachempfindung mehr als andern eigen. Es gehört zu seinem Beruf, in die Haut eines andern schlüpfen zu können. Aber deckt er sich jemals ganz mit dem andern, dessen Maske er angenommen hat? Bilden wir uns tatsächlich ein, dass die amerikanischen Geschäftsleute oder russischen Bauern, die wir auf unsern Bühnen zu sehen bekommen, wirklich sind, was zu sein sie vorgeben? — Ja, wir bilden uns das ein, und auch der Schauspieler tut es. Denn das Theater ist nicht die Wirklichkeit, sondern bloss eine Illusion der Wirklichkeit. Und so ist denn das Deutschland, Amerika oder meinetwegen Hawaii, das uns samt seinen Bewohnern aus

der Scheinwelt der Kulissen entgegenblickt, nichts mehr und nichts weniger als die Vorstellung, die sich der Künstler davon macht.

Brauche ich Ihnen zu erläutern, was dies in der Theaterpraxis bedeutet? Es bedeutet, dass der ungarische Schauspieler, der in Budapest eine Schweizer Dramenfigur mimt, sie zwar mit allen Zügen ausstatten wird, die nach seiner Meinung dazu gehören, dass aber der Eidgenosse am angeblichen Landsmann auf den Brettern wenig von wirklich helvetischer Eigenart finden kann — ganz im Gegensatz zum ungarischen Publikum, das im verwandelten Kis Ferencz wirklich einen Schweizer zu sehen glaubt. Er entspricht der Vorstellung, die man sich in Budapest von einem Schweizer macht, wie umgekehrt Heiri Binggeli in der Rolle des Zigeunerbarons im Stadttheater von Seldwyla genau so aussieht und gestikuliert, wie wir das von einem Pusztabewohner erwarten. Beide jedoch stehen der eigentlichen Wirklichkeit gleich fern.

So lange diese Wirklichkeit nicht als kritisches Kontrollorgan auftritt, um echt und unecht zu scheiden, kann das Theater ohne Gefahr seiner illusionierenden Tätigkeit genügen. Anders wird es, wenn der Franzose in Frankreich, der Engländer in England, der Schweizer in der Schweiz gezeigt werden soll. Im eigenen Lande weiss man, wie man ist — wie man wirklich ist. Da ist der Berner ein Berner und der Basler kein Züricher. Da kann uns kein Greyerzer angeben, dass er ein Emmentaler sei. Wir kennen die Unterschiede zwischen ihnen, und wir sind empfindlich für diese Unterschiede. Und eben darum kann uns hierzulande auch kein Hamburger oder Wiener glauben machen, er sei ein Schweizer — nicht einmal dann, wenn er hochdeutsch spricht. Auf der Bühne nämlich, wo dies auch die richtigen Schweizer zum Teil tun und zum Teil wenigstens zu tun versuchen.

Es darf uns daher nicht wundern, wenn der ausländische Schauspieler in der Schweiz H e m m u n g e n hat, schweizerische Menschen darzustellen. Zu oft schon hat ihn die Kritik versichert, dass er dieser Aufgabe nicht gewachsen sei; zu oft musste er erfahren, dass in der Rolle des Schweizers wirklich nur der Schweizer vor den Augen und Ohren des schweizerischen Publikums zu bestehen vermochte. Sollte er sich also wissentlich um Hals und Kragen spielen, und gar in einer Notzeit, da er darauf angewiesen war, sein Brot in der Schweiz zu verdienen? Musste er nicht alles daran-

setzen, sich das schweizerische Drama möglichst vom Leibe zu halten oder es doch in einer Form zu verlangen, die ihm dem Mimen, keine Gefährdung brachte? Wenn sich das s p e z i f i s c h schweizerische Drama die Berufsbühne der Schweiz eroberte, konnte der fremde Schauspieler zusammenpacken. Er durfte es nicht so weit kommen lassen — und er liess es nicht so weit kommen. Er drehte den Spiess um. Der schweizerische Dramatiker sollte sich i h m anbequemen. Er sollte Allerweltstücke schreiben; Stücke, die sich auch vom Ausländer in der Schweiz spielen liessen; sogenannte — bühnengerechte Stücke.

Was heisst bühnengerecht?

Das Wort sagt es: Etwas, das dem Wesen und den Gesetzen der Bühne entspricht. Versteht sich: der in Raum und Zeit lebendigen Bühne. Bühnengerecht ist also kein absoluter, sondern ein relativer und wechselnder Begriff. Das Drama des Euripides war zu seiner Zeit, in Griechenland und von griechischen Schauspielern interpretiert, bühnengerecht. Das Drama Shakespeares war es im elisabethanischen England, die Komödie Molières im Versailles des Sonnenkönigs. Wenn das heutige Theater nach diesen Werken der Vergangenheit greift, m a c h t es sie bühnengerecht. Dramaturg und Regisseur, Bühnenbildner und Darsteller passen sie dem lebendigen Theaterstil an.

Das kann man selbstverständlich auch mit dem Drama echt schweizerischer Prägung tun — nur in der Schweiz selber nicht, sofern nämlich der Stil der Darstellung demjenigen des Dramas nicht adäquat, sondern fremd ist. Woher es denn kommt, dass der ausländische Spielleiter und Interpret, aus s e i n e m Unvermögen eine Untugend der Schweizer Autoren konstruierend, jedes Drama einheimischer Provenienz, das sich s e i n e m Stil nicht bequemt, als nicht bühnengerecht qualifiziert. Vom schweizerischen Standpunkt aus heisst das: weil die fremde Bühne unsern nationalen literarischen Eigentümlichkeiten nicht genügen kann, sobald sie von unserer Wirklichkeit kontrolliert wird.

Hugo Marti glaubte dies übersehen zu dürfen. Er rechnete auch die Berufsbühne der Schweiz zum Schweizer Theater — indem er irrtümlich bereits den Dramatiker und das Drama mit dem Theater gleichsetzte. Autor und Werk sind jedoch nur eine der V o r a u s s e t z u n g e n des Theaters. Das Theater selbst entsteht erst durch

die Aufführung, durch die sinnenfällige Wiedergabe des Geschaffenen auf der Bühne. Und will man hier das nationale Kriterium anlegen, dann kommt es entscheidend auf das *Wie* an. So betrachtet aber durfte und darf man das Berufstheater der Schweiz nicht als schweizerisches Theater bezeichnen.

Der Schweizer Dramatiker hat Sorgen

Dass die geschilderten Divergenzen der Kritik riefen, verwundert nicht. Und dass die Kritik schliesslich zu einer Krise führte, verwundert bloss den, dem die Macht des fremden Elements auf unserer Berufsbühne nie bewusst geworden ist. Denn nicht nur der ausländische Künstler ist durch die Verhältnisse der verflossenen Jahre gezwungen worden, seinen Existenzkampf entschlossen und konzessionslos durchzufechten — auch der schweizerische Autor geriet in eine schwer zu ertragende Notlage. Auch ihm war die Welt verschlossen, wenn er nicht zum gesinnungswindigen Konkurrenten werden wollte. Auch er, auf den engen Raum der Schweiz zurückgeworfen, kämpfte um sein Leben, und zwar nicht nur um sein künstlerisches, sondern oft genug um das nackte Dasein an sich. Das Recht auf die eigene Bühne war mehr als ein moralischer Anspruch geworden; es wurde zu einer bitteren Notwendigkeit. Und da fand sich nun der Dramatiker der grotesken und auf dem ganzen Erdenrund wahrlich einmaligen Situation gegenüber, wo der Hausherr nicht Herr im eigenen Hause ist — nicht einmal in seinem Schauspielhaus.

Der Schweizer Autor ist im Berufstheater der Schweiz noch immer nur ein Gast, und meist ein unbequemer und unerwünschter Gast. Einen Gast hat ihn auch der Präsident des schweizerischen Bühnenverbandes, selber ein Schweizer Dichter, in einem Schreiben an die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker genannt, und er unterliess es nicht, diesem Gast mit drohend emporgehobenem Zeigefinger zu bedeuten, wie sehr es von seinem Wohlverhalten abhänge, dass ihm das Gastrecht überhaupt gewährt werde. Unmissverständlicher lässt sich die gegenwärtige Lage kaum charakterisieren. Solche Aeusserungen allein schon verraten, wie wenig sich Spittellers Hoffnung auf einen Ausgleich zwischen den fremden und einheimischen Tendenzen im schweizerischen Berufstheater erfüllt hat und wie wenig gerechtfertigt der Optimismus Hugo Martis war.

IV.

Theater ist eine Praxis

Bin ich von meinem Thema abgekommen? Ich glaube nein. Die Untersuchung der Verhältnisse an unsern Stadttheatern war nötig, um zur klaren Beantwortung der Frage «Was ist schweizerisches Theater?» vorzustossen. Es galt, Begriffe zu klären und Dinge auseinanderzuhalten, die nicht miteinander vermengt werden sollten. Denn es geht hier um Tatsachen, nicht um Wunschträume, wie ja auch das Theater stets eine Praxis ist: nicht eine Idee, sondern die lebendige Verwirklichung von Ideen; nicht ein Aktionsprogramm, sondern die Aktion selbst. Und so war es unumgänglich, einmal leidenschaftslos zu untersuchen, weshalb das Berufstheater der Schweiz in seiner ü b e r l i e f e r t e n Form kein schweizerisches Theater sein kann.

Könnte es jedoch eines werden? Auch hier gibt uns die Wirklichkeit eine Antwort — und zwar die nach allem Gesagten kaum mehr zweifelhafte bejahende Antwort. Oder ist etwa ein so durchaus schweizerisches Gebilde wie das Cornichon keine Berufsbühne? Wenden Sie nicht ein, es handle sich «bloss» um ein Cabarett! Auch auf der K l e i n k u n s t b ü h n e, ja gerade dort, blüht oft die grösste Kunst. Und eben — in diesem Zusammenhang das Entscheidende — eine schweizerische Kunst, ein eigener, unverwechselbarer

schweizerischer Theaterstil.

Es hielte schwer, ihn zu definieren. Letztlich besteht er aus Imponderabilien: im Klang eines Wortes, einer so und nicht anders betonten Silbe, einer kleinen Geste, einem vielleicht kaum merklichen Mienenspiel. Dieser Stil ist der wahre Ausdruck des ihn verkörpernden schweizerischen Menschen; aus seinem Fühlen und Denken hat er das Leben empfangen.

Weniger kunstvoll, weniger seiner Mittel bewusst und mächtig, kennen wir diesen Stil längst vom V o l k s t h e a t e r her, wo zwar je länger desto häufiger auch der schweizerische Berufsschauspieler in tragenden Rollen zu finden ist, nach wie vor aber der spielfreudige Laie den Hauptteil der Last — und der Lust trägt. Gewiss gibt es auch da nicht nur erhebende Bilder zu sehn, und

die falschen Posen sind so häufig wie die falschen Kostüme, die so gar nicht zu denen passen wollen, die sich darin gefallen. Aber trotzdem wurzelt das Beste und Ausgeprägteste des nationalen Theaterstils im Volkstheater: unendlich verschieden in seinen Erscheinungsformen und dennoch als Ganzes sich abhebend von den Eigentümlichkeiten des uns fremd gebliebenen Theaters der einstmals fahrenden Komödianten.

Einen umfassenden Ueberblick dieses reich bestellten Gebietes dramatischer Kunstausbübung hat Oskar Eberle im 13. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur gegeben, wo er den Wegen nachgegangen ist, die zum eigenen schweizerischen Volkstheater führen können und oft in beglückender Weise auch tatsächlich führen. Er betrachtete das *Jugendtheater*, das *Vereintheater* der dramatischen Gesellschaften und Heimatschutzvereinigungen, die heimatlichen und religiösen Volksspiele, endlich die *Festspiele*, die nicht nur die grossartigsten Manifestationen eines nationalen Theaterwillens gebracht, sondern auch zu einem in seiner Art nun tatsächlich einzig dastehenden Theaterstil geführt haben. Nicht ohne Stolz vergleicht Eberle unser Festspiel mit dem griechischen, um zum Schluss zu kommen: «... wie in Athen ist in der Eidgenossenschaft das Festspiel die kennzeichnendste Leistung des demokratischen Staatstheaters. Jede andere Theaterform, mögen Dilettanten oder Berufsspieler sie zur Geltung bringen, ist für uns mehr oder weniger artfremdes Spielgut. Darum kann nur das nationale Festspiel, das wie die Bundesgründung religiös verankert sein muss, und das daraus entstehende Volksspiel, im letzten und tiefsten Sinne als das repräsentative schweizerische Theater angesprochen werden.»

Da hätten wir also eine Definition dessen, was nach der Meinung eines einheimischen Dramatikers und Theaterpraktikers allein als schweizerisches Theater bezeichnet werden dürfte: das Festspiel und das sich davon herleitende, mehr oder weniger der privaten Sphäre verpflichtete, immer aber im nationalen Kreis gebunden bleibende Schauspiel des Volkes. — Diese Auffassung Eberles kann sich auf illustre historische Vorgänger stützen, ja sie darf für sich in Anspruch nehmen, dass sie einer stets wieder bestätigten Haltung aller repräsentativen schweizerischen Kunst entspreche. Hat sich doch gezeigt, dass der wahrhaft bedeutende schöpferische Mensch unseres demokratischen Landes nie *l'art pour l'art* be-

trieben hat, nie einem apollinischen Dasein im Elfenbeinturm frönte, sondern sich jederzeit als Bürger der staatlichen Gemeinschaft fühlte, der er auch mit seiner Kunst zu dienen versuchte.

Oder was war denn letztlich die Revolution der Schweizer Bodmer und Breitinger im 18. Jahrhundert gegen die Dogmen Gottscheds anderes, als die Geltendmachung des natürlichen Empfindens des republikanisch gesinnten Menschen gegen einen auch in der Aesthetik erstarrten, uns fremden politischen Feudalismus? In seinen Bemerkungen zu Sulzers «Allgemeiner Theorie der schönen Künste» schrieb Johann Jakob Bodmer Grundlegendes zum Thema des nationalen Theaters, das nicht mehr — wie es Aristoteles verlangt hatte — «Furcht und Mitleid» hervorrufen, sondern der *Erbauung und der Erweckung des Bürgersinns* verpflichtet sein sollte. Wer möchte bezweifeln, dass in solchen Gedankengängen vorgebildet ist, was später im Festspiel als gestaltender Wille wie als Erlebnis des Zuschauers Verwirklichung fand?

Die Laienbühne als nationales Theater

Das Festspiel, dessen Entwicklung allein im letzten halben Jahrhundert eindrücklich erkennen lässt, wieviel starke, eigenschöpferische dramatische Kräfte unser Boden birgt, ist aber — schon der Name sagt es — das Theater der festlichen, der aussergewöhnlichen Stunde. Es wird nie das Theater des dörflichen Samstagabends und noch viel weniger des städtischen Alltags sein. Die im Blute wohnende Spielfreude des Volkes hat jedoch auch dort nach selbständigen Lösungen gesucht und mit realistischem Sinn gefunden. Wir erkennen sie richtungweisend in den Aufführungen der *Heimatschutztheater*, am vorbildlichsten heute am Beispiel von Glarus, wo ein Melchior Dürst die Fahne aufgenommen hat, die dem Berner Pionier Otto von Greyerz im Tode entfiel.

Um was geht es diesen Laienbühnen? Um nichts anderes im Grunde, als was auch das Festspiel erstrebt, wenn es aus dem eigenen Volke entstehend sich an eben dieses Volk und nur an dieses wendet. Wo aber im Festspiel ein Allgemeines und allgemein Verbindendes zum Ausdruck kommt, erleben wir auf der Volksspielbühne das Besondere, Teile und Ausschnitte des Ganzen. Sehen wir dort gleichsam das gemeinsame Haus von aussen,

Dach und Mauer, so treten wir hier hinein in die Kammern und Stuben, erblicken wir nicht mehr das Volk als geschlossene Masse, sondern den einzelnen Menschen, erfahren von seinem persönlichen und einmaligen Schicksal. Ist das Festspiel nach seinem Charakter allegorisch, so ist das Volksspiel realistisch: nach seinen stofflichen Vorwürfen, nach seiner Sprache, nach seinem Darstellungsstil. Hier spielt das Volk nicht nur Theater, sondern hier lebt es auf der Bühne — und erlebt von der Bühne her — sein eigenes, wirkliches Dasein.

Es war nicht immer so. Die Geschichte dieses unverfälschten schweizerischen Volkstheaters der Neuzeit umfasst kaum mehr als ein Menschenalter. Seine Wiege ist das Dörfli-Theater der Landesausstellung von 1914. Dort gelangte sieghaft und überzeugend zum Durchbruch, was vorher nur wenigen gläubigen Idealisten möglich erschien: das national Eigentümliche auf der Bühne des Volkes. Denn was wurde bis dahin von den Schützen im «Bären», den Sängern im «Frohsinn» und den Turnern im «Löwen» alljährlich am winterlichen Vereinsfest zur Aufführung gebracht? Zumeist Tirolerstücke, Ritterdramen und Schwänke ausländischer Konfektionsfabriken — die billigste dramatische Ausverkaufsware, die das wilhelminische Deutschland an seine geistigen Provinzen abzugeben hatte.

Der Berner Karl Grunder war einer der ersten, der diese provinzielle Hörigkeit als etwas Ungehöriges empfand. Er kämpfte durch die schöpferische Tat dagegen an. In seinen Fusstapfen entstanden Dialektstücke und Singspiele, erwuchs vor allem die Gattung des ländlichen Milieustückes, das — eine Art dramatischer «Bauernspiegel» — bis in die Gegenwart hinein den Charakter unserer Volksbühne bestimmt. Das eigentliche Problem drama, das historische, soziale, politische oder in städtischer Umwelt spielende, blieb eher selten, obschon sich seit Paul Hallers unübertroffen gebliebener Dialekttragödie «Marie und Robert» immer wieder einzelne Autoren fanden, die über die blosse Unterhaltung, die Idylle und eine nur relative Dramatik zur absoluten Lebenstragik vorzustossen versuchten. Es dünkt nicht unwahrscheinlich, dass die tiefwühlenden Stürme der Jetztzeit auch vor dem schweizerischen Volkstheater nicht Halt machen werden; die Anzeichen mehren sich, dass auch unser Volk aus dem trügerischen Traum eines sicheren Daseins aufgeschreckt, wirkliche Dramatik als das allein wirkliche Leben erkennen wird.

Für unsere Frage «Was ist schweizerisches Theater?» erscheint aber das Laienspiel der Vereine und Heimatschutzgruppen schon in seiner gewohnten Form höchst aufschlussreich. Ist doch hier, in einer fast unglaublich kurzen, stürmischen und stets noch andauernden Entwicklung als feste Praxis entstanden, was man ein schweizerisches Nationaltheater nennen darf. Es sieht freilich ganz anders aus, als es im letzten Jahrhundert ein Richard Wagner oder ein Dr. Ludwig Eckardt sich vorstellten, entspricht jedoch im wesentlichen den Reformgedanken, die Wagner 1851 für «Ein Theater in Zürich» niederlegte. Damals verlangte er: erstens die Erziehung des Publikums zu einem guten Theater; zweitens die Förderung der einheimischen dramatischen Talente; drittens die Heranbildung schweizerischer Schauspieler. Das Volkstheater hat alle diese Wünsche erfüllt. Es hat uns bewiesen, dass nicht nur für den festlichen Anlass, sondern auch in unserm Alltag ein eigenes, ein schweizerisches Theater möglich ist. Es brauchte dazu kein helvetisches Bayreuth, es brauchte nicht den Bau monumentaler Musentempel. Ein Saal mit einer kleinen Bühne, ein Platz im Freien, vor den unvergänglichen Kulissen unserer Berge oder Seen, den Fassaden unserer alten Kirchen oder Bürgerhäuser; das sich selbst im Spiel verkörpernde und als Zuschauer im Spiel sich wieder erkennende Volk: dies genügte, um aus dem heiss umkämpften Postulat eine ebenso heiss geliebte Wirklichkeit werden zu lassen.

Unser Volkstheater ist ein Nationaltheater, ein nach langem Schlummer aus der Asche auferstandener Phönix. Und wieder tragen es dieselben Kräfte, die es in seinem historischen Frühling trugen, in den Tagen der Reformation und der Gegenreformation: Bauern, Bürger und Arbeiter, das Volk selbst. Dilettanten sind es, Liebhaber einer szenischen Kunst, die wohl daran tut, sich ihre eigenen Gesetze zu geben und danach zu handeln. Sie braucht keine fremden Vorbilder, so wenig ein Pamphilus Gengenbach, ein Niklaus Manuel und ein Hans Salat zu ihrer Zeit andern das Muster abguckten. Sie besaßen selber genug, um aus dem Vollen schöpfend zu schaffen, zu leben und lebendig zu bleiben. Und welch einen Reichtum weist unser heutiges Volkstheater auf! Wieviele, die dafür schreiben, wieviele, die darauf spielen, wie viel tausendmal mehr, die es geniessen! Wahrhaftig, dies ist schweizerisches Theater — gleichgültig, ob der alemannische Dialekt, das mit alpinen Lauten durchsetzte Hoch-

deutsch oder Französische, das Italienische oder Rätoromanische seine Sprache sei.

Natürliche Grenzen

Was mangelt diesem Theater noch, um uns damit völlig zufrieden zu geben? Enthält dieser blühende Garten nicht alles, was zu einer nationalen Bühne gehört? Ist es nicht so, dass manchmal fast mehr darin gedeiht, als sich mit künstlerischen Ansprüchen vereinen lässt, neben den bunten Bauernblumen sogar der — einheimische Kohl? Wir nehmen ihn mit in Kauf. Er schmeckt uns noch immer besser als der importierte.

Wenn etwas unserem Volkstheater mangelt, dann sind es Dinge, die ausserhalb seiner natürlichen Möglichkeiten liegen. Diese natürlichen Möglichkeiten sind beschränkt, und zwar nicht nur finanziell, sondern auch künstlerisch. Die städtischen Berufsbühnen werden weitgehend durch öffentliche Mittel gestützt; die Laientheater müssen selber sehen, wie sie sich erhalten. Die Mitglieder der Berufstheater treten als geschulte Darsteller auf die Szene; unsere Liebhaberspieler bringen ausser ihrem — allerdings oft sehr bemerkenswerten — «Naturtalent» wenig Voraussetzungen mit; sie lernen erst in der Praxis. Doch auch dieser Praxis sind Grenzen gesetzt. Sie ist an den eigenen, meist ziemlich engen Lebenskreis gebunden. Woher es denn kommt, dass sozusagen ausnahmslos alle Anstrengungen des Dilettantentheaters, sich das sogenannte «hohe Drama» zu erobern, missglücken mussten — dilettantisch blieben, während es umgekehrt in der Wiedergabe ihm gemässer Volksstücke Höchstleistungen zeigte, die auch dem virtuosesten fremden Künstler nicht möglich gewesen wären. An diesem Urteil ändert die Tatsache nichts, dass sich die Laienbühnen mehr und mehr auch an schweizerische Werke herangewagt haben, die ursprünglich für das Berufstheater bestimmt waren. Gerade die Auswahl dieser Werke, die durchweg dem heimischen Wesen verpflichtet sind, bestätigt die Schranken, die das Volkstheater in stofflicher Hinsicht beobachten muss; und mehr als nicht bestätigt auch die Interpretation die Grenzen, über die eine mimische Dilettantenkunst nicht hinauskommt.

V.

Zukunftsmusik?

Nur ein Volkstheater, das zugleich Berufstheater wäre, könnte also den idealen Forderungen genügen, die sich dem kritischen Betrachter aufdrängen. Aber wollen wir das? Wollen wir — um des einen ästhetischen Vorteils willen — auf all die zahllosen Vorteile verzichten, die das Volkstheater der Laien besitzt? Wollten wir es auch nur im Ausnahmefall, der dann mit seinen einheimischen Berufskünstlern, neben den tausend nationalen Vereinsbühnen, so etwas wie ein «Nationales Volkstheater» wäre? Wir wollen es nicht, weil wir überzeugt sind, dass das Laienelement ein geradezu unentbehrlicher Faktor dieser besondern Bühnenkunst ist. Ihm verdankt es sein Werden, seinen Aufstieg, sein fortdauerndes Wirken — und seine historische Bedeutung, die nicht nur als eine Renaissance der alten, eigengewachsenen Volkstheaterkunst, sondern auch als spontane Reaktion des Volkes gegen die artfremde Komödiantenbühne in die Theatergeschichte eingehen wird.

Wie jedoch wäre es, wenn unser Berufstheater zugleich ein Volkstheater würde? Hätten wir dann jene schweizerische Bühne, die allen Aufgaben genügen könnte?

Ich möchte keine Zukunftsmusik machen und mich nicht der Reihe der Programmatiker gesellen, die seit Jahrzehnten davon reden und schreiben, wie das Theater in der Schweiz eigentlich aussehen sollte. Zu sehr sind ihre Wünsche in der Luft hängen, auf dem Papier kleben geblieben, als dass ich das Buch unerfüllter und vielleicht auch unerfüllbarer Träume um eine neue Seite vermehren will. Spitteler, Falke, von Greyerz, Jakob Bühner, Paul Lang, W. J. Guggenheim, Fritz Weiss, Oskar Eberle und noch viele andere: was haben sie nicht schon alles vorgeschlagen und auch praktisch unternommen, um ihren Gedanken Geltung zu verschaffen! Und wieviel ist trotzdem nicht über das Begehren, wieviel nicht über den unzulänglichen Versuch, wieviel nicht über den Kompromiss hinausgekommen, der zwar gut eidgenössisch ist, von dem wir aber auch wissen, dass er uns nicht stets das mögliche Beste, sondern oft nur das verhältnismässig Bestmögliche beschert!

Nein, ich will, nachdem ich mich so lange bei dem aufgehalten habe, was ist, nicht zum Schluss meine eigene Fata Morgana als

durstige Forderung präsentieren. Aber man gestatte mir immerhin, auf die selbstgestellte Frage zu antworten — wobei ich Ihnen das Urteil überlasse, ob meine Ueberlegungen als blosser Theorie zu betrachten sind oder ob sie mit wirklich vorhandenen Faktoren rechnen.

Die Berufsbühne als schweizerisches Theater

Wenn wir uns also fragen, ob das Berufstheater in der Schweiz auch ein Volkstheater sein könnte in der Art, wie die Formen des Laienspiels es bereits sind, wollen wir wiederum ganz nüchtern die Gegebenheiten prüfen.

Als erstes: die Stätten des beruflichen Theaterspiels, unsere städtischen Bühnenhäuser. Es sind Bauten, geschaffen nach dem Modell der höfischen Rangtheater; architektonische Lösungen, die unserem demokratischen politischen wie sozialen Empfinden widersprechen. Sie sind unschweizerisch, die steinernen Denkmäler einer Epoche, die schon ihretwegen die Bezeichnung geistige Provinz verdiente. Es wird einst die Zeit kommen — und hoffentlich nicht erst, wenn die Bauauffälligkeit dies erfordert! —, da man an ihrer Stelle neue Theater errichtet, die der sozialen Demokratie und ohne Zweifel auch den Bedürfnissen moderner Bühnenkunst gerecht zu werden vermögen. Und jene Theater der Zukunft werden dann auch die nicht mehr durch Klasse und Kasse geschiedene Zuschauergemeinschaft des Volkes umschliessen, die wir in der Festspielhalle, unter dem freien Himmel der Heimat und selbst im Wirtshaussaal finden.

Doch diese schon äusserlich sichtbare Konsequenz einer Theaterreform in der Schweiz wird wohl auch das äusserste und zeitlich letzte sein, was der Erfüllung wartet. Bis dahin werden die Vorhänge tausende Male auf- und niederrauschen und beifallheischend die Mimen an die Rampe treten. Die fremden, wie früher? Ausländer und Schweizer, wie jetzt? Oder allenfalls sogar vorwiegend Schweizer, die dem Ensemble das Gepräge geben, und denen sich der eine und andere zugewanderte fremde Darsteller assimiliert, so wie sich bisher der Schweizer Künstler im Ausland und daheim ihm assimilierte?

Kein Zweifel, dass wir hier auf den Kern unserer Frage stossen. Das Problem einer schweizerischen Berufsbühne ist in erster Linie das Problem des Schauspielers. Es genügt nicht, wie Otto von Greyerz noch

1934 meinte, dass die einheimischen Theater von schweizerischen Direktoren geleitet würden, die schweizerisch fühlten, dächten und handelten; es genügt nicht, dass von oben herab — von den leitenden Personen und Aemtern — oder vom Publikum her, insbesondere den Theatervereinen — der Wille zu einem nationalen Theater vorhanden ist. Auch hier entscheidet einzig die Praxis. Und der Träger der Theaterpraxis ist der Schauspieler — er allein. Das jedoch heisst: Das Berufstheater in der Schweiz kann nur dann ein wirklich schweizerisches Theater sein, wenn es vom schweizerischen Schauspieler beherrscht wird. Von ihm und seinem Stil der Menschengestaltung.

Oskar Eberle weist nun allerdings im Aprilheft 1945 der «Kulisse» mit Recht darauf hin, dass ein eigentlicher Schweizer Schauspielerstand erst im Entstehen sei, dass also auch der eigene Darstellungsstil auf der Berufsbühne noch fehle. Folgerichtig verlangt er von der neugegründeten schweizerischen Theaterschule in Zürich, dass sie den Schauspieler heran-, den Darstellungsstil herausbilde. «Erstens», sagt er, müsste in Verfolgung dieses Ziels «die Theaterschule statt auf fremde Vorbilder abzustellen, sich auf die schöpferischen Kräfte des schweizerischen Volkstheaters aufbauen. Zweitens müsste der schweizerische Schauspieler zunächst lernen, ausgesprochen schweizerische Spielgestalten zu verkörpern. Drittens ginge der Weg von der Verkörperung der schweizerischen Gestalt zur übernationalen Spielfigur der Weltliteratur. Aber dieses Welttheater trüge dann — auf den schweizerischen Bühnen, versteht sich — deutlich wahrnehmbar die Züge des schweizerischen Theaterstils.»

Es fiel mir schwer, die Voraussetzungen eines schweizerischen Berufstheaters, das zugleich ein Volkstheater wäre, besser zu umreissen. Denn was Eberle in klaren, sachlichen Worten vor uns hinstellt, sind tatsächlich die Grundlagen, auf denen — und nur auf denen — sich verwirklichen liesse, was eine Krönung der schweizerischen Theaterkultur darstellen müsste. Allein auf solchem Fundament kann die alle künstlerischen Möglichkeiten umfassende, jeden künstlerischen Anspruch erfüllende Bühne erwachsen, die dem uns national eigentümlichen wie dem allgemein menschlichen Wesen gerecht zu werden vermag. Auf dieser Bühne fände der einheimische Autor die ihm aus innerster Verwandtschaft freudig und ohne Schwierigkeiten dienenden Interpreten; hier käme — gewiss nicht weniger häufig als bisher, doch in einer der Volks-

mentalität wahrscheinlich mehr entsprechenden Auswahl und einer ihr sicher näherstehenden Wiedergabe — nach wie vor das ausländische Drama aller Zeiten und Völker zur Aufführung; hier würde der schweizerische Geist sich mit dem eidgenössischen, dem humanen Weltgeist vermählen.*

Dies lässt sich heute, nachdem der Victory-Day gefeiert worden ist und die Türen des Schweizerhauses wieder aufgehen, wohl aussprechen, ohne chauvinistischer Tendenzen verdächtig zu werden. Ist doch das Bild einer Bühne, wie ich es hier als nationale und zugleich weltoffene Kunststätte zu zeichnen unternahm, grundsätzlich kein anderes, als was man — mit der einen Ausnahme der Schweiz — längst in allen theaterspielenden alten Kulturländern findet. Und wenn ich eine solche Bühne auch uns wünschen möchte, so geschieht es nicht im Sinne eines Angriffs auf die in der Eidgenossenschaft spielenden fremden Mimen. Ich liebe und bewundere ihre Kunst und wäre der letzte, der ihre vielhundertjährigen Verdienste um das Theaterleben in der Schweiz nicht schätzte und würdigte. Ich würde es bedauern, wenn auch nur einer von ihnen gezwungen wäre, unser Land einer nationalistischen Theaterpolitik wegen zu verlassen. Auch das seinen Namen wirklich verdienende schweizerische Berufstheater darf und wird nur in Freiheit erstehen, ohne Zwangsmassnahmen und ohne unbillige Härten. Der Weg zu ihm führt über die natürliche Erneuerung der Ensembles durch Schweizer. Dieser Prozess braucht Geduld und Zeit selbst dann, wenn wir der Meinung wären, dass die Möglichkeiten heute theoretisch und morgen vielleicht auch tatsächlich gegeben sind.

Ob es dazu kommt, hängt vor allem von der Einsicht unserer Bühnenleiter ab; von ihrer Einsicht und den Folgerungen, die sie daraus ziehen. Wenn sie es aber tun, werden sie nichts Geringeres als eine historische Tat vollbringen, die mit goldenen Lettern ein neues Kapitel der schweizerischen Theatergeschichte eröffnen wird. Dann werden sie uns schenken, was wir noch nie besaßen: Ein Theater, das mit dem Allgemeinen auch das Besondere umschliesst; ein Theater, auf dem die Heimat und die weite Welt verschwistert nebeneinander wohnen. Und dieses Theater würde uns dann wirklich die Welt, unsere ganze Welt bedeuten.

Vortrag, gehalten an der Jahresversammlung der Gesellschaft
für schweizerische Theaterkultur am 27. Mai 1945 in Zürich.

* Das Beispiel der ausschliesslich aus schweizerischen Berufsschauspielern gebildeten Hörspielgruppe des Studios Zürich beweist dies bereits in der Praxis.