Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 66 (2016)

Heft: 3

Artikel: "Völkisches" im schweizerischen Volkstheater von den 1930er bis zu den 1950er Jahren : ein Fallbeispiel

Autor: Hodler, Beat

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-630368

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: 06.01.2026

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

«Völkisches» im schweizerischen Volkstheater von den 1930er bis zu den 1950er Jahren: Ein Fallbeispiel

Beat Hodler

«Völkisches» in the Swiss Popular Theatre from the 1930s to the 1950s: A Case Study

In the aftermath of World War II, the debates on Swiss citizens who had collaborated with the Third Reich were intense, albeit quite selective. Thus, the theatre world was only superficially taken into consideration, although many Swiss citizens had been active in German theatres between 1933 and 1944. When returning to Switzerland, they apparently met neither repudiation nor exclusion, but were rather treated as honourable citizens who should be welcomed back and supported. The case study at hand asks why those individuals remained unmolested after 1945, although National Socialism as an ideology was refused by the overwhelming majority of the Swiss population. The example of Rudolf Joho illustrates the continuity, from the thirties to the fifties, of a quite popular, anti-modernist ideology, which included a xenophobic and a protectionist dimension.

1945 erfolgte in der Schweiz eine öffentliche Auseinandersetzung mit «Parteigängern und Sympathisanten des nationalsozialistischen Deutschland»,[1] dies mit einer Konzentration auf einige besonders exponierte Bereiche. Mit einzelnen kompromittierten Personengruppen wurde «abgerechnet»;[2] andere erhielten deutlich weniger Beachtung. Der Kulturbereich blieb dabei weitgehend unberücksichtigt; offenbar war die

1 Georg Kreis, Die Entnazifizierung der Schweiz, in: ders. (Hg.), Vorgeschichten zur Gegenwart. Ausgewählte Aufsätze, Basel 2004, Bd. 2, Teil 2, S. 305–321, hier S. 305.

2 Bestraft wurden beispielsweise überlebende Schweizer, die in der Waffen-SS Dienst geleistet hatten; Sanktionen und eine starke öffentliche Missbilligung erfuhren bekanntlich auch die Unterzeichner der Erklärung der 200. Ebd., S. 315f.

Beat Hodler, b_hodler@bluewin.ch

schweizerische Gesellschaft mehrheitlich bereit, die ideologische Nähe einzelner Schriftsteller zum Nationalsozialismus ziemlich nachsichtig zu behandeln.[3] Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch für das Theater machen.[4]

Das ist erklärungsbedürftig. Immerhin war das Theater in der Schweiz der 1930er und 1940er Jahre, also in der Epoche der «Geistigen Landesverteidigung»,[5] ein wichtiges Medium für die Auseinandersetzung über schweizerische Identität und entsprechend stark politisiert.[6] Viele Indizien verweisen auf die Nähe von Theater und Politik in der Schweiz der damaligen Zeit. Ein Beispiel ist die «hemmungslose[r] Selbstverständlichkeit», mit der Bundesrat Etter in Caesar von Arx' Arbeit am Bundesfeierspiel von 1941 eingriff.[7] Auffällig ist weiter, dass auch auf kleinen Amateurbühnen immer wieder brisante Aktualitätsfragen verhandelt wurden.[8] Dabei lässt sich das Theaterschaffen in den 1930er und 1940er Jahren nicht exklusiv einer bestimmten politischen Richtung zuordnen; es spiegelt die Heterogenität der damaligen schweizerischen Gesellschaft, wobei auch Exponenten des rechten Lagers[9] das Medium

3 Ebd., S. 310.

4 1945/46 gab es immerhin Ansätze zu einer Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Verstrickungen einzelner Mitglieder des Schweizerischen Schriftstellervereins, vgl.: Ursula Amrein, «Los von Berlin!». Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich», Zürich 2004, S. 544f.

5 Vgl. dazu Josef Mooser, Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 47/4 (1997), S. 685–708. Bezeichnend ist, dass die Idee der «Geistigen Landesverteidigung» im Ansatz auf eine Argumentation zurückgeht, die sich um Theaterfragen dreht: 1929 rief Nationalrat Jakob Zimmerli zu einer «Kulturellen Landesverteidigung» auf, die sich gegen eine angebliche «Überfremdung» der Literatur und besonders des Theaters zu richten habe. Ebd., S. 689.

6 Im Folgenden wird von einem breiten Theaterbegriff ausgegangen: Neben dem Geschehen auf der Bühne und im Publikum sind auch Kritiken und Berichte in Zeitungen, Festspiele, literarische Bearbeitungen und Hörspiele einzubeziehen, ausserdem die zeitgenössische Reflexion in Fachzeitschriften, Verzeichnissen, praktischen Ratgebern, schliesslich die Tätigkeit von Vereinen wie etwa der Gesellschaft schweizerischer Dramatiker.

7 Georg Kreis, Philipp Etter – «voll auf eidgenössischem Boden», in: Aram Mattioli (Hg.), Intellektuelle von rechts. Ideologie und Politik in der Schweiz 1918–1939, Zürich 1995, S. 201–217, hier S. 203.

8 Nicht von ungefähr geriet etwa das Mundartstück *Gsetz und Gwüsse*, in dem Mathilde Lejeune-Jehle im Jahr 1941 darauf hinwies, die Abweisung von jüdischen Flüchtlingen stehe im Widerspruch mit den für das schweizerische Selbstverständnis so wichtigen humanitären Grundsätzen, in den Fokus der Zensur. Vgl. dazu Beat Hodler, Kritik an der schweizerischen Flüchtlingspolitik im Mundarttheater – eine Fallstudie, in: Béatrice Ziegler et al. (Hg.), Die Schweiz und die Shoa. Von Kontroversen zu neuen Fragen, Zürich 2012, S. 103–128.

9 Paul Lang, ein Vordenker der Frontenbewegung, hatte sich in den 1920er Jahren einen Namen als Theaterkritiker und -Historiker gemacht. Vgl. dazu den Artikel von Walter Wolf im Historischen Lexikon der Schweiz.

Theater nutzten. Einige von ihnen, beispielsweise Georges Oltramare, aber auch der junge James Schwarzenbach, vermochten ziemlich umstandslos von der Theaterbühne in die politische Arena zu wechseln, was man als weiteren Beleg für eine strukturelle Verwandtschaft dieser beiden Bereiche in der damaligen Zeit werten mag.[10] Zu erinnern ist schliesslich an die bereits seit dem 19. Jahrhundert existierenden, transnationalen Verflechtungen zwischen der (Deutsch-)Schweiz und Deutschland im Kulturbereich. Häufig verbrachten Theaterschaffende aus der Schweiz zumindest einen Teil ihrer Ausbildung und Karriere in Deutschland.[11] Auch nach 1933 blieben manche Schweizerinnen und Schweizer noch jahrelang,[12] manche bis zum Kriegsbeginn, andere gar noch darüber hinaus, an deutschen Bühnen aktiv. Umgekehrt übte das Dritte Reich massiven Druck auf schweizerische Theater aus: Im Falle des Stadttheaters Bern führte 1934 die Intervention der deutschen Gesandtschaft dazu, dass von einer Anstellung des emigrierten Regimegegners Gustav Hartung abgesehen wurde.[13] Derartige Vorfälle belegen indirekt nochmals die These der Politisierung der Theater in der damaligen Schweiz. Es hätte also viele gute Gründe gegeben, 1945 bei der Beschäftigung mit nationalsozialistischen Verstrickungen von Schweizern auch den Theaterbereich miteinzubeziehen.

In der Nachkriegszeit veränderte sich der gesellschaftliche Ort des Theaters in der Schweiz: Das Ende der nationalsozialistischen Bedrohung, auf den die «Geistige Landesverteidigung» reagiert hatte, der internationale Bühnenerfolg von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, schliesslich auch der Siegeszug von Radio und Fernsehen – dies alles trug dazu bei, die Erinnerung an das Theater der 1930er und 1940er Jahre und seine spezielle politische Bedeutung innerhalb der damaligen Gesellschaft verblassen zu lassen. Im Rückblick verfestigte sich in der

10 Alain Clavien, Georges Oltramare, Von der Theaterbühne auf die politische Bühne, in: Aram Mattioli (Hg.), Intellektuelle von rechts. Ideologie und Politik in der Schweiz 1918–1939, Zürich 1995, S. 157–170. Das Theaterschaffen des jungen James Schwarzenbach ist bislang kaum untersucht worden. Zu seinem Stück *Der Abtrünnige* (1945), vgl.: Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach, Martin Stern (Hg.), Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950, Zürich 2000, S. 233.

11 Ein bekanntes Beispiel ist Oskar Eberle. Vgl. dazu den Artikel von Thomas Blubacher im Historischen Lexikon der Schweiz.

12 Im schweizerischen Bundesarchiv sind einzelne interessante Fälle aus den Jahren 1937 und 1938 dokumentiert: BAR, E2001D#1000/1552#1464*, Dossier: «Aufenthalt deutscher Musiker und Artisten in der Schweiz und Schweizer-Musiker & Artisten in Deutschland».

13 BAR, E4264#1988/2#5217*, Hartung-May, Gustav Ludwig, 30. Januar 1887, Brief von H. Brüstlein an Herrn alt-Generalintendant Gustav Hartung, Bern 16. Mai 1934. Laut Ursula Amrein ist der Fall erstmals von Louis Naef dokumentiert worden. Vgl. dazu Amrein, «Los von Berlin!», S. 266.

Schweiz zunehmend ein etwas oberflächliches Idealbild, das «die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit» des schweizerischen Kulturschaffens während der Kriegsjahre betonte. Gern hervorgehoben wurde die Tatsache, dass die Schweiz zahlreiche verfolgte Autoren aufgenommen hatte; dagegen negierte man eine «Verstrickung in die Geschichte des Nationalsozialismus».[14] Obwohl es immer auch kritische Einwände gab, hat sich dieses Bild mindestens bis in die 1990er Jahre hinein weitgehend halten können. Auch die «Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg» veränderte daran zunächst wenig. Entsprechend ihrem Auftrag hatte sie sich in erster Linie mit wirtschaftlichen, nur teilweise (etwa im Falle der Raubkunst) auch mit kulturellen Aspekten zu beschäftigen. Die nötige Vertiefung und Differenzierung ist indessen in den vergangenen zwanzig Jahren durch eine Reihe von Einzelstudien in Angriff genommen worden.[15] Im Handbuch *Schweizertheater* wurde eine Fülle von Fakten und Analysen zur Theater der Deutschschweiz in den 1930er und 1940er Jahren präsentiert.[16] Im Schlussteil dieses beeindruckenden Werks werden einige Desiderate notiert, welche für die weitere Forschung wegleitend sein könnten: Wünschbar wären vermehrt kritische, quellengestützte Untersuchungen zu wichtigen Persönlichkeiten der schweizerischen Theaterszene; insgesamt sollte noch stärker als bisher auch der politische und ökonomische Kontext einbezogen werden.[17] Ursula Amrein hat ihrerseits auf weitere Forschungslücken hingewiesen: «Während zum Exil in der Schweiz mittlerweile eine umfangreiche Literatur vorliegt, sind die kulturellen Austauschbeziehungen zwischen der Schweiz und dem Dritten Reich bislang kaum erforscht».[18]

Der folgende Aufsatz orientiert sich an diesen Anregungen. Er beschäftigt sich mit dem heute kaum mehr bekannten Rudolf Joho, der als Schauspieler, Regisseur, Bühnenautor, Publizist, Theaterpädagoge eine Schlüsselfigur im schweizerischen Theater-, und damit Kulturleben zwischen 1930 und 1950 war.[19] Die wichtigsten Eckdaten zu Johos Bio-

14 Ebd., S. 11.
15 Über den Bereich der Literaturwissenschaft hinaus anregend: Julian Schütt, Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus, Zürich 1996. Zur Theatergeschichte: Andreas Kotte (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz, Zürich 2005; Thomas Blubacher. Befreiung von der Wirklichkeit? Das Schauspiel am Stadttheater Basel 1933–1945, Basel 1995; Ursula Amrein, «Los von Berlin!».
16 Amstutz, Käser-Leisibach, Stern, Schweizertheater.
17 Ebd., S. 574f.
18 Amrein, «Los von Berlin!», S. 16.
19 Vgl. dazu das Register bei Amstutz, Käser-Leisibach, Stern, Schweizertheater. Für die Epoche 1930 bis 1950 verzeichnet dieses Handbuch über 1000 Namen. Nur ganz wenige werden deutlich häufiger genannt als Rudolf Joho: Jakob Bührer, Cäsar von Arx, Albert Jakob Welti, Walter Lesch, Werner Johannes Guggenheim, Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch.

graphie sind bekannt.[20] Der aus Grosshöchstetten (Kanton Bern) stammende Joho begann seine berufliche Laufbahn als Spengler, bevor er in Deutschland das Abitur nachholte und einige Semester studierte. Seit Mitte der 1920er Jahre ist er als Schauspieler im Deutschen Bühnenjahrbuch nachgewiesen. 1926/27 spielen Joho und seine Frau Hanna Buttkus an der *Pommerschen Landesbühne* unter der Leitung von Ernst Busch in Ibsens *Rosmersholm*.[21] Nach der Machtergreifung Hitlers musste Ernst Busch als bekannter Gegner des Nationalsozialismus aus seiner Heimat fliehen; der Schweizer Joho dagegen setzte seine Tätigkeit an grossen deutschen Bühnen (Konstanz,[22] Hildesheim,[23] Flensburg,[24] Braunschweig) fort. Erst im Herbst 1944 verlegte Joho seinen Lebensmittelpunkt wieder in die Schweiz zurück. Hier gelang es ihm rasch, sich als Vorkämpfer für das Volkstheater und als Verfasser von Theaterverzeichnissen sowie Bühnenratgebern zu profilieren. Diese Berufslaufbahn soll im Folgenden genauer unter die Lupe genommen werden. Dementsprechend wird zuerst das Ausmass der nationalsozialistischen Verstrickung Johos genauer untersucht. Danach ist nach den Gründen dafür zu fragen, weshalb Joho nach seiner Rückkehr in der Schweiz keinerlei Sanktionen ausgesetzt wurde und fast nahtlos zu einer bemerkenswerten zweiten Karriere ansetzen konnte.

Verhältnis Johos zum Nationalsozialismus

Ist Joho als talentierter, rühriger und selbstbewusster Kulturschaffender zu beschreiben, der in den unterschiedlichsten politischen Kontexten erfolgreich agierte? Müsste er eher als opportunistischer Karrierist charakterisiert werden, der rücksichtslos die ihm gebotenen Spielräume nutzt und sich chamäleonartig jeder beliebigen Situation anpasst? Oder handelt es sich bei ihm um einen abenteuerlustigen Spielertyp, dessen Ehrgeiz darin besteht, jede seiner Lebensrollen möglichst gewandt zu verkörpern, ohne sich je vollständig mit einer von ihnen zu identifizieren? Zur letztgenannten Deutung passt das Gedicht *Schauspieler*, das

20 Reto Caluori, Rudolf Joho, in: Andreas Kotte (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz, Zürich 2005, Bd. 2, S. 934f.; ausserdem: Karin Marti-Weissenbach, Rudolf Joho, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 14. Februar 2008, URL: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11989.php.

21 «Personenzettel», in: Ludwig Hoffmann, Karl Siebig (Hg.), Ernst Busch, Berlin [Ost] 1987, S. 43. Vgl. auch Bühnen-Jahrbuch 1927.

22 Bühnen-Jahrbuch 1933, S. 465f.

23 Bühnen-Jahrbuch 1938, S. 420.

24 In einer Publikation des Flensburger Grenzlandtheaters wurden zu Beginn der Saison 1938/39 die neuen Schauspieler vorgestellt; Joho wurde dabei präsentiert als «schwerer Charakterheld» (Stadtarchiv Flensburg).

Joho in praktisch unveränderter Form zweimal publizierte, einmal im Dritten Reich[25] und einmal in der demokratischen Nachkriegsschweiz.[26] Unbestreitbar ist, dass sich Joho in den 1930er Jahren positiv über die nationalsozialistische Kulturpolitik[27] geäussert hat. Nur in einem der Nachrufe auf den 1966 in Bern gestorbenen Joho wird (freilich ohne Belege) behauptet, dieser sei bei seiner Rückkehr aus Deutschland im Jahr 1944 ein «Gegner des Regimes» gewesen.[28] Die Tatsache, dass sich Joho zwischen 1933 und 1944 mit eben diesem Regime arrangiert hat, wird anderswo mit dem Hinweis relativiert, Joho habe «zwar politisch instinktlos, aber nie bewusst im Geist des Nationalsozialismus» gehandelt.[29] In der Literatur begegnet der Vorschlag, zwischen dem frühen und dem späten Joho zu differenzieren: «Rudolf Joho lieh dem Kulturbetrieb des Dritten Reiches als Schauspieler, Intendant und Autor bis zuletzt seine guten Dienste, schuf aber nach seiner Rückkehr in die Schweiz Bedeutendes als Lehrer und Organisator im Bereich Volkstheater, als Sammler, Herausgeber und als Dramatiker.»[30]

Eine derartige Zweiteilung seines Berufslebens mag auf den ersten Blick einleuchten: In dieser Sichtweise wäre zwischen einer vielleicht glamourösen, aber sicherlich kompromittierenden Karriere an grossen Berufsbühnen des Dritten Reichs in den Jahren 1933 bis 1944 und der wenig prestigeträchtigen, kräfteraubenden Knochenarbeit im Dienst des schweizerischen Amateur- bzw. Volkstheaters ab 1945 zu unterscheiden.

War Joho Nationalsozialist? Aus seiner Personalakte im Archiv der Reichskulturkammer geht hervor, dass er zumindest bis 1936 kein NSDAP-Mitglied war, hingegen ab 1934 der nationalsozialistischen *Volkswohlfahrt* und seit 1936 der *Reichstheaterkammer* (Fachschaft Bühne)[31] angehörte, phasenweise auch der *Reichsschrifttumskammer*.[32] Es ist belegt, dass er in Aufführungen von Stücken nationalsozialis-

25 Braunschweiger Landeszeitung vom 14. Oktober 1943.
26 Schweizerische Theaterzeitung vom 1. März 1948.
27 Hans Amstutz, Theater und Drama der deutschen Schweiz vor Frisch und Dürrenmatt (1930 bis 1950), in: Romey Sabalius (Hg.), Neue Perspektiven zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz, Amsterdam 1997 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 40), S. 107–117, hier S. 110f.
28 Schweizerische Theaterzeitung, Abteilung Volkstheater, 1. April 1966.
29 Amstutz, Käser-Leisibach, Stern, Schweizertheater, S. 203.
30 Ebd., S. 567f.
31 Die Reichstheaterkammer gehörte zur Reichskulturkammer, einer der Zwangsorganisationen im Dritten Reich. Vgl. dazu Stephanie Becker, Christoph Studt (Hg.), «Und sie werden nicht mehr frei sein ihr ganzes Leben». Funktion und Stellenwert der NSDAP, ihrer Gliederungen und angeschlossenen Verbände im «Dritten Reich», Berlin 2012; «Nichtmitgliedschaft [...] bedeutete Berufsverbot». Ebd., S. 9.
32 Deutsches Bundesarchiv (BArch), R 9361 V/23520, Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer (RKK), Joho, Rudolf, geb. 12. April 1898.

tischer Autoren mehrmals tragende Rollen übernahm. So spielte er im *Grenzlandtheater Flensburg* unter anderem die Titelrolle des *Veit Stoss*.[33] In diesem Stück von Hermann Heinz Ortner wird dem bodenständigen, knorrigen Veit Stoss ein dahergelaufener, katzbuckelnder Betrüger gegenübergestellt, der Zwietracht in der Volksgemeinschaft schürt. Das Stück gipfelt in einem Strafgericht über den intriganten Hochstapler, der sich als Meister ausgegeben hatte und nun entlarvt wird als ein «abgrundbös[er]» Gesell namens «Otto Emmrich Zwiebel».[34] Klar ist auch, dass im Dritten Reich von den kulturellen Institutionen erwartet wurde, sich in den Dienst der Kriegsführung zu stellen. Gerade das *Grenzlandtheater Flensburg* galt in dieser Hinsicht als vorbildlich, zumal dessen Ensemble beim Beginn des deutschen Angriffs auf Dänemark am 9. April 1940 bereits auf dänischem Boden war und somit aus nationalsozialistischer Sicht gewissermassen eine Avantgarde der Wehrmacht darstellte.[35] Ludwig Körner, Präsident der *Reichtheaterkammer*, schilderte das so:

> Das überwältigendste Erlebnis als Theater der vordersten Linie hatte wohl das Grenzlandtheater Flensburg, als es mit seinem Intendanten jenseits der deutsch-dänischen Grenze weilte und eines frühen Morgens durch deutsche Flieger- und Panzerverbände aus der Ruhe gerissen wurde. Diese Schauspieler erlebten den geschichtlichen Augenblick des Einmarsches der deutschen Truppen in Dänemark jenseits der Grenzpfähle.[36]

Bei diesem Intendanten muss es sich um Rolf Ziegler gehandelt haben,[37] der einen massgeblichen Beitrag zur Gleichschaltung des *Grenzlandtheaters Flensburg* geleistet hatte und nach eigenen Angaben über persönliche Beziehungen zu führenden Nationalsozialisten verfügte.[38] In der Spielzeit 1941/42 führte Ziegler an seinem Theater «Literarisch-musikalische[n] Morgenfeiern» ein, die jeden zweiten oder dritten Sonn-

33 Vgl. Artikel «Joho verlässt Flensburg» in den Flensburger Nachrichten vom 3. Juli 1942, wo Johos schauspielerische Leistung als «Veit Stoss» gerühmt wird.

34 Hermann Heinz Ortner, Veit Stoss. Dramatische Dichtung in fünf Akten, Berlin 1941, S. 103.

35 Ob sich die Flensburger Theatertruppe zufällig zu diesem Zeitpunkt in Dänemark aufhielt (z.B. im Rahmen einer schon länger geplanten Tournee) oder ob das Zusammentreffen mit dem militärischen Angriff intendiert war, ist unklar.

36 Ludwig Körner, Rückblick zum Abschluss der Kriegsspielzeit 1939/40, in: Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1941, S. 10.

37 Rolf Ziegler war 1937 bis 1944 Intendant in Flensburg, vgl. dazu Henning Rischbieter (Hg.), Theater im «Dritten Reich». Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000.

38 Erich Hoffmann, Die «Gleichschaltung» des Flensburger Grenzlandtheaters und der szenische Untergang des «Landesverräters» Carsten Holm, in: Erich Hoffmann, Peter Wulf (Hg.), «Wir bauen das Reich». Aufstieg und erste Herrschaftsjahre des Nationalsozialismus in Schleswig-Holstein, Neumünster 1983, S. 253–270.

tag unter der literarischen Leitung von Rudolf Joho stattfinden sollten. Am 21. September 1941 widmete sich diese Veranstaltung dem Thema «Hundert Jahre Deutschlandlied»; Joho selber rezitierte bei dieser Gelegenheit aus Hoffmann von Fallersleben *Mein Vaterland Deutschland* und aus Fichtes *Reden an die Deutsche Nation.*[39] Fichte wurde auch damals keineswegs nur von Nationalsozialisten zitiert.[40] Im vorliegenden Fall ist allerdings zu bedenken, dass Joho aus der 8. Rede zitierte, wo der Nation eine quasireligiöse Bedeutung zugeschrieben wird. Ausgehend vom Argument, die Zugehörigkeit zur Nation verschaffe dem (vergänglichen) Individuum eine Verbindung zur Dauerhaftigkeit, fordert Fichte hier, der sittliche Mensch müsse in letzter Konsequenz bereit sein, für die (als ewig imaginierte) Nation zu sterben. Joho hatte bereits 1939 in einem Zeitungsartikel *Das Ewige im Deutschen* mit Bezugnahme auf Fichte direkte Parallelen zwischen den deutschen Befreiungskriegen in der napoleonischen Zeit und der Machtergreifung der Nationalsozialisten behauptet;[41] wir dürfen also davon ausgehen, dass Joho sich mit dem Text, den er rezitierte, auseinandergesetzt hatte und eine politische Deutung Fichtes im Sinne des Nationalsozialismus durchaus intendierte. Eine weitere *Literarisch-musikalische Morgenfeier* fand am 23. November 1941 statt, also wenige Monate nach dem Beginn des Feldzugs gegen die Sowjetunion. Diese Feier stand unter dem Motto «Wir gedenken der Toten». Im Programm wurde gebeten, von jeder Beifallskundgebung abzusehen. Hanna Buttkus, die Ehefrau Johos, rezitierte *Die Mütter an die Jugend* von Agnes Miegel. Joho selber trug wiederum mehrere Stücke vor; eines davon trug den Titel *Nähe des Todes.*[42] Einen seiner grössten Theatererfolge im Dritten Reich hatte Joho am 4. April 1943 mit einem Stück, in dem es ebenfalls um Krieg, Heldentum[43] und Tod geht: Joho hatte das Guiskard-Fragment Kleists zu einem Schauspiel in fünf Akten ergänzt, das nun in Nürnberg uraufgeführt wurde. In einem Vorwort erläuterte Joho seine Faszination für Kleist, der eine völlig neue «Tragödie des Heldischen» skizziert und damit seine antiken und christlichen Vor-

39 Stadtarchiv Flensburg, XIII Th 00176,Theaterprogramme Spielzeit 1941/42.

40 Offenbar interpretierte Ernst Bloch im Jahr 1943 die *Reden an die Deutsche Nation* als Ausdruck eines sozialistischen Kosmopolitismus, vgl. dazu Alexander Aichele (Hg.), Johann Gottlieb Fichte. Reden an die deutsche Nation [1808], Hamburg 2008; diese Hinweise finden sich in der Einleitung, S. LXXVII.

41 Rudolf Joho, Das Ewige im Deutschen. Zu Johann Gottlieb Fichtes 125. Geburtstag, in: Flensburger Nachrichten vom 27. Januar 1939.

42 Stadtarchiv Flensburg, XIII Th 00176, Theaterprogramme Spielzeit 1941/42.

43 Zu Darstellungen des Heroischen im Drama des 19. Jh. und zur damit verbundenen Problematik vgl.: Stephan Baumgartner, Weltbezwinger. Der «grosse Mann» im Drama 1820–1850, Bielefeld 2015.

gänger überwunden habe.[44] In seiner Version von *Robert Guiskard* geht es vor allem um Durchhaltewillen:

> Ohne den Mut einen Augenblick zu verlieren, hieb er [Robert Guiskard] sich, als sein Heer, auf das Gerücht seines Todes hin, sich in regellose Flucht auflöste, indes er selbst mit seiner Reiterei in einen Hohlweg eingekesselt war, mit dem Schwert durch diese Bahn und zwang das Heer mit dem Rufe: 'Wir müssen sterben oder siegen!' zu weiterem Widerstand und endgültigen Sieg.[45]

Das Stück endet in der Fassung Johos wie folgt:

Abälard:	Kommt zur Siegesfeier!
Armin:	Heil,
	Heil Kaiser Abälard!
Abälard:	Nein! Guiskard Heil!
	Ersteht sein Geist in uns, muss bald die Welt
	Sich unserm Willen beugen, dem unbändigen:
	So – leben Tote. – Guiskard Heil!
Alle:	Heil, Guiskard, Heil[46]

Nicht nur der Inhalt des Stücks, sondern auch der Zeitpunkt seiner Uraufführung in Nürnberg (4. April 1943) verdient Beachtung.[47] In der *Fränkischen Tageszeitung* vom 6. April 1943 wurde darauf hingewiesen, das Publikum sei «durch die Konstellation unserer Zeit für die Tragödie des Heldischen besonders aufgeschlossen». Das war eine Anspielung an die deutsche Niederlage in Stalingrad und die darauf folgende Sportpalastrede von Goebbels. Derartige Zusammenhänge blieben freilich unerwähnt in einem Artikel, der im Berner *Bund* am 15. Juni 1943 unter dem Titel *Erfolg eines Dramatikers* erschien. Dieser Text beschränkt sich damit, über den Nürnberger Bühnenerfolg Johos, des «schweizerischen Landsmann[s] von Grosshöchstetten», des «treuen Sohn[s] der Schweiz» zu triumphieren und die rhetorische Frage aufzuwerfen, ob es nun nicht an der Zeit wäre, «eine solch urwüchsige, echt schweizerische Kraft» an eine grosse Schweizer Bühne zu berufen. Hinter dem Autorenkürzel *Dr. W. St.* verbirgt sich vermutlich Dr. Walther Staender, ein theaterbegeisterter Sekundarlehrer in Grosshöchstetten, wo Joho seine Kindheit

44 Zum Umgang mit Kleist im Nationalsozialismus vgl.: Martin Maurach, «Ein Deutscher, den wir erst jetzt erkennen». Heinrich von Kleist zur Zeit des Nationalsozialismus, Heilbronn 2011, S. 505f.

45 Tod Guiskards des Normannen. Fragment von Heinrich von Kleist. Mit einer dramatischen Ergänzung zu einem Schauspiel in fünf Akten von Rudolf Joho, Berlin [1943], Vorwort Johos, S. 3. Konsultiert wurde eine Kopie, die sich in der Theatersammlung Bern befindet.

46 Ebd., S. 62.

47 Hier ist die Einschätzung in: Amstutz, Käser-Leisibach, Stern, Schweizertheater, S. 104, wonach es sich um ein Historiendrama ohne direkten Zeitbezug handle, zu korrigieren.

und Jugend verbracht hatte. Vorerst blieb Joho allerdings in Deutschland. Seine Rückkehr in die Schweiz erfolgte erst nach der Schliessung aller deutschen Theater im Herbst 1944.[48]

Hintergründe von Johos zweiter Karriere in der Nachkriegsschweiz

Viele der rund hundert schweizerischen Bühnenkünstler, die wie Joho erst gegen Ende des Kriegs in die Schweiz zurückkamen, konnten von staatlichen Unterstützungsmassnahmen profitieren. Die Behörden übernahmen dabei achtzig Prozent der Gagen, die Theater mussten nur die restlichen zwanzig Prozent bezahlen.[49]

Sofort nach seiner Rückkehr begann sich Joho im Bereich des Volkstheaters zu engagieren; schon in der zweiten Bernischen *Arbeitswoche für das Volkstheater*, die vom 8. bis zum 14. Oktober 1944 in Konolfingen durchgeführt wurde, befand sich Rudolf Joho (zunächst wieder in Grosshöchstetten wohnhaft) unter den Leitern.[50] Eine befristete Anstellung im Staatsarchiv Bern half ihm über anfängliche Durststrecken hinweg.[51] Bald präsentierte er sich mit eigenen Stücken der Öffentlichkeit, so etwa mit dem Totentanz-Stück *Sägesse sing* und dem Festspiel *Der Strom*, das im August 1946 in Murgenthal mehrmals aufgeführt wurde.[52] Bereits 1946/47 baute er ausserdem mit Teilnehmern der *Arbeitswoche für das Bernische Volkstheater* ein Ensemble auf, das in Konolfingen, Thun und Luzern auftrat.[53] Dazu kam eine rege Hörspieltätigkeit für das Radiostudio Bern.[54]

Hilfreich beim Aufbau einer neuen Existenz in der Schweiz war sicherlich Johos rege Vereinstätigkeit. Im *Schweizerischen Schriftstellerverein*[55] und in der *Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker*[56] war er schon seit 1924 Mitglied. Dem 1941 gegründeten *Berner Schriftstellerver-*

48 Goebbels ordnete am 20. August 1944 an, sämtliche Theater seien bis zum 1. September 1944 zu schliessen, vgl. dazu Blubacher, Befreiung, S. 292.
49 Ebd., S. 317f. Vgl. dazu auch Amrein, «Los von Berlin!», S. 507f.
50 Schweizer Theater-Almanach 1944/45.
51 Gemäss Tätigkeitsbericht des Staatsarchivs Bern 1946 wurde unter anderen auch «Rudolf Joho [...] aus Arbeitsbeschaffungsgründen [...] mit Registraturarbeiten betraut» (S. 6), digitale Version: http://retro.seals.ch/cntmng?pid=skb-007:1946:0::340.
52 Schweizer Theater-Almanach 1946/47.
53 Schweizer Theater-Almanach 1947/48.
54 1948 wurde *Ds Marie* (nach Noelle Roger) und 1949 *D'Seldwyler Schuehkumedi* ausgestrahlt, vgl. dazu Schweizer-Theater-Almanach 1949/50.
55 Joho war Mitglied im SSV seit dem 5. Dezember 1924: Schweizerisches Literaturarchiv, Archiv SSV, Ehemalige Mitglieder, Schachtel Nr. 63.
56 Am 20. Dezember 1924 wurde die Aufnahme von Joho (wohnhaft in Berlin-Charlottenburg) in die GSD verzeichnet: Schweizerisches Literaturarchiv, Archiv SSV, Sachdossiers, GSD 1, Schachtel Nr. 292.

ein trat er kurz nach seiner Rückkehr bei.[57] Fast überall erwies sich Joho als aktives Mitglied; er liess sich in der Regel rasch in den Vorstand wählen und profilierte sich mit Auftritten an internen Veranstaltungen, zuweilen als Organisator von Publikationen.[58] Teilweise war Joho auch bei der Gründung neuer Vereine beteiligt.[59] Seit 1946 erschienen darüber hinaus regelmässig Artikel von Joho in der *Schweizerischen Theaterzeitung*. Neben theoretischen Beiträgen (beispielsweise zu *Sprache und Geste*) und einem *praktischen Ratgeber für Spieler und Regisseur* (zwischen 1947 bis 1950 in vielen Folgen publiziert) finden sich Ausschnitte aus neuen Theaterstücken, Hinweise auf Theaterkurse, Besprechungen von Inszenierungen. Dazu kommen Kurse und Schulbesuche, die eine grosse Breitenwirkung entfalteten.[60]

Innerhalb von kurzer Zeit wurde Joho im Bereich des schweizerischen Volkstheaters zur Schlüsselfigur. Bezeichnend ist, dass 1946 die Leitung eines bereits begonnenen *Verzeichnis[ses] schweizerischer Bühnenwerke* in seine Hände gelegt wurde. Dieses Projekt wurde freilich in den folgenden Jahren immer wieder durch Johos vielseitige Theaterengagements verzögert, so dass die beiden geplanten Bände erst 1955 vorlagen.[61]

Der Eindruck, in der Nachkriegszeit habe Joho seine Tätigkeit nun ganz auf die Schweiz, ja auf die Berner Region begrenzt, trügt. Schon kurz nach Kriegsende unternahm er Reisen nach Deutschland, um die dortige Entwicklung des Theaters kritisch zu beobachten, und im Juni 1951 gehörte er zur Schweizer Delegation[62] am 4. Kongress des *Institut International du Théâtre* in Oslo.[63]

Dass Joho viele Jahre im Dritten Reich gelebt hatte, war in der Nachkriegsschweiz sicher bekannt. Dass er 1944 an der Bühne in Braun-

57 Aufnahmeschreiben des Vorstands an Joho vom 15. März 1945: Schweizerisches Literaturarchiv, Archiv Berner Schriftsteller-Verein, Schachtel Nr. 1 (Korrespondenz 1941–1957).

58 Ein Beispiel ist: Rudolf Joho (Hg.), Berner Schriftsteller sehen die Stadt Bern, Bern [1950].

59 1947 wurde die Gesellschaft für das Schweizerische Volkstheater gegründet.

60 Vgl. dazu beispielsweise den von Rudolf Joho verfassten Jahresbericht über das Schulungsjahr 1954/55 der Abteilung Volkstheater der Schweizerischen Theaterschule, in dem Joho die von ihm durchgeführten Beratungskurse, Vorträge und Schulbesuche erwähnt; ausserdem habe die (von ihm geleitete) Beratungsstelle rund 1000 Anfragen beantwortet. Schweizerische Theaterzeitung vom 1. August 1955, S. 6f.

61 In seinem Referat an der ausserordentlichen Generalversammlung der GSD vom 9. November 1946 in Zürich gab Joho der Hoffnung Ausdruck, das Projekt möge nicht zu einem endlosen «Bandwurm» werden: Schweizerisches Literaturarchiv, Archiv SSV, Sachdossiers, GSD 2, Schachtel Nr. 293.

62 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 619.

63 Vgl. dazu den Bericht Rudolf Johos: Mitteilungen des Centre National Suisse du Théâtre, in: Schweizerische Theaterzeitung vom 1. Juli 1951.

schweig eine leitende Funktion hatte, wurde von ihm selber jedenfalls nicht versteckt, sondern eher mit einem gewissen Stolz betont. Über die Einzelheiten seiner publizistischen Aktivitäten im Dritten Reich mochte er allerdings nicht reden. Seinem Freund Albert J. Welti schrieb er beispielsweise am 13. Januar 1947, der Grossteil seiner Werke aus der damaligen Zeit sei ohnehin verschollen. Zur ideologischen Ausrichtung dieser Texte vermerkt er nur vage, es sei ihm «meist um die grossen politischen Zusammenhänge» gegangen, und darüber solle «der Vorhang zu keinen Zeiten geöffnet werden. Wenigstens nicht rücksichtslos, nicht bis auf die Knochen!»[64] Dieses Tabu scheint bis zu Johos Tod 1966 (und darüber hinaus) standgehalten zu haben. Selbst Johos Dramatikerkollege und Rivale Max Gertsch, der oft eine gewisse Lust an der polemischen Zuspitzung zeigte und Joho zuweilen als inkompetent und eitel attackierte, thematisierte die nationalsozialistische Vergangenheit Johos kaum je direkt.[65]

Aus alledem ergibt sich, dass eine schematische Zweiteilung von Johos beruflicher Biographie in ein Vorher und ein Nachher wenig Sinn macht. Joho hat sich zwar bis 1944 in den Dienst der nationalsozialistischen Kriegspropaganda gestellt; bei seiner Rückkehr in die Schweiz war er aber nur einem geringen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt. Er konnte an alte Beziehungsnetze anknüpfen und seine zweifellos beeindruckenden Theatererfahrungen weiterhin nutzen. Insofern brachte das Jahr 1945 in seinem Leben sicherlich grosse Änderungen, aber nicht einen existentiellen Bruch.[66]

Warum gelang es Joho, sich nach seiner Rückkehr aus Deutschland so rasch wieder einen respektierten Platz in der Schweizer Kulturwelt zu verschaffen? Mit seiner Umgänglichkeit und Tüchtigkeit allein lässt sich das nicht befriedigend erklären. Gibt es bei aller Wandelbarkeit seiner Anschauungen und Verhaltensweisen gewisse konstante Elemente in seiner Weltsicht, an die er nach 1945 anknüpfen konnte? Er selber stellte sich in einem autobiographischen Kurzportrait im Jahr 1949 als grossen Einzelgänger dar, dessen gesamte publizistische Tätigkeit «von vornherein allen Zeit- und Modeströmungen feindlich» gewesen sei. Als Aussenseiter habe er nie «mit grossen Einnahmen rechnen» können.

64 Schweizerisches Literaturarchiv, Albert J. Welti 15, Bd.-I, 38, Nachlass Albert J. Welti, Korrespondenz von Rudolf Joho.

65 Immerhin empörte sich Gertsch darüber, dass Joho ein Stück des verurteilten Nationalsozialisten Barwirsch in sein Werkverzeichnis aufnehmen wollte: Ebd., Brief Johos an Welti, 15. November 1955.

66 Insofern waren die Voraussetzungen bei Joho sicher anders als etwa im Fall von Schneider/Schwerte, vgl. dazu Claus Leggewie, Von Schneider zu Schwerte. Das ungewöhnliche Leben eines Mannes, der aus der Geschichte lernen wollte, München 1998.

Dessen ungeachtet habe er an seiner publizistischen Tätigkeit festgehalten, die daher den einzigen «Schwerpunkt» in seinem Leben bilde.[67] Eine Durchsicht der politisch relevanten Äusserungen von Joho oder aus seinem direkten Umfeld ergibt tatsächlich ein über Jahrzehnte hinweg recht konstantes ideologisches Muster:

– 1934 sprach sich Joho, während des Streits um Hartungs mögliche Anstellung in Bern, öffentlich gegen «ausländische» Regisseure aus, da kulturelle Werte «zum Gedeihen den Volksboden» bräuchten.[68]

– Aus dem Jahr 1939 stammt ein Polizeibericht über Joho. Letzterer war ins Visier der Bundesanwaltschaft geraten, nachdem diese ein Telegramm aus Flensburg «Geld bereitliegt Konstanz = Ziegler» abgefangen hatte. Der daraufhin befragte Gewährsmann aus Grosshöchstetten stellte Joho als Opfer der Zuwanderung ausländischer Theaterleute dar:[69] Dieser, «seit Jahren Schauspieler am Stadttheater in Flensburg, Dl., Nähe der schwedischen [sic!] Grenze», habe sich erfolglos bemüht, am Stadttheater Bern unterzukommen. Eine frei gewordene Stelle «sei nun aber durch einen deutschen Schauspieler besetzt worden. Es bleibe Joho nun nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst nichts anderes mehr übrig, als wieder nach Flensburg zurück zu kehren.»[70]

– 1948 wurden in der *Schweizerischen Theaterzeitung* eine Reihe tendenziöser Fragen aufgeworfen: «Neue Invasion fremder Theaterstücke? Soll das nationale Volkstheater der Ueberflutung durch fremde Theaterstücke gleichgültig gegenüberstehen? Darf der Schweizer Bühnenautor nicht eine gewisse Sicherung verlangen?»[71] Dieser Beitrag provozierte mehrere Zuschriften. Joho selber äusserte sich in der *Schweizerischen Theaterzeitung* am 1. Juli 1948 namens der *Gesellschaft für das Schweizerische Volkstheater* zustimmend: «Dass energische Gegenmassnahmen getroffen werden sollten, dürfte bei allen interessierten Kreisen unbestritten bleiben»; Joho unterstützt in diesem Zusammenhang Bemühungen, «ausländische» Theaterstücke als Import zu kennzeichnen.

67 Berner Schriftstellerverein (Hg.), Berner Schrifttum der Gegenwart 1925–1950, Bern 1949, S. 87–89.

68 Rudolf Joho, Schweizerisches Theater. Einige Feststellungen, in: Die Zeit. Schweizerische Blätter für Kunst, Schrifttum und Leben, 2. Jahrgang, Nr. 2, 28. April 1934, S. 38–40.

69 BAR, E 4320 B # 1990 / 266 # 1426*, Joho Rudolf, 1898.

70 Vermutlich handelt es sich bei dieser Auskunftsperson um Ernst Ledermann, Notar und Gemeindeschreiber in Grosshöchstetten. Peter Michel et al. (Hg.), Grosshöchstetten, Grosshöchstetten 1985, S. 123; Ernst Ledermann ist auf einem Foto von 1912 zusammen mit dem Sekundarlehrer Walther Staender und anderen als «Orchesterverein Harmonie» abgebildet. Ebd., S. 279. Eine ganz vergleichbare Geschichte wird 1949 in einem Stück Johos erzählt: Rudolf Joho, Der Fall Liechti. Schouspiel us em Jahr 1942, [Elgg 1949].

71 Schweizerische Theaterzeitung, 1. Juni 1948, S. 1. Dieser Artikel war mit dem Kürzel «k» gekennzeichnet.

Zur Durchsetzung appelliert er an die theaterspielenden Gesellschaften, ihr stärkstes Druckmittel zu nutzen: «den Boykott».[72]

– Joho legte 1956 das Manuskript für einen vom *Eidgenössischen Departement des Inneren* (Bundesrat Etter) mit 3000.– unterstützten *Technische[n] Ratgeber für die Volks- und Laienbühne* vor. In der Einleitung warnte er davor, das «sinnvolle» Mass fremder Einflüsse im schweizerischen Volkstheater zu überschreiten; jedes Werk müsse «darauf geprüft werden, dass es keine Krankheitskeime einschmuggelt. Das ist die Vorbedingung für eine gesunde Weiterentwicklung unseres Volkstheaters».[73] Dieser Text wurde im darauffolgenden Jahr praktisch unverändert publiziert.[74]

Die zitierten Äusserungen gehören zu völlig unterschiedlichen Textsorten, haben aber einen gemeinsamen Argumentationskern. Ob es nun um im Jahr 1934 um die Anstellung eines politischen Flüchtlings an einem Schweizer Theater, später um die Rechtfertigung von Johos Aufenthalt im Dritten Reich oder um die Situation der schweizerischen Volkstheater in der Nachkriegszeit geht – immer wird das (vermeintlich gefährdete) *Schweizerische*, das als quasibiologisches Faktum gesehen wird, ins Feld geführt, um staatliche Protektion einzufordern: Die Heimat soll geschützt werden, den bedrängten Schweizern «vom alten Stamm» sind gegenüber allen andern Konkurrenten Vorteile zu verschaffen. Diese Argumentation ist in zweierlei Hinsicht antiliberal: Zum einen versucht sie das Prinzip des freien Wettbewerbs ausser Kraft zu setzen; anderseits impliziert sie die organizistische Vorstellung eines gesunden Volkskörpers, der durch Einflüsse von aussen bedroht wird. Hier gibt es eine Nähe zu einer *völkischen*, modernisierungsfeindlichen Weltanschauung mit kulturpessimistischer Ausrichtung, deren Anfänge bis ins 19. Jahrhundert zurückgehen.[75] Diese Ideologie propagierte im Namen eines vom Untergang bedrohten Mittelstandes die Rückkehr zu einer harmonischen Volksgemeinschaft. Auch die Selbstinszenierung Johos als hero-

72 Ebd., S. 3.

73 BAR, E 3001 B # 1978 / 30#1094*, Rudolf Joho, Technischer Ratgeber für die Volks- und Laienbühne [Manuskript 1956].

74 Rudolf Joho, Technischer Ratgeber für die Volks- und Laienbühne, Elgg 1957, S. 9: «Die Wurzeln unseres Berufstheaters saugten ihre Kraft aus fremdem Volksgrunde und tun es zum Teil auch heute noch. Das Volkstheater litt zwar auch unter solchen Erscheinungen, namentlich im Ausgange des letzten und in den ersten Dezennien des jetzigen Jahrhunderts. Bei ihm blieb freilich diese Erscheinung auf das Spielgut, auf die darzustellenden Werke beschränkt. Seit etwa drei Jahrzehnten hat es sich aber einer gründlichen Kur unterzogen und sich auf seine Volksverbundenheit besonnen [...]. Jedes Werk ist darauf zu prüfen, dass es keine Krankheitskeime einschmuggelt. Das scheint erste Vorbedingung für die gesunde Weiterentwicklung unseres Volkstheaters.»

75 Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, Bern 1963.

ischer Einzelkämpfer passt gut zur soziologischen Verortung des völkischen Führungspersonals, wie sie Stephan Breuer[76] für Deutschland vorgenommen hat: Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war dort die Gruppe der Angehörigen unabhängiger intellektueller Berufe massiv angewachsen, aber gleichzeitig waren auch die Hoffnungen und Erwartungen der betreffenden Menschen gestiegen; der Kontrast zwischen «der Gehaltshöhe und den hochfliegenden Ambitionen» erwies sich als enorm.[77] Die besitzlose Intelligenz musste in einer schwer auszuhaltenden Unsicherheit leben: Im Idealfall winkte ein rasanter sozialer Aufstieg, andernfalls musste mit einem ebenso raschen sozialen Abstieg gerechnet werden. Diese belastende Situation führte bei vielen Betroffenen zur Radikalisierung: Manche «proletaroide» Intellektuelle entwickelten angesichts der von ihnen erlebten Zurücksetzungen enorme Ressentiments, sahen sich als verkannte Genies, die berechtigt waren, sich über alle Erwartungen des gesellschaftlichen Umfelds hinwegzusetzen.[78] Selbstbewusste, ehrgeizige und talentierte Menschen wie Joho, die in den 1920er Jahren die zunehmenden Spielräume in einer sich rasch modernisierenden Welt für eine hoffnungsvolle Karriere nutzten, müssen die Jahre der Weltwirtschaftskrise als tiefe Kränkung erlebt haben. In der nun weltweit einsetzenden Phase der Re-Nationalisierung[79] schien der Ruf nach staatlichem Schutz vor «ausländischer» (bzw. «artfremder») Konkurrenz naheliegend, auch in der Schweiz. Wenn Joho in der Schweiz nach 1945 als Lobbyist für staatlichen Protektionismus im Theaterwesen plädierte, knüpfte er an altvertraute Argumentationsweisen an, die in der Schweiz seit Otto von Greyerz' Polemiken gegen «ausländischen Kitsch und Schund» geläufig waren. Im Kampf für «Verschweizerung» des Theaters bestand schon lange ein breiter Konsens, der keineswegs nur von rechtsnational ausgerichteten Kulturschaffenden getragen wurde[80]. Auch sozialdemokratische Bühnenautoren wie Jakob Bührer empfanden die Forderung nach verstärkter Unterstützung einheimischen Theaterschaffens durchaus nicht als anrüchig. Der Anspruch auf Heimatschutz im Kulturbereich stiess in der Politik auf offene Ohren: Bundesrat von Steiger hatte bei der Gründung des Berner Schriftsteller-Vereins das Patronat inne, Bundesrat Etter unterstützte mehrere Projekte, an denen Joho

76 Stefan Breuer, Die Völkischen in Deutschland. Kaiserreich und Weimarer Republik, Darmstadt 2008.
77 Ebd., S. 129.
78 Ebd., S. 132.
79 Zu den wirtschaftlichen Hintergründen, vgl.: Matthias Schulz, Globalisierung, regionale Integration oder Desintegration. Der Völkerbund und die Weltwirtschaft, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 54/10 (2006), S. 840–851, hier S. 848.
80 Amrein, «Los von Berlin!», S. 22.

beteiligt war und Bundesrat Nobs, der mit Walther Staender das Lehrerseminar Hofwil besucht hatte, wurde von diesem mehrfach kontaktiert, wenn es um die Unterstützung der Schweizer Volkstheaterszene ging.[81]

Fazit

Im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes stand die irritierende Frage, warum Joho nach seiner Rückkehr aus dem Dritten Reich praktisch unbehelligt eine zweite Theaterlaufbahn, diesmal im Bereich des Volkstheaters, aufbauen konnte. Zumindest teilweise konnte diese Frage beantwortet werden: 1944/45 brauchte Joho keine vollständige ideologische Kehrtwende zu vollziehen, um in der Schweiz wieder Fuss zu fassen. Ohne sich zum Nationalsozialismus zu äussern, orientierte er sich in seinen öffentlichen Äusserungen und in seiner Verbandstätigkeit an einer antimodernistischen Weltanschauung, zu der er sich seit den 1930er Jahren immer wieder bekannt hatte. Stichworte dazu sind: Schutz der durch fremde Einflüsse bedrohten Heimat, Forderung nach staatlicher Protektion für einheimische Kulturschaffende. Johos Weltanschauung weist Elemente einer «völkischen» Ideologie auf, die auch nach 1945[82] von einem Teil der schweizerischen Gesellschaft geteilt wurde, trotz fremdenfeindlichen und antisemitischen Untertönen.[83]

Die Recherche zu Joho hat diverse Quellen zutage gefördert, die noch weitere Untersuchungen ermöglichen würden, etwa zur wirtschaftlichen Situation von Bühnenkünstlern in den 1930er und 1940er Jahren.[84] Eine erste Durchsicht der entsprechenden Korrespondenz ergibt den Eindruck von prekären Lebensverhältnissen. Besonders seine letzten Lebensjahre muss Joho in äusserst dürftigen Verhältnissen verbracht haben.

Die von ihm propagierte Kulturpolitik hatte sich allerdings längst als Sackgasse erwiesen. Augenfällig war das spätestens 1952 geworden, als

81 BAR, J1.4#1000/1339#805*, Zur Korrespondenz zwischen Bundesrat Nobs und Dr. W. Staender, Grosshöchstetten.

82 Zsolt Keller hat darauf hingewiesen, dass im Selbstverständnis der schweizerischen Gesellschaft die «unmittelbaren Nachkriegsjahre [...] von einer gewissen Kontinuität geprägt» waren. Zsolt Keller, Zwei Bilder, eine Realität oder: eine Realität in zwei Bildern. Jüdische Gemeinschaften und Öffentlichkeit in der Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges, in: Béatrice Ziegler et al. (Hg.), Die Schweiz und die Shoa. Von Kontroversen zu neuen Fragen, Zürich 2012, S. 85–102, hier S. 85f.

83 Entsprechende Äusserungen finden sich beispielsweise in Johos (vermutlich nie aufgeführtem, im Katalog der Theatersammlung Bern auf 1960 datiertem) Vierakter «Das doppelte Leben», wo ein jüdischer Hausierer «Scheene Fallen! gute Fallen! Fallen für jede Ratt! Fallen für jede Maus! Gift! Giftiges Gift» zum Verkauf anpreist.

84 Vgl. dazu Amstutz, Käser-Leisibach, Stern, Schweizertheater, S. 573: «Noch nie zusammenhängend untersucht wurde bisher die Vertrags-, Honorar- und Förderungspraxis im Bereich Drama und Theater.»

die *Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker* die lange eingeforderte Gelegenheit erhielt, ein von ihr ausgewähltes Werk auf grosse schweizerische Bühnen zu bringen. Unter Johos Leitung wurde das Stück *Des Teufels Widersacher* von Max Hansen inszeniert. Die Aufführungen stiessen beim Publikum auf wenig Begeisterung; das Projekt endete mit einem hohen Defizit.[85] Die Desillusionierung verstärkte sich im Verlauf der 1950er Jahre noch. Ein Indiz dafür ist der zunehmend sarkastische Umgangston im Umfeld der *Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker (GSD)*. 1953 schreibt Oskar Eberle, er halte diese Gesellschaft für eine völlig überflüssige Organisation; 1956 kolportiert Max Gertsch mit schlecht verhehlter Schadenfreude, einer der (wenigen) arrivierten Kollegen habe den GSD als «Club der Unaufgeführten» verspottet; 1957 stellt Albert J. Welti fest, dieser Verein sei daran, langsam zu «entschlafen».[86]

Ungeteilt war die Zustimmung zu den von Joho propagierten Anschauungen nie gewesen. So reagierte eine Leserin im Jahr 1934 auf Johos Plädoyer für eine neue, protektionistische Theaterpolitik mit der Warnung vor einem Qualitätsverlust: «Wenn in der Schweiz der Standpunkt massgebend wird: ein mittelmässiger Schweizer Künstler ist uns lieber als ein bedeutender ausländischer, dann, erst dann, hat das Schweizer Theater endgültig aufgehört in unserem öffentlichen Leben eine Rolle zu spielen». Natürlich sollten nach Möglichkeit notleidende Schweizer beschäftigt werden, «Aber es wird geradezu zu einer Lebensgefahr für die geistige Entwicklung unseres Vaterlandes, wenn auch auf kulturellem Gebiet das Arbeitsamt und die Fremdenpolizei zu massgeblichen Instanzen erhoben werden.»[87] Auch später stiessen Joho und seine Mitkämpfer auf starke Gegenargumente: Auf Angriffe gegen Kurt Hirschfeld aus Kreisen des GSD gab Oskar Wälterlin 1948 zu bedenken, Fragen der Zugehörigkeit zur schweizerischen Gesellschaft seien weniger einfach zu beantworten, als das auf den ersten Blick erscheine. So gebe es bekanntlich unter den schweizerischen Dramatikern solche, «die selbst noch nicht so lange in der Schweiz leben» wie der als «Verächter und Lächerlichmacher schweizerischen Schrifttums» diffamierte Hirschfeld.[88] 1953 unterstützte Valentin Gitermann in einem Beitrag in der *Theaterzeitung* zwar das Anliegen nach staatlicher Unterstützung der Theater grundsätzlich. Die Schuldzuweisung an Regisseure oder Schau-

85 Zeitungskritiken finden sich u.a. in: BAR, E3001B # 1978/30#952*.
86 Schweizerisches Literaturarchiv, Archiv SSV, Sachdossiers, GSD 4, Schachtel Nr. 295.
87 Friedy Liggenstorfer, Zur Theaterfrage, in: Die Zeit. Schweizerische Blätter für Kunst, Schrifttum und Leben, 2. Jahrgang, Nr. 8, 21. Juli 1934, S. 157.
88 Archiv SSV Schachtel Nr. 374 (Sachdossiers Theater Schachtel 2).

spieler, die angeblich «ihres ausländischen Passes wegen», nur widerwillig an der Aufführung von Schweizer Autoren mitwirkten, wies er hingegen als wenig plausibel zurück, ebenso die Forderung nach protektionistischen Massnahmen für einheimische Bühnenkünstler: «Da es Leute zu geben scheint, die einen prinzipiellen Unterschied zwischen Dramen und Nylonstrümpfen nicht zu erkennen vermögen, wird morgen vielleicht noch jemand beantragen, für ausländische Bühnenmanuskripte einen wirksamen Schutzzolltarif oder Kontingente einzuführen.» Entsprechende Forderungen seien nicht nur absurd und beschämend, sondern sie erhöhten die Gefahr einer «Provinzialisierung unseres Theaterlebens».[89]

Die Beschäftigung mit solchen Debatten über die beschriebene (deutsch-)schweizerische[90] Ideologie zeitigt hier einen positiven Nebeneffekt: Sie eröffnet den Blick auf weitere interessante Persönlichkeiten, die wohl eigene Untersuchungen verdienen würden. Erwähnt seien hier einerseits Walther Staender, ein theaterbegeisterter Sekundarlehrer in Grosshöchstetten (zu dessen Schülern übrigens der junge Friedrich Dürrenmatt gehörte),[91] aber anderseits auch eine gewisse Friedy Liggenstorfer, die schon in den 1930er Jahren starke Argumente gegen eine völkische Neuausrichtung der Schweizer Kulturpolitik formulierte.[92]

89 Schweizerische Theaterzeitung vom 1. Juni 1953.

90 In Johos Aussagen über die Schweiz scheint die Vielsprachigkeit und überhaupt die Wertschätzung der kulturellen Diversität keine Rolle zu spielen.

91 Zu Dürrenmatts Verhältnis zum Volkstheater, vgl.: Peter Niederhauser, Theaterdonner. Zu Fritz Gribis Sagenspiel «Blüemlisalp», in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 108 (2012), S. 141–149.

92 Über die Autorin ist wenig bekannt. 1946 lebt sie offenbar im Tessin und hat Kontakte mit dem bekannten Psychiater Moritz Tramer, vgl.: Burgerbibliothek Bern, Signatur N Moritz Tramer 33. Die Bedeutung solcher zeitgenössischer Stimmen liegt unter anderem darin, dass sie zeigen, dass es durchaus schon für Zeitgenossen möglich war, die inhaltlichen Schwächen der völkischen Ideologie zu durchschauen, vgl. Amrein, «Los von Berlin!», S. 346.