

Zur schweizerischen Theaterfrage

Autor(en): **Greyerz, Otto v.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **4 (1924-1925)**

Heft 7

PDF erstellt am: **11.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-155370>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur schweizerischen Theaterfrage.

Von

Otto von Greyerz.

Eine schweizerische „Theaterfrage“ rumort seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Sie ergab sich aus dem Anwachsen und Überhandnehmen der ausländischen — französischen wie deutschen — Schauspielertruppen, denen man sich gewöhnt hatte, die Ausübung der Theaterkunst zu überlassen. Im Winter 1796 auf 1797 tagte in Bern, wie der „Helvetische Volksfreund“ (Chur 1797) meldete, eine Gesellschaft von Staatsmännern, Gelehrten und gebildeten Kaufleuten, die die Gründung einer „schweizerischen Nationalbühne“ berieten. Sie verstanden darunter ein Theater mit vorherrschend schweizerischen Künstlern, das in den Schweizerstädten nationale Stücke aufführen sollte, d. h. Stücke, „welche aus der Geschichte unseres Vaterlandes gezogen sind oder für die Schweizer überhaupt passend und nützlich sind“. Die Zeitereignisse setzten den idealen Plan hinweg. Das Theater blieb in den Händen der Ausländer, auch als Zürich und Basel 1834 ihr Stadttheater gründeten. Das Theater in der deutschen Schweiz blieb eine geistige Provinz des Auslandes.

Ein Deutscher war es — Richard Wagner —, der, von der Teilnahmslosigkeit des Schweizlers dem öffentlichen Theater gegenüber betroffen und den Ursachen nachspürend, das Übel in seiner Wurzel erkannte: das Schweizer Publikum ist mit Recht von seinem Theater unbefriedigt, erklärte er, da es nicht sein Theater ist, da ihm niemals „Originalprodukte vorgeführt worden, die aus heimischen, ihm stets gegenwärtigen, von ihm tief mitempfundnen Stimmungen und Beziehungen hervorgegangen wären.“ Erste Bedingung zum Ausblühen eines schweizerischen Theaters mit originalen Leistungen schien ihm die allmähliche Durchsetzung des Spielpersonals mit einheimischen Kräften aus Bürgerkreisen. Der Idealzustand aber wäre erreicht, wenn „das ganze aktive Künstlerpersonal nur noch aus der Blüte einer einheimisch-bürgerlichen Künstlerschaft“ bestände und vom Staate dermaßen ausreichend besoldet würde, daß das Theater jede Spur eines Industriezweiges von sich abstreifen könnte.

Ganz ähnlich begründete der Wiener Ludwig Ecardt, seit 1849 in der Schweiz niedergelassen, seinen begeisterten Entwurf zur Gründung eines schweizerischen Nationaltheaters (1858). Die Freude am Bühnenspiel, das sah er wie Wagner, fehlt den Schweizern durchaus nicht, und doch trifft den Schauspielerstand Verachtung. „Der erste Grund liegt darin, daß die Schauspieler, wenn sie unter uns erscheinen, der Schweiz fremd sind, das Land nur flüchtig besuchen, sich in den Geist desselben nicht hineinleben, folglich jeder näheren Beziehung, mithin auch jedes Anspruches auf innige Teilnahme entbehren. Fremd wie die Darsteller sind auch die meisten vorgeführten Stücke: die Unkenntnis des Bodens bringt eine falsche Welt mit sich“ (u. s. w.).

Dreißig Jahre später betonte diesen letzten Gedanken noch stärker

Karl Spitteler in seinem Aufsatz über das deutsche Theater in der Schweiz (1889). Stets werde dasjenige angeboten, was nicht gewünscht wird, und dasjenige verweigert, was begehrt wird. Das stoffliche Interesse, welchem das realistische Schauspiel und Lustspiel in Deutschland seine Entstehung und Zugkraft verdanke, müsse hier wegen der andersartigen Verhältnisse notwendig versagen. Ein Spiel mit lauter Kommerzienräten, Baronen, Komtessen, Gardeleutnants, Assessoren, jüdischen Mäzenen und plattdeutschen Dienstboten biete darum hier weniger Aktualitätswert als ein Hohenstaufendrama, zu dem doch von der Schule her eine Brücke geschlagen sei. Interesse am Fremdartigen könne nur bei einer hauptstädtischen Bevölkerung wirksam sein, nicht bei einem Volke, das „innerhalb seiner vier Berge sitzt“. Auch sei es begreiflich, daß alle Theaterschriftstellerei aufhöre, wo ein Dichter mit einer Sicherheit von 1000 gegen 1 zum voraus wisse, wenn er ein Stück schreibe, so würde es nirgends zur Aufführung gelangen.

Nach Spitteler trat Jakob Bühner, 1912, mit seinen Angriffen gegen das Theater auf. Als Dramatiker von innerem Beruf hatte er mehr Recht als Spitteler, sich über die Benachteiligung des schweizerischen Bühnenschriftstellers zu beschweren. Auch klagte und höhnte er nicht bloß, sondern machte praktische Vorschläge, ja, was mehr wert ist, er setzte sie in Tat um. Er gründete die „Freie Bühne“ in Zürich. „Er war der einzige“ — wie ich mit Beschämung für mich selber lese —, „der helläugig sah, was es hier zu schaffen galt.“ (Die Gründung der „Freien Bühne“ fällt ins Jahr 1918, das Berner Heimatschucktheater war — erst 1915 ins Leben gerufen worden!)

Bühner verlangte nicht bloß einheimische Spieler für unsere Theater, sondern einheimische Spielleiter, Dramaturgen, Direktoren. Er hatte es erlebt, daß die Direktoren von Basel und Bern ihm ein satirisches Stück mit dem Bescheid zurückschickten: „Es geht nicht an, daß wir ausländische Theaterdirektoren eine Satire auf die Schweiz zur Aufführung bringen.“ Man wird bei aller Anerkennung des Taktes, der in dieser Antwort liegt, zugestehen müssen, daß sie ein grelles Licht auf die Zustände wirft. Der ausländische Direktor weiß sich als Gast im Lande (mehr geduldet als herbeigesehnt) und fühlt sich verpflichtet, nach oben keinen Anstoß zu erregen. Er scheut vor schweizerischen Sittenstücken und satirischen Zeitbildern zurück, weil er den Boden zu wenig kennt, um die Wirkung vorauszusehen.

Das deutsche Theater in der deutschen Schweiz, sagt Bühner — und was er sagt, gilt natürlich vom französischen Theater der welschen Schweiz ebenso, wenn nicht noch mehr — ist ein ephemeres Ding, das als solches keine Tradition schaffen kann. „Und weil es keine Vergangenheit, keine Heimat, keine Wurzeln hat, darum, jaß darum hat es auch kein Publikum, auf das es sich verlassen kann.“ Das Berufstheater ist denn auch unserm Volke gänzlich entfremdet; es wird zum guten Teil aus der zahlreichen Ausländerkolonie erhalten und, fügen wir hinzu, von jenen unterhaltungsbedürftigen Lebemenschen, denen das ernste Nachdenken im Schauspiel ein Greuel, und der Ersatz des

Klassischen Dramas durch ein stummes, aber pikantes Kinosstück oder Ballett eine Wohltat ist. Diesen Kunstenthusiasten kommt der Direktor mit aller Bereitwilligkeit entgegen, denn sie füllen die Sperrloge und die Logen.

Bühners „Freie Bühne“ ist für ihn nur ein Anfang, ein Versuch — er hat sich übrigens, wie wir hören, kürzlich von ihr losgesagt —, ihm schwebt eine freie Bühne im größern Stile vor, ganz von schweizerischen Kräften geleitet und getragen, entweder selbständig neben dem Stadttheater bestehend und durch beträchtliche Zuschüsse aus städtischen, Kantons- und Bundesmitteln unterstützt, oder in Verbindung mit dem Stadttheater, dessen Benutzung ihm für eine bestimmte Zahl von Vorstellungen unentgeltlich eingeräumt würde.

Um die Besetzung des Spielplans mit schweizerischen Stücken macht sich Bühner keine Sorge: „Wir haben heute schon, sagt er, eine ganze Anzahl solcher, die mindestens so gut sind wie eine Großzahl der importierten dramatischen Nichtigkeiten. (Wenn schon ein Schmarren, dann doch lieber einen einheimischen!) Und sicher ist, daß die schweizerische Dramatik nicht bald besser gefördert werden kann als dadurch, daß der Dramatiker weiß: es gibt an unserm Theater einen Mann, der schweizerische Art versteht und der einheimischen Produktion mit Wohlwollen entgegentritt.“

* * *

Diese Übersicht über die Geschichte der Theaterfrage in der Schweiz entnehmen wir einer kürzlich erschienenen Schrift des in England lebenden Dr. phil. Paul Lang:

Bühne und Drama der deutschen Schweiz im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Verlegt bei Drell Füßli, Zürich, 1924. —

Sie ist gerade in ihren geschichtlichen Ausführungen, die sich übrigens auf gediegene Vorarbeiten von Dr. Max Widmann (Helvetikus) und Dr. Max Zöllinger stützen konnten, sehr lesenswert. Ihr Hauptgewicht liegt aber in dem theatergeschichtlich begründeten Satze, daß die Blüte eines nationalen Theaters nicht einzig durch das Vorhandensein eines schöpferischen dramatischen Genies, sondern wesentlich durch den Einklang und das Zusammenwirken der Dreieheit: Dichter, Schauspieler und Zuschauer bedingt sei. Das schöpferische Genie können wir nicht aus dem Boden stampfen, aber wir können ihm den Boden bereiten dadurch, daß wir ihm die Voraussetzungen zu fruchtbarem Schaffen erfüllen: ein Theater, das seine Werke aufführen will und kann, und ein Publikum, das sie mit freudiger Erwartung aufnimmt. „Nur wo alle drei — Dichter, Schauspieler und Zuschauer — an der Entstehung des vollendeten Bühnenkunstwerks in gleichem Maße Anteil haben, glüht es in seinem ganzen Glanze; wo die Intensität des schauspielerischen Spieltriebes gleich stark ist wie die Bereitwilligkeit des Zuschauers zum dramatischen Erlebnis; beide Strebungen gleich stark wie das Vermögen des Theaterdichters, die seelischen Triebkräfte seiner selbst, des

Zuschauers und des Schauspielers in einer höheren Einheit zu verschmelzen.“

Dieser Einklang aber ist es, was unserm Theater seit dem Untergang des Volksschauspiels im 17. Jahrhundert fehlt. Nicht weil es uns an dramatischen Talenten oder an einem theaterfreundlichen Publikum gefehlt hätte, hat die Bühnenkunst nicht mehr aufblühen können; sondern weil die ganze Einstellung der ausländischen Direktoren und Schauspieler zum schweizerischen Volksgeist und Volksleben den Regungen einer bodenständigen dramatischen Kunst nicht entgegenkam oder, wo der gute Wille vorhanden war, nicht aufhelfen konnte. Die großen Dramatiker aller Zeiten, Sophokles, Shakespeare, Calderon, Molière, Lessing, Schiller, Ibsen haben im Gefühl dieses Zusammenschlusses und dieser Lebensgemeinschaft von Nation, Dichter und Bühnenkünstler heraus ihre Werke geschaffen, zu denen das Volk sich hinzubrängte, weil es Geist von seinem Geist, Leben von seinem Leben war. Bei uns fehlt dieser Zusammenschluß.

Die Unzufriedenheit mit dem Theater ist in der Schweiz gerade beim besten, kernhaften Teil der Bevölkerung vorhanden und wohlbegründet. Ein sicheres Gefühl von der Ungesundheit, Künstlichkeit, Unwahrheit unserer öffentlichen Theaterverhältnisse drängt diese Leute zur Dilettantenkunst, die — ohne eine Ahnung von Geschichte — den Anschluß an das Volkstheater des 16. Jahrhunderts sucht. Dort war sie einmal auch bei uns, die Einheit in der Dreiheit von Dichter, Spieler und Volk. Denn das Volk war selbst der Spieler, und der Dichter ein Kind dieses sich selber spielenden Volks. Das Aufblühen und Überwuchern des Mundartspiels seit dem Ende der Achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts ist nichts anderes als eine vom Gefühl, nicht von klarer Einsicht, aber von einem untrüglichen und unabtreibbaren Gefühl eingegebene Selbsthilfe des Volkes gegen die ihm unverständliche, wesensfremde Kunst der städtischen Berufstheater. Wer das Theater nur als ein Unterhaltungsinstitut für die höhere Gesellschaft betrachtet, mag mit dem gegenwärtigen Betrieb ganz zufrieden sein; wer es aber zu einer Volkssache, zu einem nationalen Bildungsmittel ersten Ranges emporgehoben sehen möchte, — wer überhaupt an das Ganze des Volkes denkt und nicht bloß an sein eigenes Vergnügen, der kann sich nicht zufrieden geben. Wir brauchen — daran zweifelt doch hoffentlich niemand — eine Bühne, auf der uns die Meisterwerke des deutschen und, in beschränkterem Maße, des übrigen ausländischen Dramas musterhaft aufgeführt werden. Es wäre traurig, wenn man diese Forderung gegen einen nationalistischen Selbstgenügsamkeitsdünkel verteidigen müßte. Aber wir brauchen auch ein Theater, das als Spiegelbild unseres eigenen Lebens und unserer Geschichte uns die Einheit und Eigenart des Volkes, dem wir angehören, zum Bewußtsein bringt. Und dieses Spiegelbild können wir allein und niemand anders schaffen. Darum müssen wir eine Bühne haben, wo wir daheim und einzig Herr und Meister sind.

Wir stehen in einer Übergangszeit und können die Dinge nicht

von heute auf morgen auf den Kopf stellen. Unser Theater plötzlich zu nationalisieren, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Man denke nur an die Oper. Auch fehlt uns die lange Schule der festen Überlieferung, aus welcher allein tüchtige Spielleiter und Direktoren, nicht bloß Spieler und Opernsänger, hervorgehen. Und niemand wird so töricht sein, zu wünschen, daß wir Nathan den Weisen und Faust, die Räuber und Don Carlos, den Hamlet oder Macbeth auf unsere eigene Art, schweizerisch stilisiert, spielen. Darum wird die große Kunst der Klassiker und das neuere deutsche Drama noch auf lange Zeit hinaus auch bei uns Sache des deutschen Berufstheaters bleiben. Wohl möglich und gut, wenn das Spielpersonal, wie schon Rich. Wagner es sich dachte, allmählich mit schweizerischen Kräften durchsetzt werden kann, wenn schweizerische Spielleiter herangebildet werden, aus denen mit der Zeit auch Direktoren hervorgehen mögen; wenn, was ebenso wichtig ist, Theatervereine und Aufsichtsräte sich einen entschiedenen Einfluß auf den Spielplan, die Gastspiele und Anstellungen verschaffen, damit unser Theater los von Berlin kommt; wenn sie darauf hinwirken, daß schweizerische Dramatiker besser als bisher berücksichtigt werden. Das alles wird schrittweise dem Ziele zuführen.

Daneben aber muß das Liebhabertheater gefördert werden, nicht als Berufstheater — hierin kann ich Jakob Bühner und seinem allzu unkritisch ergebeneu Gefolgsmann Paul Lang nicht beistimmen —, sondern eben als freiwillige, von Geschäftsinteressen unabhängige Künstlergesellschaft aus dem Volke. Es muß der Aufgabe dienen, Stücke schweizerischen Ursprungs, die ihres schweizerischen Stoffes, Charakters oder Sprachstils wegen von reichsdeutschen Berufsschauspielern nicht gespielt werden können, mit überzeugender Echtheit der Charakteristik, der Sitten, des Kolorits und der Sprache zur Wirkung zu bringen. Es braucht durchaus nicht nur Dialekttheater zu sein. Das Eigenartige, Bodenständige kann auch in einem Schriftdeutsch von schweizerischem Gepräge zum Ausdruck kommen. Ein solches Liebhabertheater sollte jeder größeren Bühne angegliedert sein und den Vorteil unentgeltlicher Benutzung des Theaters genießen. Es würde seine größte Zugkraft als Wandertheater bei dem unverdorbenen, unblasierten Volk der kleinern Landstädte und größern Dörfer bewahren und den neuen Geist einer gesunden volkstümlichen Spielkunst überallhin verbreiten. Es wäre eine ausgezeichnete Schule für den Dramatiker, der den Weg zum eigenen Volk, nicht zu einem unbekannten, beliebig gemischten Großstadtpublikum suchte. — Das Berner Heimatschutztheater und die Freie Bühne haben den Anfang gemacht; man lasse ihnen Zeit — und versuche nicht, mit Hilfe eines „eidgenössischen Goldregens“, wie Paul Lang es nennt, ein Werk der Freiwilligkeit und selbstlosen Hingabe zum einträglichen Geschäft und damit, wie das Berufstheater, zu einem Herd des Brotneides, der Gewinnsucht und des Virtuosenehrgeizes herabzumwürdigen.

Man kann es nur begrüßen, wenn durch P. Langs inhaltreiche, gut orientierende Schrift die Theaterfrage wieder in Fluß gebracht wird. Sie enthält einige unrichtige Tatsachen und leidet an etwas ein-

seitiger Parteinahme für Bühnens Freie Bühne. Allein ihre grundsätzliche Auffassung und Stellungnahme zur Frage ist einleuchtend, wegleitend und fruchtbar; das kritische Urteil des Verfassers über die schweizerischen Dramatiker scharf und bisweilen ungerecht, aber immer aus eigener Überzeugung geschöpft und überaus anregend.

Politische Rundschau

Schweizerische Umschau.

Vom ewigen Frieden. — Der bundesrätliche Bericht über die Petition betreffend die Zivilienpflicht. — Der neue Garantiepakt.

Wenn wir einen Maßstab gewinnen wollen, um Wert und Tragweite gegenwärtiger Vorgänge und Handlungen ermessen zu können, dürfen wir unsern Blick nicht nur rückwärts in die Vergangenheit richten; wir müssen auch vorwärts in die Zukunft schauen, erwägend, was dort einmal möglich und wahrscheinlich, und was unmöglich und unwahrscheinlich sein wird. Man sagt allerdings, im geschichtlichen Geschehen seien keine Gesetze erkennbar; im Gegensatz zur Welt der unbelebten Natur lasse sich im Bereich des menschlichen Willens nichts mit Gewißheit vorausbestimmen. Gibt es aber nicht trotzdem auch im Menschen- und Völkerleben Wahrheiten, die ungeschrieben, nicht in die mathematischen Formeln eines Naturgesetzes faßbar, nur in Bildern und Gleichnissen zum Bewußtsein dringend, doch ewig und unverrückbar sind?

Der Marxismus lehrt als Ende und Ziel seiner Bestrebungen das Aufhören des politischen Kräftespiels, den „ewigen Frieden“ im klassenlosen Staate. Der Weg dazu führe über die Diktatur des Proletariates, d. h. die vorübergehende Gewaltherrschaft der Arbeiterklasse und die Zerschmetterung und Ausrottung aller Gegenkräfte. — Solange es aber Menschen, d. h. willensbegabte Wesen gibt, solange wird es ein Spiel einzelner oder gruppenweise organisierter Willenskräfte, ein politisches Kräftespiel geben. Die Art, wie sich entgegengesetzte politische Kräfte miteinander messen, die Methode ihrer Auseinandersetzung kann im Laufe geschichtlicher Zeiträume ändern. Das Spiel selbst bleibt ewig. Am Ende jeder Diktatur steht nicht der ewige Friede, sondern die mühsame, allmähliche Wiederherstellung des gewaltsam gestörten Kräftespiels. Revolutionen, die mit Gewalt erstarren, einen freien Kräfteausgleich hemmende Formen zerbrechen, bleiben vielleicht immer unvermeidlich. Je nach ihrer Zielsetzung können sie aber zu furchtbaren Umwegen werden. Die russische Revolution als Zerstörer unerträglich gewordener Verhältnisse wird vor der Geschichte einmal als notwendige Tat dastehen. Durch den Irrtum ihrer Zielsetzung — den ewigen Frieden im klassenlosen Staat zu schaffen — ist sie aber für das russische Volk zu einem Umweg voll namenlosen Leids und Unglücks geworden.

Wilson hat das amerikanische Volk und die ganze Welt zum Kreuzzug gegen die „Feinde des Völkerfriedens“ aufgerufen. Durch die Diktatur der friedliebenden Völker und die Zerschmetterung aller Gegenkräfte sollte die Vorbedingung für den ewigen Frieden zwischen den Staaten der Erde geschaffen werden. Aber auch wenn Wilson über die wahren Triebkräfte des Weltkrieges nicht getäuscht worden wäre, hätte am Ende des Kampfes, nach der Zerschmetterung der einen Partei, nicht der ewige Friede gestanden. Wie im politischen Leben innerhalb des Staates wird es auch im Leben zwischen den Staaten immer ein Spiel ihrer natürlichen Kräfte geben. Die Art, wie diese