Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 13 (1943)

Artikel: Wege zum schweizerischen Theater
Autor: Eberle, Oskar
Kapitel: Grundlagen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986468

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: 15.07.2025

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

I. GRUNDLAGEN.

Niedergang und Erstarrung der alten Eidgenossenschaft blieben den Besten der Zeit nicht verborgen. Man sann auf friedliche Mittel der Erneuerung. Der Luzerner Patrizier Franz Urs Balthasar hatte seine Vorschläge für eine einheitliche nationale Eziehung der künftigen Staatsmänner schon 1744 zu Papier gebracht. Die Schrift ging durch viele Hände. Aber erst 1758 erschien sie als Buch. Der Titel drückt die ganze Sehnsucht der Zeit aus: « Patriotische Träume eines Eidgenossen von einem Mittel, die veraltete Eidgenossenschaft wieder zu verjüngen ». Ueberall regte sich der Wunsch nach vaterländischer Wiedergeburt.

In Bern versucht Samuel Henzi im gleichen Jahre 1744 durch eine Erweiterung des Regiments das verkalkte Blut aufzufrischen. Er wird verbannt. Da sinnt er auf das Mittel, mit dem einst Niklaus Manuel das zerrüttete Kirchenwesen bekämpft hatte und schreibt das erste Tellspiel der Zeit, « Das befreite Helvetien ». Bern stand ganz im Banne Frankreichs. Mit was für andern als französischen Mitteln hätte er, um auf Bern zu wirken, sein Freiheitsspiel schreiben sollen? Die Bühne aber, die die Berner dem Freiheitsdurstigen bauten, war das Schaffott.

Voltaire langweilt sich in Genf. Der illustre Gast wünscht in der finstern Stadt Calvins ein Theater, ein französisches Theater in Genf. Man beginnt nachzudenken. Rousseau macht sich zum Wortführer. Wenn schon ein Theater, warum dann ein französisches? Warum dann nicht « ein republikanisches », wie die alten Griechen es hatten, ein Volkstheater unter freiem Himmel? Das schweizerische Theater wird Wunschtraum und Forderung.

Aber wie soll man diese Forderung in die Tat umsetzen? Seit zweihundert Jahren gab es in den reformierten Orten ja kein Theater mehr. Die Geistlichkeit hatte damals ein Verbot durchgesetzt, sie wachte eifersüchtig darüber, dass es bestehen blieb. Man muss Drama und Theater neu denken und neu schaffen. Man muss sich ein Bild davon machen, es begründen und so gerüstet erkämpfen gegen geistliche und weltliche Machthaber. Zwei Jahr-

hunderte lang wird der Begriff Schweizer Theater durchdacht, geformt, und Zug um Zug ins Werk gesetzt. Der Bau ist noch nicht vollendet.

Die katholischen Eidgenossen hatten es leichter. Geistliche und weltliche Obrigkeiten hatten es stets gefördert, als Glaubenslehre, als Sittenspiegel, als Staatskunde. Das Theater ist hier so alt wie die Eidgenossenschaft selber. Jede Generation schuf es neu. Als der Ruf nach eidgenössischer Erneuerung erscholl, war auch das neue Theater da. Die neue Spielgemeinschaft der Bürger. Das neue vaterländische Drama. Henzis « Das befreite Helvetien » fand keine Bühne. Herrmanns « Das befreite Solothurn » war in der gleichen französischen Kunstweise, aber deutsch, geschrieben und wurde schon 1755 zu Solothurn gespielt. Die Forderung nach einer neuen Bühne rauscht wie ein frischer Wind in die Segel des ausgeleierten Barocktheaters. Alles gerät in Bewegung. Schul- und Volksbühnen spielen vaterländische Dramen und Wanderkomödianten eine schaurigschöne Opera-Pantomime vom Tell. Sie wollen nicht nachstehen!

Die gleichen Gedanken, die uns noch heute bewegen und die noch lange nicht zu Ende gedacht sind, bewegte jene Zeit der Erneuerung und des Neubeginns. Man muss Spiele und Gedanken jener Tage kennen lernen, denn auf diesem Fundament müssen wir weiter bauen. Sehen wir also zu, wie das katholische Barocktheater sich verwandelt zum schweizerischen Theater und wie in der reformierten Schweiz das Traumbild Gestalt gewinnt.

1. VERWANDLUNG.

Wie das katholische Barocktheater sich zum aufgeklärten Schweizer Theater wandelt, sei an vier Beispielen in vier verschiedenen geistigen Räumen gezeigt: in der ländlichen Stille eines urschweizerischen Dorfes, in Stans; im Umkreis eines Wallfahrtsklosters, das die religiöse Mitte der katholischen Eidgenossenschaft ist, in Einsiedeln; in der Kleinstadt, die durch den Sitz der Gesandtschaft einer fremden Macht sich zum fürstlichen Glanz einer Residenz erhebt: in Solothurn; in der Hauptstadt der altgläubigen Orte: in Luzern.

Stans.

Wie in ländlichen Spielorten die alte Zeit fast unmerklich in die neue sich verwandelt, zeigen zwei Bruderklausenspiele. Franz Josef Achermanns Barockdrama spielen die Stanser Bürger 1725 im eben errichteten ersten geschlossenen Spielhaus im ehemaligen Salzmagazin, im heutigen historischen Museum. Es stellt den Heiligen dar, den weltflüchtigen, der auf Ehrenämter und Familienglück verzichtet und in der Einsamkeit des Ranft sich ganz Gott hingibt. Dagegen spielen die Stanser Bürger 1781 auf Anregung ihrer Obrigkeit « Nikolaus von Flüe, Retter der helvetischen Staaten » zur Dreijahrhundert-Feier des Tages von Stans zu Ehren des « unvergesslichen Patrioten ». Nicht mehr der Heilige steht im Mittelpunkt des Spiels, sondern der Friedensstifter und Staatsmann. Der neue Geist entscheidet; denn das Spiel ist — auf dem Lande — noch in den Formen des späten Barock geschrieben, der an der vorbildlichen Bühne der Jesuiten zu Luzern zwei Menschenalter vorher Mode war. Darum sieht ein Besucher der Stanser Aufführung im Luzerner Wochenblatt etwas mitleidig auf das Dorftheater, da man in Luzern doch bereits das neue, das klassizistische Bruderklausenspiel Josef Ignaz Zimmermanns zur Feier des Tages spielte. Im Stanser und Luzerner Bruderklausenspiel begegnen wir also zugleich, formal betrachtet, einem barocken und klassizistischen Festspiel, einer Spiel-Art, die in der katholischen Schweiz seit Jahrhunderten lebte und keineswegs erst, wie immer wieder behauptet wird, mit dem Sempacher Spiel von 1886 entstand. Das Sempacher Jahrhundertspiel ist darum so berühmt geworden, weil ein Dichter aus der theaterlosen, reformierten Eidgenossenschaft, Heinrich Weber, den Text und ein namhafter Komponist, Gustav Arnold, die Musik eigens geschaffen hatte und damit die Aufmerksamkeit auf jene Theaterform lenkte, die stets als besonders schweizerisch empfunden wurde, auf das Festspiel.

Einsiedeln

besass im Zeitalter des Barock die grössten religiösen Festspiele der Schweiz. Sie entstanden wie die Mysterienspiele des Mittelalters aus einer Eweiterung des Gottesdienstes. Man zog an den grossen Marienfesten in feierlicher Prozession aus der Wallfahrtskirche auf den Brüel, wo eine Freilichtbühne aufgeschlagen war. Hier stellte man zunächst 1675 nur Scenae mutae, « lebende Bil-

der » dar, indes ein Chor dazu Motetten sang. Fünf Jahre später beginnen die Darsteller selber zu singen und schliesslich zu sprechen. Das Spiel ist geboren und entfaltet sich sehr rasch zu ungeheurer barocker Pracht. Dargestellt werden in diesen Festspielen Stoffe der Bibel, der antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte. Besonders beliebt sind die Türkenspiele, die Siege der Christen über die Türken verherrlichen. Urkräfte des Theaters sind darin wirksam geworden: im Maskenzauber wird Maria, die Herrin der Christenheit beschworen, den Türken-Dämon zu verscheuchen. Dramatiker und Spielleiter sind Einsiedler Mönche, Darsteller die Waldleute, die in der Rosenkranzbruderschaft zu einer Spielgemeinde zusammengefasst sind. Am Anfang des 18. Jahrhunderts gibt es jährlich drei grosse Festspiele, seit 1736 bleibt nur die Rosenkranzkomödie am ersten Sonntag im Oktober übrig. Hätte das Volk diese Spiele in seiner Hand gehabt, dann hätten sie ohne Zweifel noch Jahrzehnte weiter gelebt. Die gelehrten Mönche aber griffen das Gedankengut der Aufklärung auf und begannen die Spiele nach den französischen Regeln zu formen. Früher gaben sie ihren Spielen selbsterschaffene Gestalt; jetzt beugen sie sich aus falschem Gelehrtenehrgeiz fremden Formen. Die schöpferische Kraft ist erlahmt. Die Zahl der Personen, die früher in die Hunderte ging — es war ein Gemeinschaftstheater! — schrumpft 1758 auf sechs zusammen. Die Einheit des Ortes und der Zeit wird beachtet. In feierlichen Alexandrinern schreitet die Sprache. Die neue Form war gefunden. Aber ein neuer Inhalt stellte sich nicht ein. Man hatte nichts mehr zu sagen. Hätten die Einsiedler Untertanen ein Freiheitsspiel gewagt, es wäre durch die Gnädigen Herren und Obern von Schwyz als Aufruhr der Untertanen unterdrückt worden. Das Spielverbot des Abtes Marian Müller bestätigt lediglich den Untergang, der durch das Eindringen der rationalistischen Ideen schon besiegelt war. Das Volk bäumte sich mit gesunderen Sinnen gegen das Verbot. Die französische Revolution fegt die letzten Spielreste fort.

Die Mysterienspiele waren tot. Das Theater aber starb nicht. Im Kloster wurde das Schultheater weiter gepflegt und die klassischen Dramen und Opern aus den Spielplänen der Welt für die Schulbühne zu « liebeleeren Stücken », wie man sie damals nannte, verarbeitet, zu Spielen, in denen keine Frau vorkommen durfte.

Im Dorf entstanden wie überall bürgerliche Spielgesellschaften. Die schöpferischen Theaterkräfte wanderten aus, wie jener Ambros Eberle, der in Schwyz um 1857 die Japanesen-Fastnachtsspiele und vaterländischen Festspiele gründete. Es musste eine metaphysisch gestimmte Theaterepoche anbrechen, bis die alten Wallfahrtsspiele sich von neuem entfalten konnten: 1924 wurde erstmals Calderons « Welttheater » vor der Stiftskirche gespielt.

Solothurn

war Sitz der französischen Gesandten in der Schweiz. Zu seiner fürstlichen Hofhaltung gehörten Theateraufführungen der vornehmen Gesellschaft, Gastspiele der französischen Truppen und prunkvolle Feuerspiele anlässlich der französischen Königsfeste oder der Bündniserneuerungen mit den Eidgenossen. Neben dem Ambassadorenhof die Jesuitenschule. Ihre Schüler stiegen oft drei, vier und fünf Mal im Jahre auf die Bühne, um zierliche lateinische Stücke zu spielen. Aus dieser Schule und von dieser Bühne kommt der Stiftskantor der Ursenkirche, Franz Jakob Hermann, der mitten hinein in die untergehende Epoche den Keim der neuen senkt: der Sohn eines Schreiners gründet 1750 die erste bürgerliche Theatergesellschaft und schreibt für sie das erste vaterländische Spiel, « Das grossmütige und befreite Solothurn », das 1755 aufgeführt wird. Das Stück ist langatmig, aber seine Alexandriner sind wohl gehobelt, es ist geschickt gezimmert und voller Ueberraschungen und Spannungen. Dargestellt wird die Belagerung von Solothurn durch Herzog Leopold. Hochwasser reisst die Aarebrücke fort. Die feindlichen Ritter versinken in den Fluten. Die Solothurner aber vergessen Hass und Krieg, retten die Feinde und senden sie dem Herzog ins Lager zurück. So rettet ihre Grossmut die Stadt. Es ist überraschend, dass das erste gespielte vaterländische Drama der neuen Zeit keine Hellebardensiege verherrlicht, sondern die schlichte Menschlichkeit einer guten eidgenössischen Tat preist. Im gleichen Jahre, in dem Hermanns Drama gespielt wurde, trat der Luzerner Josef Ignaz Zimmermann in den Jesuitenorden; 1766 kommt er als Lehrer nach Solothurn. Im Banne der fortschrittlichsten Theaterstadt der Eidgenossenschaft wird er zum Erneuerer des Schultheaters, das in der katholischen Schweiz in ununterbrochener Folge seit dem 12. Jahrhundert bis in unsere Tage lebt.

Zimmermann stellt Deutsch an Stelle von Latein in die Mitte

des Unterrichts und führt seit dieser Zeit alle Schauspiele, die er selber übersetzt oder bearbeitet in deutscher Sprache auf. Seine Schüler verfechten in Streitgesprächen die Grundsätze der Dramatischen Dichtkunst; die Fragen lauten nicht wie anderswo « Soll und darf man spielen? » sondern lediglich: « Wie sollen Drama und Spiel in neuem Geiste geformt werden?» So entsteht das erste schweizerische Dramenlehrbuch, aus der Spielerfahrung geboren, für die lebendige Bühne bestimmt.

Im Jahre 1773 wird der Jesuitenorden aufgehoben und Zimmermann als Lehrer ans Luzerner Staats-Gymnasium berufen, das die Jesuitenschule fortsetzt. In

Luzern

vollendet Zimmermann sein Werk. Auf der hochobrigkeitlichen Bühne spielen seine Schüler seinen « Tell » 1777, sein Sempacherspiel « Petermann von Gundoldingen », seinen « Nikolaus von Flüe » und « Erlachs Tod », sowie die vaterländischen Dramen seines Kollegen Franz Regis Krauer, mit dem er von Jahr zu Jahr abwechselnd die Aufführungen leitete.

Verblüffend ist die Entdeckung, dass drei namhafte Musiker und weit über unsere Grenzen hinaus bekannte Tondichter drei Entwicklungen der neuen Bühnenkunst auslösen: das Mundartdrama, das Singspiel und die bürgerliche Spielgesellschaft, die zum Berufstheater führt.

Dominik Xaver Stalder, 1725 — 1767, hatte in Italien Musik studiert, war Musiklehrer in London, Hofkapellmeister des Prinzen von Monaco und dann des Prinzen von Condé und seit 1762 als Organist an der Hofkirche in Luzern, wo ihm nur noch fünf Lebensjahre beschieden waren. Er schrieb neben andern Theatermusiken die Noten und vielleicht auch den Text zu einem mundartlichen Singspiel, dessen zwei Akte zwischen die drei Aufzüge des Trauerspiels « Zaleuc », das die Bürger 1764 aufführten, eingeschoben waren. Wir erleben hier, zwei Jahrhunderte nach der Entstehung der Oper, zugleich die Geburt des Singspiels und des Mundarttheaters. Im schweizerischen Barocktheater, das seine gelehrten Pflegestätten an den Jesuitenschulen hatte, standen jeweils zwischen den Akten der ernsten Dramen — ursprünglich nach griechisch-humanistischem Vorbild — Chorlieder. Da im Barock alles in Bewegung gerät, entwickeln sich die Lieder zu Singspielen, die

in einem neuen Stoff den Grundgedanken des Dramas noch einmal abwandeln. So wurde etwa das Thema der Herrschsucht im Drama an einem biblischen und in singspielartigen Chören, die zwischen den Akten stehen, an einem antiken Stoff dargestellt. So wird also zwischen die Akte der Ehebruchstragödie « Zaleuc » ein mundartliches Singspiel eingeschoben. Sein Inhalt ist menschlich betrachtet belanglos, theatergeschichtlich gesehen aber ausserordentlich. Erster Akt: Hans trinkt gern, will sich bessern und beschliesst Einsiedler zu werden. Seine Söhne finden ihn im Wald, versuchen aber umsonst, ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Zweiter Akt: Auch seine Frau vermag ihn nicht zu bekehren. Erst als sein Saufbruder Roni mit der Flasche aufrückt, wirft er die Kutte ab und kehrt heim.

Dreifach ist der Spott auf das veraltete Barocktheater im fröhlichen Bewusstsein, wie herrlich weit man es gebracht:

Erstens: das Thema des religiösen Barocktheaters ist die Weltflucht. An Schicksal und Gestalt Heiliger wird es hundertfach dargestellt. Hier steht an Stelle des Heiligen die bürgerliche Possenfigur und als Motiv der Weltflucht der Vorsatz, dem Trunk zu entsagen. Thema und Gestalt des Barocktheaters also werden schonungslos verspottet.

Zweitens: die Sprache des barocken Schuldramas war lateinisch. Im Spottspiel schlägt sie nicht nur ins Hochdeutsche, sondern ins äusserste Extrem der Volkssprache, in die Mundart um. Die Sprache des Barockdramas ist dichterisch und lyrisch beschwingt oder bei unvermögenden Skribenten unnatürlich geschraubt. Hier ist die unverfälschte Natürlichkeit der Mundart mit der unverkennbaren Absicht auf komische Wirkung eingesetzt. Aber im Spott liegt auch hier eine tiefere Wahrheit.

Die Mundart erscheint ausserdem nicht im Drama, sondern im Singspiel. Das Mundartlied ist älter als das Mundartspiel. Preislied und Spottvers klingen aus dem Herzen des Volkes. Spottlieder verbinden sich leicht zu Singreihen — (wie die barocken Chöre oft genannt werden) und zu Singspielen.

Drittens: Schichtwechsel. Ehemalige Jesuitenschüler nehmen das modische Gedankengut der Aufklärung auf und kehren sich gegen ihre Lehrer. Der Bürger steht gegen die Erzieher des aristokratischen Regiments. Der Hohn trifft um so tiefer, als mit hoch-

obrigkeitlicher Bewilligung auf der gleichen Bühne gespielt wurde, auf der die Jesuiten ihre barocken Schulstücke zeigten.

Der zweite Luzerner Komponist Franz Leonz Meyer von Schauensee, 1712—1789, löst das mundartliche Singspiel aus der Verstrickung mit dem Drama heraus und entwickelt es zur selbständigen Gattung der kleinen komischen Oper. Seine Werke, zu denen er die mundartlichen Texte selber verfasste, wurden in Luzern und Engelberg für die von ihm mit dem Abt gegründete Konkordia-Gesellschaft zur Pflege des vaterländischen Sinnes aufgeführt. An der Zürcher Landesausstellung hat die Basler Hörspielgruppe die liebenswürdige « Engelberger Talhochzeit » von 1786 der Vergessenheit entrissen.

Das halbmundartliche Spottspiel auf den Theaterbarock, der « Isaak » des Rothenburger Pfarrers Franz Alois Schumacher, in dem sogar der Liebe Gott als komische Figur auftrat und das unvergleichlich viel derber daherpolterte als Stalders Singspiel, kostete den Verfasser sein Amt. Also auch das erste Mundartdrama entsteht aus der Gegnerschaft zur Spielkunst einer sterbenden Epoche.

Der dritte Luzerner Komponist, der entscheidend in die Erneuerung des Luzerner Theaters eingreift, ist Xaver Schnyder von Wartensee, dessen Oper « Furtunat » im Herbst 1941 in Basel seine Uraufführung erlebte. Wie er in seinen Erinnerungen erzählt, hatte er als etwa Dreijähriger an einer Schulaufführung eine Melodie gehört, die er nie mehr vergass. Viele Jahre später hörte er sie wieder in einem Konzert zu Ehren der helvetischen Regierung. Er verschaffte sich die Noten, liess die Stimmen ausschreiben, bildete mit Luzerner Musikliebhabern und Bläsern einer französischen Regimentskapelle ein Orchester und dirigierte als erstes Werk die Haydn-Symphonie, deren Melodie er als Kind im Theater vernommen hatte. Aus diesem Musikkreis entstand 1806 die Luzerner « Theater- und Musikliebhaber - Gesellschaft ». Sie begann ihre Bühnentätigkeit im alten Jesuiten-Theater ob der Sakristei, das 225 Sitzplätze aufwies. Gespielt wurde während des Winters an vielen Sonntagen — welch ein Gegensatz zu den reformierten Orten, wo das Spielen am Sonntag bis tief ins 19. Jahrhundert hinein verboten war. Den Spielplan füllten Werke von Kotzebue, Iffland, Zschokke, Weissenthurn sowie Opern. Balthasar hatte von einer

Schule für Staatsmänner geträumt — Zimmermann und Krauer machten ihre Jugendbühnen zu Schulen der Staatskunst. Aber die Bürger spielen fröhlich die plattesten und landläufigsten Reisser der Zeit. Kein Schweizer Dramatiker erhält das Wort. Nur die Kinder-Operette « Das Dörfchen » von Thaddäus Müller, dem Luzerner Stadtpfarrer, und eine anspruchslose Pantomime « Arlequins Verlobung », die sich Vereinsmitglieder ausdachten, wagt sich vor die Rampen. Dafür erscheint in vier Spielzeiten Schillers « Tell » (1814, 1821, 1823 und 1824), mit dem 1839 die Liebhaber das neue Stadttheater einweihen.

Es herrschte also, mit Ausnahme der « Tell » - Aufführungen, der übliche Allerweltsspielplan, der sich von dem der reisenden Komödianten kaum unterschied. In der Tat wetteiferten die Liebhaber mit den Wandertruppen, die seit Jahrzehnten alljährlich Luzern besuchten. In dieser theaterbesessenen Stadt entsteht so wenig wie in Solothurn ein Streit um die Bühne. Der Kampf um die Schaffung eines Theaters war den reformierten Städten vorbehalten.

Ergebnis.

In der katholischen Schweiz vollzieht sich der Uebergang vom Barocktheater zum Theater der Aufklärung kampflos, soweit es sich um weltliches Theater handelt; das religiöse Spiel dagegen wird auf Generationen hinaus zerstört.

1. Als letzte Blüte des Barocktheaters entwickelt sich um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert eine heimatliche Operette, deren Texte oft mundartlich sind und damit um Jahrzehnte vorausweisen.

2. Als Ausdruck der neuen Zeit entstehen zu Solothurn und Luzern die ersten bewusst schweizerischen Dramen, die im Gegensatz zu den Buchdramen in der reformierten Schweiz auf die Bühne kommen. Das Beispiel wirkt befeuernd auf die ländlichen Bühnen.

3. Als Reaktion gegen die gespreizte Unnatürlichkeit des Barocktheaters entstehen zunächst mundartliche Spottspiele, später wirklichkeitsnahe, bäuerliche Mundartspiele.

4. Die neuen Spielgemeinschaften unterscheiden sich von den alten durch ihre Führung. Früher waren Geistliche die Spielleiter

und die Organisation religiös (Rosenkranzbruderschaft Einsiedeln). Nun gehen Initiative und Spielleitung in die Hand bürgerlicher Theaterfreunde über, die straff geführte Vereine gründen. Nach der Zeit der Adelsherrschaft tritt die Volksherrschaft wieder in ihr Recht und damit kommen wie einst die alten Zünfte die Vereine zu Geltung, Ansehen und Macht.

5. Neben den bürgerlichen Spielvereinen erhalten sich überall im Land Wissen und Freude am Festspiel, das nicht Sache eines einzelnen Vereins, sondern ganzer Dorf- und Stadtgemeinschaften ist. Das Festspiel wächst immer von neuem aus den Fastnachtsumzügen und -belustigungen heraus, also aus dem Bannkreis der Narrenfreiheit. Es entwickelt sich zu Erinnerungsspielen der Freiheitsschlachten und Stadtgründungen und erreicht seinen Höhepunkt in eidgenössischen Festspielen, die als ausgesprochendste Leistungen schweizerischen Theaters angesehen werden müssen.

6. An allen katholischen Mittelschulen bleiben die Schulbühnen erhalten. Ihren Spielplan füllen in der Regel Oper und klassisches Drama als Bildungsgut humanistischer Erziehung. Oft erstehen diesen Bühnen eigene Schuldramatiker und Komponisten. Ein besonderes Verdienst haben sie als Bewahrerinnen religiösen Spielgutes, das sie aus dem Barock in die Zukunft hinüberretten. In den städtischen Gymnasien wird allmählich weniger gespielt, ganz hört die Spielfreude aber nie auf; in den ländlichen Mittelschulen gehört das Theaterspielen zum festen Bestand der Bildung. Das Schultheater ist die notwendige Ergänzung zum intellektuellen Unterricht, die Schule des Herzens und der Kunst.

7. Das Berufstheater ist in den katholischen Städten in Form immer wiederkehrender Wanderbühnen älter als in den reformierten, weil sie keine Theaterverbote kannten. Trotzdem ist seine Bedeutung geringer. Die Urkräfte der katholischen Lande vermögen sich im Laienspiel des Volkes vollgültig zu entfalten. Hier ist der Grundsatz der «L'art pour l'art» nie wirksam. Kunst steht immer im Dienst einer höheren Idee. Das Formprinzip hat sich stets einem geistigen Prinzip unterzuordnen. Darum auch ist eine Berufsbühne nie leidenschaftlich gefordert, aber auch nie leidenschaftlich abgelehnt worden. Wandertruppen kamen und gingen. Das liberale Regiment hat sie eines Tages zum Verweilen eingela-

den und sie blieben. Spielplan und Leistung sind in der Regel so herkömmlich und gesichtslos wie die Spielreihe der aufgeklärt-bürgerlichen Theaterliebhabergesellschaften zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

8. Auch die Kenntnis früherer Theaterepochen ging in diesem Raume nie verloren. Der Einsiedler Mönch Gall Morel hat schon 1861 das Geistliche Drama der Innerschweiz vom 12. bis 19. Jahrhundert dargestellt. Und er war zugleich Theaterpraktiker, als Dramaturg der Vermittler des klassischen Dramas an die Schulbühnen und als Spielleiter ihr Erwecker. Luzern erhielt in Renward Brandstetter den Erforscher seiner mittelalterlichen Spielkunst. Vielseitige Anregungen gehen von Freiburg aus, wo Josef Nadler seine Schüler auf die ungehobenen Schätze des Barocktheaters hinwies. Aus dieser doppelten Aufmunterung der lebendigen Ueberlieferung und der systematischen Erforschung entstand 1927 die Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Sie stellte sich vor mit einer kleinen Theaterausstellung, mit Vorschlägen zur Erneuerung des innerschweizerischen Theaters und mit der Aufführung halbvergessenen Spielguts. Der Zürcher Johann Jakob Bodmer erhielt hier wohl zum ersten Mal die Ehre der Aufführung eines seiner von aller Welt verspotteten vaterländischen Spiele, « Sarne, durch List eingenommen », das sich im Rampenlicht überraschend zu behaupten vermochte. Es ist geschichtlich verständlich, dass die erste theaterwissenschaftliche Gesellschaft der Schweiz aus den Waldstätten wuchs. Aber es lag im freundschaftlichen Einvernehmen mit allen guten Kräften der Eidgenossenschaft, dass man nicht lange unter sich blieb. Schon drei Jahre später verwandelte sie sich in die schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur.

2. WIEDERGEBURT.

Wie ganz anders ist das Verhältnis der reformierten Eidgenossen zum Theater, als das ihrer katholischen Mitlandsleute. Dort eine durch Jahrhunderte ununterbrochene Ueberlieferung, hier ein plötzliches Ende. Ein verspäteter Bildersturm fegte am Ende des Reformations-Jahrhunderts auch das Theater hinweg. Die Spiele sind in Bern seit 1592, in Basel seit 1599 und in Zürich seit 1624 verboten. « Das allein schon muss den Zwinglianern die Augen öffnen », eiferte der Zürcher Antistes Johann Jakob Breitinger, « dass der blutgierige Orden der Jesuiten, mit dem die evangelische Kirche nichts gemein haben will, die Komödie pflegt.» Schliesslich treibt das Haupt der Zürcher Kirche den Teufel mit Belzebub aus und verheisst seinen lieben Mitbürgern « die allerlieblichste ewig währende Comoedi in dem himmlischen Amphitheatro », wenn sie nur hier auf Erden vom Theaterspielen lassen. Das Theater ist also sogar in den Augen seines verbissenen Gegners geradezu die Glückseligkeit selber, die er seinen Zürchern im Jenseits in Aussicht stellt. So blieben Theateraufführungen in der reformierten Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert eine Ausnahme, die dann und wann einmal Schülern erlaubt wurde. In Bern liess man sie, da ein Theater nicht bestand, gelegentlich im Münster spielen, in Sankt Gallen schrieb und spielte der Schulmeister Josua Wetter im Stile des Andreas Gryphius seine «Horatier und Curatier» und seinen «Karl von Burgund». Ein eigentliches Jugend- und Volkstheater aber vom Ausmass und der Bedeutung der Theater der Altgläubigen bestand nicht.

Entstehung der Stadttheater.

Die Bürger schmachteten zweihundert Jahre lang umsonst nach den verbotenen süssen Früchten des Theaters und wagten, solange die Kirchenherren das Regiment führten, keinen Gegenangriff. Aber fremde Komödianten, die ihr Dasein erspielen mussten, wagten ihn. Englische, französische, deutsche Truppen bitten an den Toren um Einlass. Dann und wann, selten genug, wird ihnen ein kurzes Gastspiel gegönnt. Leicht hatten sie es nicht. Sonntagsspielverbote und Armenabgaben lasten auf den bescheidenen Einnahmen, und Spielhäuser waren infolge des Theaterverbotes nicht vorhanden. Ein Hundeleben für die Kunst!

Die gelegentlichen Spielbewilligungen der Gnädigen Herren und Obern führten zu immer neuen heftigen Wortgefechten mit den Hütern der Kirche. In Genf führen diese Kämpfe 1758 zu einem Theaterstreit von europäischem Ausmass.

Voltaire lebte seit 1755 in der Nähe Genfs wie ein verbannter Fürst. Er fand die Stadt langweilig und geistlos und beschloss, sich und den Bürgern zur Kurzweil und den calvinistischen Theologen zum Trotz ein Theater zu errichten. Er war weltberühmt und wohlhabend. Er konnte sich den Spass leisten. Auf seiner Besitzung, im Schloss Tournay, das er 1758 erworben hatte, liess er eine Bühne errichten und trat in seinen eigenen Dramen als Schauspieler auf, als Alvarès im «Alzire» und als Argire im «Tancrède ». Es ging wie gewünscht. Die Calvinisten wetterten und die Carossen der vornehmen Genfer rollten durch die Tore hinaus zu Voltaires Theater. Der Fisch zappelte fröhlich an der Angel. Da liess Voltaire auf seine Kosten im Genfer Vorort Châtelaine, aber auf savoyischem Boden, ein eigenes Theater bauen. Französische Truppen erschienen. Abend für Abend füllte sich der Saal. Die Pariser Stars Lekain und die berückende Clairon wurden jubelnd gefeiert. Und nun wagten sich die Komödianten bis in die Stadt, wo auf der Place neuve ein hölzernes Theater stand, das zur Unterhaltung der Gäste aus Frankreich und Sardinien errichtet wurde, die den Streit zwischen den alteingesessenen Bürgern und den Zugewanderten Genfs schlichteten. Offenbar sollte ein ständiges Theater in Genf erstehen. Jean Lerond d'Alembert kam den Bestrebungen freundlich zu Hilfe. Er verfocht die Idee auf Anregung Voltaires in seinem Artikel « Genf » in der Enzyklopädie. Sofort antwortete der Genfer Bürger Jean Jacques Rousseau in einer leidenschaftlichen Streitschrift « Lettre à d'Alembert sur les spectacles ». Wie hitzig der Kampf geführt wurde, zeigt die lohende Flamme, die in der Nacht vom 29. zum 30. Jänner 1768 aus dem Theater an der Place neuve emporschoss. Was für ein Theater wurde in dieser Nacht niedergebrannt? Das erste fremde Provinztheater in der Schweiz fiel in Asche.

Was Rousseau in seinem « Brief » gegen das Theater vorbringt, wird in der Schweiz hundert Jahre lang, immer wieder, als Beweis gegen die Wünschbarkeit und Notwendigkeit einer Schaubühne vorgebracht. Fünf Gründe sprechen gegen die Einführung eines französischen Berufstheaters in Genf:

Erstens: Theater verleitet zu Prunksucht, Hoffart, Verschwendung und Müssiggang. Mehr Ausgaben fordern mehr Einnahmen. Der Preis der Arbeit muss gesteigert werden. Also verteuert sich alles. Eine Truppe kann ohne Zuschüsse nicht bestehen. Folglich müssen auch die Steuern erhöht werden. Kurz: ein Theater würde ganz Genf aus den Angeln heben.

Zweitens: Komödianten sind unehrliche Leute. Also wirken sie sittenverderbend auf die Bürger.

Drittens: das Theater bewirkt durch die Umwandlung der Sitten und Bräuche einen Umsturz der politischen Verhältnisse. « Schauspiele und Komödien in einer kleinen Republik, und vornehmlich in Genf, sind eine Schwächung des Staates ».

Viertens: Selbst wenn man eine Truppe berufen wollte, wäre sie sicher künstlerisch unzureichend. Für eine so kleine Stadt wie Genf mit seinen nur vierzehntausend Einwohnern ist eine gute Truppe gar nicht zu bekommen.

Fünftens: Und selbst, wenn man ein Theater zulassen wollte, hätte man keine passende Stoffe für genferische Tragödien und Komödien. Es gibt keine Dichter, die für das Genfer Theater Stücke schreiben, denn der französische Spielplan entspricht nicht der Genfer Mentalität.

Rousseaus Streitschrift wurde bereits 1761 von Jakob Wegelin, einem Schüler Bodmers, ins Deutsche übersetzt und in Zürich gedruckt. Sie wird zum Evangelium aller Theaterfeinde. Da und dort hatten fremde Truppen gelegentlich spielen dürfen. Seit dem Erscheinen des Büchleins « Herrn Rousseaus, Bürgers in Genf, Patriotische Vorstellungen gegen die Einführung einer Schaubühne in der Republik Genf » werden sie unbarmherzig abgewiesen. Als 1780 Komödianten in Zürich wieder um Einlass baten und einige Herren der Regierung sich nicht abgeneigt zeigten, ihnen zu willfahren, da überreichte eine «Anzahl stiller Bürger des Freistaates Zürich eine ehrfurchtsvolle Repraesentation betreffend das Vorhaben einer Bande Komödianten in Zürich Schauspiele aufzuführen ». Das Schreiben war an den Bürgermeister Heinrich Landolt gerichtet und schon der erste Satz rief Rousseau als Kronzeugen gegen das Theater auf. « Schon 22 Jahre lang konnten wir ohne Schauspiele sein und es mangelte uns ja nichts, es ist kein Bedürfnis, weder des Volkes noch des Staates, nur des Müssig-

gängers . . . Und unsere wohltätige Landesobrigkeit sollte dem eitlen vornehmen Haufen zu gefallen eine Anstalt zum Müssiggang, zu unnützer Ergötzung . . . erlauben, . . . davon ganz und gar kein realer Nutzen zu erwarten!» Und dann wird die ganze Theaterentwicklung vorausgesagt, wenn man den Theaterfreunden willfahre: « Zu dem ist der Geist unseres Zeitalters so gefallen, dass, wenn einmal wieder Komödie da gewesen, so würde man Vergnügen daran finden, es würde zu einer Art von Bedürfnis für die Reicheren werden, es würde bald auf des Staats oder der Privaten Unkosten ein Schauspielhaus errichtet, unterhalten, und alle Jahre eine Bande berufen werden: denn hierauf gehen die Gönner dieses Uebels um, dies ist ihr System, und sie warten mit Sehnsucht, bis das Zeitalter und die Denkensart reiff genug dazu ist — und dann hebe deine Augen auf, bester Landesvater! und siehe mit allzuspätem Kummer, was aus deinen Kindern werden wird ».

In Basel, in Bern, in Sankt Gallen, in Schaffhausen tobte der gleiche Kampf wie in Genf und Zürich. Nur in den katholischen Städten Luzern, Solothurn, Baden waren die Komödianten willkommene Gäste. Das erste Kurtheater in Baden wurde 1673 im Erdgeschoss des alten Schützenhauses errichtet. Luzern erhielt bereits 1741 seine hochobrigkeitliche Bühne über der Sakristei der Jesuitenkirche, auf der nicht nur die Schüler, sondern auch die Bürger und fremde Truppen spielten; Solothurn baut sich 1746 sein erstes Stadttheater, das noch heute, wenn auch oft erneuert, besteht. In Sankt Gallen scheint die Nähe des Klosters mit seiner blühenden Barockspielkunst die Schaffung eines Stadttheaters gefördert zu haben. Tatsächlich besitzt Sankt Gallen neben Genf, das stark unter dem Einfluss Frankreichs stand, die erste Berufsbühne der reformierten Schweiz. Der Rat verweigerte der Bande Direktor Löhleins 1801 den Eintritt in die Stadt. Da schlug er kurz entschlossen seine Bretterbude eine Viertelstunde vor den Toren, in Sankt Fiden auf und die Sankt Galler pilgerten in Scharen zur Komödie. Am 2. September war die Première. Zwei Tage später hatte die Regierung bereits ein neues Gesuch in der Hand, das 62 Bürger mitunterzeichneten. Die Regierung lenkt ein und überlässt der Truppe einen Schopf beim Klostertörlein. Das Kloster war aufgehoben worden, hier standen Räume leer. Der Stadt-

rat erhebt Einspruch, die Regierung schützt die Komödianten. Mit fieberhafter Eile baut Löhlein den Schopf aus eigenen Mitteln in ein Theater um und beginnt am 14. Oktober 1802 seine erste Spielzeit. In einem alten Klosterstall ist das erste Sankt Galler Stadttheater errichtet und hier blieb es bis zum Neubau im Jahre 1857.

Wie in Sankt Gallen tobte in allen übrigen reformierten Städten der Kampf um das Theater. Die Geistlichkeit verliert die Partie. In Bern wird seit 1799 regelmässig im Hôtel de Musique gespielt, Zürich beruft 1834 den Architekten einer Theaterstadt, Louis Pfyffer aus Luzern zum Umbau der alten Barfüsserkirche, die als Kornkammer diente, in ein Theater mit 800 Plätzen, Basel erhält im gleichen Jahre sein Blömleintheater, das an Stelle des alten Ballenhauses errichtet wird. Genf erhält an Stelle des abgebrannten Theaters an der Place neuve 1783 einen Neubau, 1879 sein Grand Théâtre; in Lausanne wird seit 1871 gespielt, das von Charles Thevenaz umgebaute Haus wurde 1932 bezogen.

Die Aufklärung siegt. Der neue Staat wird. Der Liberalismus herrscht und die Schweiz hat ein Berufstheater erhalten. Die Glaubensgegensätze treten zurück: überall spielen fremde Komödianten fremde Stücke.

Man hätte nun glauben sollen, der Liberalismus, der so stolz war auf sein Werk, würde nun auch die andere Aufgabe in Angriff nehmen: die allmähliche Umwandlung des fremden in ein schweizerisches Theater. Der patriotische Rausch scheint verflogen, die schöpferischen Kräfte erlahmt. Und als selbst ausländische Direktoren sich geneigt zeigten, den Anspruch eifriger Eidgenossen auf ein schweizerisches Theater anzuerkennen und wie zum Beispiel Albert Kehm in Bern, der fremden eine einheimische Truppe anzugliedern versprach: da fielen ihm jene liberalen Hüter des Theaters in den Arm, die das Werk ihrer Väter mit hundert Wenn und Aber von schweizerischen Einflüssen rein zu erhalten versuchten.

Festspiel und Freilichttheater.

Da alle Welt Rousseau als Kronzeugen gegen das Theater zitierte, übersah man zwei Jahrhunderte lang den wahren Sinn seiner Streitschrift. Er hatte sie nicht « Lettres contre . . .», sondern « sur les spectacles » genannt und sein Uebersetzer fälschte

den Titel beflissentlich in « Patriotische Vorstellungen g e g e n die Einführung einer Schaubühne ». Rousseaus Hauptbedenken gegen die Möglichkeit eines Theaters in Genf war die Feststellung, dass es an Dramatikern fehle, die genferische Tragödien und Komödien zu schreiben in der Lage wären. Es bliebe somit nur die Möglichkeit einer französischen Provinzbühne, also eines ausländischen Theaters in Genf und das lehnt er entschieden ab. Rousseau bekämpft das ausländische Berufstheater, das die schweizerischen Städte in der Folge schufen. Gleichzeitig aber tritt er — und das ist das Entscheidende — für ein schweizerisches Volkstheater unter freiem Himmel ein. Seine Streitschrift endet mit den Worten:

« Eine Republik braucht Schauspiele, denn hier sind sie geboren und nur hier empfangen sie den letzten festlichen Glanz. Es sollen aber nicht Schauspiele sein, die für eine kleine Anzahl von Zuschauern in einer dunklen Höhle gehalten werden, wo der Zuschauer zu vollständiger Passivität verdammt und nichts geboten wird als Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit der menschlichen Stände. Es sollen öffentliche Feste sein. Unter freiem Himmel und im Lichte der strahlenden Sonne soll sich ein freies Volk versammeln und an seinen Festen sich seiner Freiheit bewusst werden!» Rousseau fordert die Einführung olympischer Spiele nach griechischem Vorbild mit Schauspiel und Volkstanz. « Patriotisches Gefühl ist nur möglich in der Oeffentlichkeit und tieferes Naturgefühl inmitten des Volkes und deswegen braucht eine Republik Schauspiele.» In der «Nouvelle Héloise» 1761 macht Rousseau Vorschläge für die Gestaltung des Spielplans: in Bern und Zürich soll man die Geschichte der österreichischen Tyrannen darstellen und Liebe zu Vaterland und Freiheit fördern; Corneilles Tragödien sind uns fremd; die Komödien sollen nach dem Vorbild des Aristophanes Laster und Fehler des Volkes geisseln. Was Rousseau fordert ist nichts anderes als die Wiederaufnahme der Ueberlieferung des schweizerischen Volkstheaters, die er gar nicht kannte.

In der Helvetischen Gesellschaft, die 1761 gegründet wurde und in der alle Erneuerungsbestrebungen der Eidgenossenschaft besprochen und verfochten wurden, taucht auch die Frage nach einem nationalen Theater auf. Isaak Iselin will in Baden ein Theater errichten und einheimische Stücke aufführen. Johann Georg

Sulzer schreibt in seiner bahnbrechenden « Allgemeinen Theorie der schönen Künste » 1771/4: « Unstreitig sind öffentliche Schauspiele, vorzüglich aber die, die bei feierlichen Gelegenheiten mit einer ins Auge fallenden Veranstaltung oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, um auf ein ganzes Volk den stärksten, folglich auch wirksamsten Eindruck zu machen. Ein alltägliches Schauspiel, besonders das, was zu sichtbar das Gepräge einer örtlichen Privatveranstaltung hat, verliert einen grossen Teil seiner Wirkung, besonders wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist. Der Staat soll solche Schauspiele bei besonders feierlichen öffentlichen politischen Festen veranstalten, die durch die Erinnerung an Epochen der Freiheit, die bereits vorhandene patriotische Gesinnung noch erhöhen. Der Stoff muss notwendig national sein und eine genaue Beziehung zum besonderen Zwecke des Festes haben. Der wesentliche Teil der Handlung muss vor unsern Augen vorgehen und nicht bloss erzählt werden». Sulzer fordert die Wiedereinführung des Chors, der besonders wirksam wäre, wenn die Handlung eine öffentliche Begebenheit oder öffentliche Personen darstelle.

Rousseau lehnte das ausländische Berufstheater ab und erstrebte wie Sulzer ein nationales Volkstheater unter freiem Himmel. Der nächste, der diese Forderung weiter trug, war kein geringerer als Gottfried Keller. Indes seine Streit- und Zeitgenossen sich am fremden Berufstheater erlabten oder darüber schimpften, ward aus dem Saulus ein Paulus im Erlebnis der schlichten Feier der Einweihung des Mythensteins als Denkmal für den « Sänger Tells » (1860).

Vom Erlebnis am Mythenstein ergriffen, stellt Gottfried Keller das fremde Berufstheater seiner Zeit dem künftigen Festspiel gegenüber (« Am Mythenstein » wieder abgedruckt im Theaterkultur-Jahrbuch X/XI):

« Gerade das Schauspiel dürfte diejenige Kunst sein, in welcher das Schweizer Volk mit der Zeit etwas eigenes und ursprüngliches ermöglichen kann, da es die ‚Mütter' dazu besitzt, nämlich grosse und ächte Nationalfeste, an welchen Hunderttausende sich beteiligen mit dem ausschliesslichen Gedanken des Vaterlandes ».

« Die alten Städtetheater können der künftigen Volksbühne nichts abgeben, als ausrangierte Kleider, eine grundverfälschte

Deklamation und sonstige schlechte Sitten. Ueberdies bedarf sie neuer Voraussetzungen und moralischer Grundlagen: Feierlichkeit, Mässigkeit, Selbstbeschränkung und Unterordnung unter die allgemeinen Zwecke. Ein Theater, das Jahr aus, Jahr ein wöchentlich siebenmal geöffnet ist, entbehrt jeder Feierlichkeit, das Festliche ist zum gemeinen Zeitmord herab gesunken. Die Unmässigkeit hat ein eigenes Publikum geschaffen, welches einem Volke gleicht, wie eine Katze einem Löwen, und, obgleich mit stumpfem Eckel erfüllt, dennoch hungerhohl verschlingt, was ihm in unseliger Hast täglich neu geboten wird. Von Selbstbeschränkung im Genuss und Unterordnung unter das Allgemeine ist vor und hinter dem Vorhang keine Rede; alles schiesst auseinander und durcheinander in ewigem Kriege, und eine Unzahl kleinlicher Zwecke und Interessen, eine von Kindern geführte Kritik, vertritt die Stelle einer einfach grossen Nationalästhetik. Schlagt die Bretter einmal vor einer Versammlung von zehntausend ernsthaften Männern auf, gleichmässig aus allen Ständen gemischt und von allen Gauen eines Landes herbeigekommen, ihr werdet mit eurer Dramaturgie bald zu Ende sein und von vorn anfangen müssen ».

Aus Kellers Festspiel-Vision seien nur einige Sätze herausgehoben: « Grosse geschichtliche Erinnerungen, die Summe sittlicher Erfahrung oder die gemeinsame Lebenshoffnung eines Volkes, Momente tragischer Selbsterkenntnis nicht ausgeschlossen, fänden Ausdruck und Gestalt in Wort- und Tondichtungen, die aufs innigste ineinander verschmolzen und durcheinander bedingt wären, ohne an Gedankenselbständigkeit zu verlieren.» — « Wären die Farbenreihen der Gewänder nach bestimmten Gesetzen berechnet, so gäbe es Augenblicke, wo Ton, Licht und Bewegung, als Begleiter des erregtesten Wortes, eine Macht über das Gemüt übten, die alle Blasiertheit überwinden und die verlorene Naivität zurückführen würde, welche für das notwendige Pathos und zu der Mühe des Lernens und Uebens unentbehrlich wäre; denn ohne innere und äussere Achtung gedeiht nichts Klassisches.»

« Alle fünf Jahre — denn das eigentliche Völkerleben soll haushälterisch sein mit seinen Schritten — dürften sich diese Feste wiederholen. Drei Jahre befruchtender Ruhe, ein Jahr der Vorbereitung des neuen Spiels und das letzte Jahr zur allseitigen Einübung — so könnte das Land dabei bestehen und das Ding aushalten.»

Inzwischen hatte die Voraussicht Kellers sich zu erfüllen begonnen. Die Festspiele zu Sempach, Schwyz und Bern erregten die Herzen der Patrioten. Der Berner Rektor Georg Finsler greift auf Gedankengänge Rousseaus zurück in seiner Schrift « Das Berner Festspiel und die attische Tragödie.» Bei den Griechen und bei den Schweizern findet er das Volk als Träger des Dramas, die Weihe des Tages, und den Mythos als Stoff. Max Widmann erkennt im Festspiel die eigentümlichste Form des schweizerischen Theaters, kennzeichnet die Spielform als « Freskomalerei der Dramatik » und spürt den Gesetzen besonderer Festspielbauten nach.

Als letzten Zeugen für das Festspiel rufen wir Josef Nadler auf, der 1924 als erster aus umfassender Kenntnis der schweizerischen Theatergeschichte wieder aus der Gegenüberstellung der fremden Berufsbühne zum einheimischen Volkstheater zu den gleichen Ergebnissen gelangt wie Rousseau und Keller (Theaterkultur-Jahrbuch III):

«Die grossen Erfolge der Spiele zu Einsiedeln und am Aarauer Schützenfest, die Spiele in Truns, Stein und anderswo beweisen, dass eine Schweizer Nationalbühne im vollen Werden ist, wenn sie die alte Schweizer Ueberlieferung aufgreift und umbildet. Die Schweiz braucht keine « schweizerische » Grosstadtbühne, sondern eine schweizerische Festspielgemeinde. Das städtische Geschäftstheater ist organisch unfähig, irgendwo und irgendwie Volksangelegenheit zu werden. Das Geschäftstheater ist wie die Strassenbahn und anderes eine notwendig gewordene Funktion des grossstädtischen Lebensbetriebes. Wie aber kann ein Volk gezwungen werden, allabendlich von sieben oder acht Uhr an sich an dieser oder jener Strassenkreuzung als Volk zu erleben? Der grosse Gedanke vermag nur an zweien verwirklicht zu werden, die eine Einheit sind: in der Werkverbundenheit einer Spielgemeinde, die sich in gehobenen Festspielen selber handelnd erlebt. Und dieses nationale Erlebnis ist gebunden an die nationalen und religiösen Kultstätten. Die Gottheit wie das Schicksal des Volkes hatte zu allen Zeiten ihre bevorzugten und geweihten Orte. Das Schauspiel in seinen reinen Ursprüngen und Höhepunkten war immer nationale und zugleich religiöse Kulthandlung. Ist es das nicht, so vermag es auch keine nationale Angelegenheit zu sein. Adoptiert man ein städtisches Geschäftstheater für diesen « Zweck », so hat

man eine Sache getätigt, aber kein nationales Bedürfnis gestillt. Nur weil das doch für alle Völker gilt, wagen wir es, davon zu reden. Ein Volk, das auf weitem Raume lebt und in wechselnden Räumen gehandelt hat, wird immer bei sich selber sein, wenn es bei rhythmisch wiederkehrenden festlichen Gelegenheiten seine Bühne an den geheiligten Stätten des Landes aufschlägt, unter den Denkmälern und den redenden Zeugen seiner grossen Stunden. — Allein in den Festspielen, wie die Schweiz sie 1924 gesehen hat, liegen die Ansätze zu einem grossen Volkstheater im altüberlieferten und höchsten Sinne. In Einsiedeln ist der religiöse, in Aarau, Altdorf und Truns der nationale Kultgedanke zum Ausdruck gekommen. Beide in einem zu vereinigen, wäre das letzte. Es wohnen nur wenig Völker in Europa, denen dies letzte möglich wäre.»

Schweizerische Schauspieler.

Als im Winter 1796/7 in Bern eine Gesellschaft von « Staatsmännern, Gelehrten und gebildeten Kaufleuten » ein schweizerisches Theater forderte, verlangte man zum ersten Mal ausdrücklich den schweizerischen Schauspieler, ein Theater, « welches allein oder meistens aus schweizerischen Künstlern errichtet wird und nur allein in den Städten der Schweiz abwechselnd spielt » und « nur nationale Schauspiele aufführt, das heisst solche, welche aus der Geschichte unseres Landes gezogen oder für die Schweizer überhaupt passend und nützlich sind » (Der helvetische Volksfreund, Chur 1797). Die Versammlung erwartete, « die helvetische Bühne würde bald etwas Eigenes und Vollkommenes vor allen Bühnen der benachbarten Länder voraus besitzen, indem sie besonders unter der Aufsicht unserer Obrigkeiten und dazu verordneter Censoren ein wohltätiges Mittel in den Händen des Staates würde, Gemeinsinn, Vaterlandsliebe, ächten schweizerischen Nationalgeist und Heldenmut zu ernähren und zu begünstigen.»

Im Sinne Rousseaus entschied sich die Helvetische Regierung im Frühjahr 1799. Der Direktor einer französischen Truppe hatte die Idee eines schweizerischen Nationaltheaters aufgegriffen und das Helvetische Direktorium ersucht, vorläufig im Kanton Léman ein théâtre national errichten zu dürfen. Minister Philipp Albert Stapfer lehnt diese Pläne am 18. April zu seinem Bedauern als verfrüht ab. Kaum vier Wochen später entbrennt in der deut-

schen Schweiz im Grossen helvetischen Rat zu Luzern ein Komödienstreit, als Theaterdirektor Ferdinand Illinger um Spielerlaubnis bat. Nach langem Hin und Her wird « im gegenwärtigen Zeitpunkt » die Eröffnung aller Theater in Helvetien verboten, wenn man schon kein « Nationaltheater habe, mit welchem der Charakter unseres Volkes könnte gebildet werden ».

Dialektschauspieler und Theaterschule.

Am 22. Dezember 1857 legt der in Bern als Dozent wirkende Wiener Flüchtling Dr. Ludwig Eckart (1827 — 1871) dem Literarischen Verein Bern seine « Ideen und Grundzüge eines schweizerischen Nationaltheaters » vor (Die Schweiz 1858). Eckart erklärt den Niedergang des europäischen Theaters mit der Tatsache, dass es « nicht mehr Angelegenheit des Staates oder der Kirche oder der Bürger» sei und erklärt — wie Rousseau hundert Jahre zuvor — das Theater sei «das wahre Kunstinstitut des Republikanismus». Die Schweiz sei der Boden, auf dem das Drama der Zukunft erstehe und sich entwickeln werde; eine schweizerische Musterbühne würde zum Markstein einer neuen klassischen Epoche der dramatischen Dichtung. Von der Schaffung eines schweizerischen Nationaltheaters erwartet Eckart die Erziehung « heimischer Dichter und Schauspieler, die des Dialektes mächtig die Schaffung des Volksschauspiels ermöglichen. Um diesen Plan zu verwirklichen, ist eine schweizerische Theaterschule notwendig, deren Art und Umfang in § 5 des « Programms eines schweizerischen Nationaltheaters » umschrieben ist:

« Mit dem Nationaltheater wird eine Theaterschule für angehende Schauspieler, Bühnendichter, Bühnenkomponisten und Theaterdekorateure verbunden. An derselben werden Aesthetik, Literaturgeschichte, Schauspielkunst, Weltgeschichte, Schweizergeschichte (beide Fächer besonders in kulturgeschichtlicher und biographischer Beziehung), Kostümkunde, Dekorationswesen, Gesangskunst und Kompositionslehre vorgetragen. Der Unterricht soll durch die Mitglieder der künstlerischen Leitung des Theaters erteilt oder doch überwacht werden. In der Schule, die nach Bedürfnis provisorisch sofort eröffnet werden soll, können einheimische und auswärtige Zöglinge treten; sie ist stets im Geiste des Nationaltheaters zu leiten und soll dem Interesse desselben mög-

lichst dienen, wie dieses hinwieder der Schule zu praktischen Studien dient.»

Auch Karl Spitteler erklärt in seinem temperamentvollen Aufsatz « Das Theater in der Schweiz » (Unsere Zeit 1889), der noch heute aktuell wirkt, er würde sich nicht wundern, wenn jemand « die Gründung einer Schule für einheimische Schauspieler befürwortete.»

Jakob Bührer forderte 1912 in einer Schrift « Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung » wiederum die Erziehung schweizerischer Schauspieler als Träger des schweizerischen Theaters: « Es gibt so lange keine eigentliche schweizerische Dramatik, als wir kein schweizerisches Berufstheater haben.» Der damalige Direktor des Berner Stadttheaters Albert Kehm erklärte sich bereit, seinem Theater eine Mundarttruppe anzugliedern, aus der sich ein schweizerisches Ensemble hätte entwickeln können, das Mundart und Bühnendeutsch beherrschte. Er ist überzeugt, dass sich mit den im Ausland wirkenden schweizerischen Bühnenkünstlern (1912!) ein Ensemble bilden liesse und dass sie sofort gern zurückkehrten, wenn sie in der Heimat Aufgaben fänden. Der Plan scheiterte am Widerstand der Theaterkommission. So gründete Bührer zunächst die Laientruppe der Freien Bühne und zog mit seinem « Volk der Hirten » von Ort zu Ort, 1921 wurde sie in eine Genossenschaft umgewandelt. Ein dreiwöchiges Gastspiel im Corso-Theater Zürich brachte Geld und Erfolg. Aber die Truppe konnte sich nicht halten, weil sie eben aus Laienspielern bestand, die tagsüber ihrem Beruf nachgingen. Diesen ungewohnten Anforderungen waren sie nicht gewachsen. Dazu kamen die fast unerschwinglichen Theatermieten in der Stadt, die die Hälfte der Einnahmen verschlangen. So schied Bührer von seiner Freien Bühne, die als Leientruppe und als einfacher Verein weiterlebt. All seine Bemühungen blieben zunächst ohne Erfolg; weder gelang es ihm, die Theaterschule noch das Berufsensemble ins Leben zu rufen. Die Zeit war noch nicht gekommen.

Drama.

Inzwischen wandten sich immer neue schweizerische Schriftsteller auch dem Drama zu. Ihr Ehrgeiz war es, von den fremden Schauspielern im Land aufgefürht und von ihnen in die Weite getragen zu werden. Die ausländischen Bühnenleiter aber lächelten

über die ungelenken Gehversuche der Eidgenossen. « Bei uns in Berlin » mache man es anders. Bei den einheimischen Theaterkommissionen war nach so fachmännischem Urteil auf keine Unterstützung zu rechnen. Ein heftiges Ringen setzt ein, das bald nach einem Liebeswerben und bald nach offener Fehde aussieht. Kampfworte werden in Versammlungen und Zeitungen gewechselt. Die Presse steht in der Regel auf der Seite der Fremden!

Carl Spitteler hatte 1889 festgestellt, dass während fünf Jahren an den Zürcher Bühnen ein einziges Werk eines Schweizer Autors aufgeführt worden sei. 1922 erklärte der damalige Leiter des Zürcher Schauspielhauses, Franz Wenzler, er habe sechzig Werke von schweizerischen Autoren gelesen, aber darunter nur zwei spielbare gefunden: Hans Ganz « Der Lehrling » und Jakob Bührer « Ein neues Tellenspiel », das aber nicht einmal die übliche Mindestzahl von drei Aufführungen erlebte. Die städtischen Bühnen brachten 1930/31 13 Uraufführungen schweizerischer Werke an 60 Spielabenden, darunter allerdings ein Weihnachtsmärchen, das allein 19 Mal gespielt werden konnte. Während der letzten sechs Jahre wurde an unsern Stadttheatern eine ständig wachsende Zahl schweizerischer Bühnenwerke gezeigt:

1935/36	29	Werke	ca. 260	Aufführungen
1936/37	40	»	311	»
1937/38	38	»	351	»
1938/39	41	»	487	»
1939/40	33	»	563	»
1940/41	45	»	517	»

Die auffallend hohe Zahl der Aufführungen der 3 letzten Jahre erklärt sich aus zwei ungewöhnlichen Erfolgsstücken. Alfred Gehris « Sechste Etage » erlebt 1938/39: 104 Aufführungen, ein Jahr darauf noch 8; Bolo Maeglins « Gilberte » 1939/40: 260 und ein Jahr darauf noch 128.

Drei Gedanken drängen sich beim Betrachten dieser Zahlen auf:

Erstens: Gedrängt und gestossen von allen Seiten und wohl auch aus der Angst des Fremden, in der Schweiz seine Existenz zu verlieren, haben die Leiter der städtischen Bühnen schweizerischen Dramen Gastrecht geschenkt. Die Schweizer Autoren sind in der eigenen Heimat Gäste fremder Bühnen. Müsste es nicht umge-

kehrt sein? Die Schweizer als Herren ihrer Bühne und die fremden Dramatiker als freundlich geladene Gäste?

Zweitens: Gewiss, wenn Spitteler während fünf Jahren auf den Zürcher Bühnen nur einen Schweizer Autor und Wenzler in Zürich 1922 nur zwei spielbare Stücke fand, dann zeigt das Ergebnis der letzten Jahre eine beachtliche Zahl. Ob diese Beiträge im Verhältnis zu den ausländischen Stücken in einem bekömmlichen Verhältnis stehen, könnte nur ein Vergleich mit sämtlichen Aufführungen einer oder mehrerer Spielzeiten künden. Basel zum Beispiel spielte 1941/42 (die Zahlen des Vorjahres jeweils in Klammer): 18 (14) ausländische Dramen in 108 (77) Aufführungen und 6 (8) einheimische Dramen in 25 (96) Aufführungen. (1940/41 wurden die Volksstücke mit Musik «Gilberte» 39 Mal, «'s Anneli us der Linde» 22 Mal und das Märchen «Dornröschen» 11 Mal gespielt; 1941/42 wurden «Der verlorene Sohn» von Charly Clerc und «Robert und Alix» von Ruth Waldstetter an Matineen je ein Mal und «Der Bürgermeister von Zürich» von Hermann Ferdinand Schell am Schluss der Spielzeit 4 Mal gespielt). — 18 (13) ausländische Opern wurden 113 (81) Mal gespielt, 1 (2) schweizerische 8 (8) Mal. Alle 9 (8) Operetten mit ihren 89 (73) Aufführungen waren fremder Herkunft. Somit waren 33 (36) % der Dramen und 23 (55) % ihrer Aufführungen sowie 3,5 (8,7) % der musikalischen Werke und 3,8 (7) % ihrer Aufführung schweizerischer Herkunft.

Drittens: wesentlicher als das zahlenmässige Gleichgewicht und die freundliche Duldung im fremden Hause ist die Frage, ob schweizerische Werke durch grösstenteils fremde Schauspieler ihrer Eigenart entsprechend dargestellt werden können. Ein Berliner oder Sachse kann sowenig einen schweizerischen Bauern darstellen als ein Schwyzer einen Schlesier in einem Hauptmannschen Drama. Darum wirken Schweizer Werke auf « unsern » Bühnen oft so, als ob sie in Wien oder Berlin gespielt würden. Lieblos und fremd schauen sie uns an.

Man sollte meinen, es wäre heute keine Hexerei mehr, an einem kleinen Stadttheater einmal mit ausnahmlos schweizerischen Kräften zu beginnen. Am Zürcher Schauspielhaus, in Bern, in Luzern, in Sankt Gallen, in Lausanne sitzen schweizerische Theaterdirektoren. In Basel leitet ein Schweizer seit 1942 das Schauspiel.

Aber von den Bühnen schauen uns mehr fremde als vertraute Gesichter entgegen. Wie lange noch?

Schweizer Truppen

Indes hat sich die Lage vollends geändert, seitdem sich eine Anzahl schweizerischer Spieltruppen zu halten vermag: die Wanderbühnen Fredy Scheims und Jean Bards, das Zürcher Cornichon, das vom Cabaret sich zur Revue, zur Operette und schliesslich zum Volksstück durchspielte und die Heidi-Bühne, die sich mit Glück auf das mundartlich vorgetragene Spiel für die Jugend beschränkt und gerade damit die Erwachsenen besonders erfreut. Schweizer Berufsbühnen, zu denen vorübergehend das LA- und die Soldatentheater stossen, stehen neben den Stadttheatern und führen das vom Heimatschutztheater Bern und von der Freien Bühne Zürich begonnene Werk folgerichtig und zielbewusst weiter.

Hatte nicht Paul Lang in seinem Buche 1924 « Bühne und Drama im 19. Jahrhundert », das zum ersten Mal alle Bühnentaten und Sehnsüchte zusammenfasste und sich zum Propheten der kommenden grossen Tage erhob, vorausgesagt: die Freie Bühne wird zum « Nationaltheater » werden, sobald sie ihre Laienspieler durch schweizerische Berufsdarsteller ersetzt!? Die Freie Bühne hat ihre Aufgabe erfüllt. An ihre Stelle treten schweizerische Berufstruppen. Doch ihre Geschichte steht auf einem andern Blatt.

Ergebnis.

In der reformierten Schweiz ist das Theater leidenschaftliche Forderung und hundertfacher Neubeginn.

1. Das Festspiel unter freiem Himmel hat sich als eigentliches « Theater des Republikamismus » nach drei Richtungen entwickelt: als Jahreszeitenspiel in den Winzerfestspielen zu Vevey; als vaterländisches Festdrama in Arnold Ott, als Staatsbild der gegenwärtigen Eidgenossenschaft in Edwin Arnet; als geistliches Spiel in den Mysterien Einsiedelns für die Katholiken; in den Mysterien Clercs für die Reformierten. (Forderungen Rousseaus, Sulzers, Kellers, Nadlers).

2. Das schweizerische Drama des Volks- und Berufstheaters hat sich entfaltet, ohne bisher Meisterwerke von weltweiter Geltung uns zu schenken. (Forderungen Rousseaus, der Helvetik, Eckarts, Langs).

3. Der Liberalismus schuf Berufsbühnen, ohne dass es ihm wünschenswert erschien, sie zu Trägern schweizerischer Kultur zu machen. Nur zögernd, von den Zeitereignissen gedrängt, beginnen sie schweizerische Darsteller zu beschäftigen und schweizerische Werke zu spielen. (Forderungen der Helvetik, Eckarts, Bührers).

4. Ensembles schweizerischer Schauspieler beginnen sich zu bilden. Dafür zeugen Cabarets, Radio, Film, Soldatentruppen. (Forderungen der Helvetik, Eckarts, Bührers, Langs).

5. Schweizerische Schauspieler sind in der Lage, auch mundartliche Volksstücke darzustellen. (Forderungen Eckarts, Bührers, Langs, Leschs).

6. Die städtischen Bühnen sind samt und sonders veraltete höfische Barockbauten, die mit unserer völkischen und staatlichen Eigenart in schroffstem Gegensatz stehen. Berufs- und Volksbühnen müssen aus eigener Kraft art- und zeitgemässe Theaterbauten schaffen. (Forderungen Kellers, Langs, Kachlers).

7. Eine schweizerische Theaterschule, die diesen Namen verdient, besteht bisher nicht. (Forderungen Eckarts, Spittelers, Bührers)

8. Eine schweizerische theaterwissenschaftliche Forschungs- und Lehrstätte gibt es ebensowenig als eine Theatersammlung. (Forderung der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur seit 1927).

Ausserhalb des Kreises der leidenschaftlichen Forderungen wächst aus der Stille ein kindertümliches Theater als Mittel der Erziehung, spielt sich das Kasperli- und Marionettentheater ans Licht, entwickelt sich ein neues Volksspiel und entfaltet sich aus einem neuerwachten Körpergefühl der Tanz, der eine so charakteristsiche Begabung wie Trudi Schoop als ersten Sendboten neuer eidgenössischer Spielkunst in die alte und neue Welt entlässt.

Die Landesausstellung 1939 hat uns die Vielfalt unserer Lebensformen und Kulturäusserungen erkennen und lieben gelehrt. In ihren Festspielen pries sie die menschliche Fülle im engsten Bezirk.