

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 16 (1946)

Artikel: Von Theaterkrisen und ihrer Überwindung
Autor: Stamm, Rudolf
Kapitel: 4: Schweizer Theaterfragen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986542>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

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

bewusst schaffende, experimentierende Dramatiker. Aus ihren Experimenten sind bedeutsame Einzelwerke hervorgegangen («Mourning Becomes Electra», «Family Reunion», «The Skin of our Teeth»); zur Wiederbelebung einer dramatischen Gattung haben sie aber noch nicht führen können.

IV. SCHWEIZER THEATERFRAGEN

1. Kritik.

Unsere Ausführungen über die Theaterreform, die Shaw für uns repräsentiert, und über die Errungenschaften der Abbey Spieler könnten den Anschein erwecken, als habe das moderne englische Theater die Krisenzeichen nicht gekannt, die wir am deutschen Zwischenkriegstheater festgestellt haben. In den Londoner Geschäftstheatern traten entsprechende Störungen im Verhältnis der theatralischen Kräfte auf. Wir verzichteten darauf, sie im Einzelnen zu schildern, da dabei nichts prinzipiell Neues zutage käme. Auch auf die Lage im modernen französischen Theater wollen wir nicht eingehen, aber immerhin bemerken, dass in Pierre Brissons Buch «Le Théâtre des Années folles» (Genève 1943) ein Material vorliegt, das deutlich zeigt, wie international die von uns am deutschen Beispiel festgestellten Auflösungserscheinungen waren. Die gleiche Tatsache bringt uns der Hinweis auf das italienische Grotesktheater und auf seinen Meister Pirandello zum Bewusstsein, dessen Dramen in den Jahren nach 1920 einem europäischen Interesse begegneten, weil sie wichtige Aspekte der modernen Gemeinschaftskrise sichtbar machten: anstatt einer einzigen Wahrheit existiert eine Vielheit von Illusionen in und um Pirandellos Figuren; die Personen verlieren ihre Identität bei ihm, lösen sich auf in zusammenhanglos im Bewusstseinsstrom treibende Wahnbilder; die Grundlagen echter Verständigung zwischen den Menschen sind zerbrochen.

Die Auflösungserscheinungen haben auch die deutschschweizerischen Schauspielbühnen nicht verschont, was bei ihrer langjährigen engen Verbindung mit dem deutschen Theaterwesen nicht erstaunlich ist, was aber in erster Linie darum so sein muss, weil unser Land auf seine Weise die Gemeinschaftskrise der

Gegenwart durchzukämpfen hat. Es ist eine schweizerische Besonderheit, dass es beinahe auf allen Gebieten schwierig ist, Allgemeinurteile zu fällen, da von Gegend zu Gegend, von Stadt zu Stadt, wesentliche Variationen der Gesamtlage auftreten. Das trifft natürlich auch im Falle der Schauspielbühnen zu, wie sie in Basel, Bern, Chur, Luzern, St. Gallen, Zürich und als Städtebundtheater Solothurn-Biel-Burgdorf-Langenthal bestehen. Die folgenden Bemerkungen gründen sich auf eine genaue Kenntnis der Basler Verhältnisse und auf Berichte von Vertrauensleuten in den andern Städten, die durch gelegentliche persönliche Einblicke ergänzt worden sind. Es sollen Grundtendenzen herausgearbeitet werden, die an all den genannten Orten mehr oder weniger deutlich sichtbar sind. Selbstverständlich sind auch schon überall stärkere oder schwächere Gegenkräfte am Werk. Ihr Vorhandensein macht Ausführungen wie die gegenwärtigen sinnvoll, denn sie bieten Ansätze für den positiven Teil, der auf die kritische Bestandaufnahme folgen soll.

Ausgehen möchten wir von einer Klage, welche gerade die besten Freunde des Theaters unseren Berufsbühnen gegenüber immer wieder erheben. In ihrem Charakter ist etwas Zweideutiges: auf der einen Seite versprechen sie Orte zu sein, wo unsere Bürger sich versammeln können, um ergriffen zu werden vom geistigen Besitz der Jahrhunderte, soweit er dramatische Gestalt gewonnen hat, und um sich auseinanderzusetzen mit den Mehrern jenes Besitzes, die unter uns leben. Sie versprechen das beschränkte Wissen, Fühlen und Erleben der Einzelnen zu wandeln, vielfältiger zu machen und zu verbinden in einem Bereich, in den diese aus eigener Kraft nicht gelangen könnten. Um solcher Versprechungen willen werden sie «Kulturinstitute» genannt, von Behörden und Privaten mit Geld und Liebe gepflegt, der Jugend empfohlen und vorgeführt und allen Krisenzeichen zum Trotz am Leben erhalten. Stellen wir aber die Frage, ob die Bühnen ihre Versprechungen auch halten, so können wir ehrlicherweise nur antworten: manchmal. Und damit werden wir gleich zum andrerseits geführt. Da erscheinen sie uns als schlecht und rechte Unterhaltungs- oder Amüsierinstitute, die sich ungebührlich wichtig vorkommen, die vor lauter geschäftigem Trubel im Mittelmässigen stecken bleiben, sobald sie sich an eine ehrgeizige Aufgabe heranwagen. Da werden wir zu Betrachtungen geführt, wie sie Robert Faesi einmal ange-

stellt hat mit den Worten: «In der Idee die Krönung aller Künste, ist das Theater in Praxi oft die gemeinste, verlogenste, banalste Unkunst,»¹ die er sogar durch den Satz ergänzt hat: «Das Theater ist ein wenig liederlich und unreell selbst schon in der Theorie!»² Wenn etwas Derartiges wirklich zum Theater gehört, so haben wir in unserem historischen Teil doch deutlich gezeigt, dass diese zweifelhafte Qualität durchaus nicht in allen Perioden gleich stark ausgeprägt gewesen ist. An unseren modernen Berufstheatern fällt sie gewiss auf. Beunruhigender wird der Tatbestand, wenn wir beobachten, dass diejenigen Werke, mit denen ein Theater seiner hohen Mission dienen und sich der Unterstützung von Staat und Privaten würdig erweisen möchte, den Zuspruch des Publikums oft weniger finden als die andern, die es mit nicht ganz gutem Gewissen im Hinblick auf die Kassenbedürfnisse herausbringt. Neben der erwähnten Zweideutigkeit bedrückt alle, die unsere Schauspielbühnen wieder den grossen Aufgaben zuführen möchten, eine andere Tatsache. Der Anteil der Theater am kulturellen Leben der Schweiz ist verhältnismässig klein, ihre Reichweite im Publikum gering. Sie haben sich aus ihrer Lage am Rande des kulturellen Lebens vor dem Anfang der modernen Krise nicht befreit, und seither erst recht nicht. Es gibt kaum jemanden unter den Einsichtigen, der diesen Sachverhalt damit erklären möchte, dass die Deutschschweizer von Natur theaterfremde Menschen seien. Eine derartige Auffassung wird durch einen Blick in die Geschichte und darauf, was um unsere Berufsbühnen herum geschieht, ein für alle Mal widerlegt. Das Studium der Theatergeschichte³ führt uns eine erstaunlich vielfältige Spieltätigkeit von Geistlichen und Laien, Erwachsenen und Schülern in den städtischen und ländlichen Orten vor. Sie verschönte den Alltag und die Feste vieler Generationen im Spätmittelalter, im Zeitalter der Reformation und der Gegenreformation und zeigte auch später, besonders in den katholischen Orten, eine unbesiegbare Lebenskraft. Im 19. und 20. Jahrhundert erschien sie in den kantonalen und eidgenössischen Festspielen und in der Tätigkeit der Laienspieler und der Dilettanten.

¹ «4. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizer Theaterkultur», 13.

² op. cit., 20.

³ Vgl. dazu die verdienstvollen Arbeiten Oskar Eberles, besonders seine «Theatergeschichte der inneren Schweiz», 1929, und seine «Wege zum schweizerischen Theater», 1943.

Diese Tätigkeit ist bis zum heutigen Tag quantitativ sehr bedeutend und qualitativ sehr ungleich geblieben. Sie ist durchaus nicht unproblematisch, doch ist hier nicht der Ort, auf die vielfältigen Fragen, die den Laienspielern gestellt sind, einzugehen. Im Mittelpunkt steht die Tatsache, dass noch lange nicht alle dramatischen Dilettanten ein gesundes Verhältnis zwischen ihrem Wollen und ihren Möglichkeiten gefunden haben. Noch oft steht beim Theaterspielen der Sinn gerade nach den Dingen, die einem durchaus fremd sind, die man eigentlich nicht kann, wobei als Resultat etwas halb Rührendes, halb Aergerliches herauskommt. Als Beispiel sei die Aufführung von Ernst von Wildenbruchs hochdeutschem Jambendrama «Harold» erwähnt, welche die Lötschentaler im Sommer 1924 mit grösster Hingabe und Freude durchgeführt haben. Neben solchen Erscheinungen stehen die schönen Leistungen der geschulten Laienspielgruppen, die sich adäquate Bereiche ausgewählt und besonders in der Pflege des Dialektspiels einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht haben.

Indem wir zu den Berufsbühnen zurückkehren, stellen wir vorläufig fest, dass es ihnen nicht in befriedigendem Masse gelungen ist, die Verbindung mit der alten Spieltradition aufzunehmen und damit die Reichweite, die wir eigentlich erwarten müssen, zu erlangen. Wir wenden uns zu den Einzelaspekten des Berufstheaterbetriebs, die uns krisenhaft scheinen. Zunächst ein Wort zu den **S p i e l p l ä n e n**, wie sie uns jeweils zu Beginn einer Spielzeit vorgelegt werden, bevor sie den Kampf um ihre Verwirklichung antreten. Man wird kaum einen unter ihnen finden, auf dem nicht hohe Erwartungen weckende klassische und moderne Dramentitel stehen. Damit ist aber noch keineswegs entschieden, ob der Spielplan das hat, was man «ein geistiges Gesicht» nennen könnte. Es ist nicht entschieden, ob hinter dem Plan ein künstlerischer Wille steht, ein klarer Sinn für Zentrales und Peripherisches, für Dauerndes und für Flüchtiges, ob der Plan ausgerichtet ist nach einem Bild des lebendigen Berufstheaters in der zukünftigen Schweiz. Tatsächlich beschleicht einem angesichts manch eines Spielplans das unbehagliche Gefühl, er sei eine vorwiegend experimentelle Angelegenheit, die Verantwortlichen verwendeten mehr Energie darauf, unmittelbare Erfolgchancen abzuwägen, mit dem Ohr am Boden nach den leisesten Regungen des Publikumsgeschmacks zu horchen, als auf die Bestimmung des rechten Kurses im grossen.

Dass das entgegengesetzte Extrem eines publikumsfremden Doktrinarismus nicht minder falsch und durchaus unmöglich wäre, braucht kaum ausgeführt zu werden. Aber die Gefahr besteht, dass sich die Biegsamkeit bis zum gänzlichen Mangel an Rückgrat steigert, und dass die Fähigkeit, dem Augenblick zu dienen, zum Verlust des Wissens um ein verpflichtendes Bild führt. Wo man ihr erliegt, erhalten die Spielpläne, auch wenn viel im einzelnen Interessantes darauf steht, ein Aussehen, das einfach im guten und im schlimmen gleichgültig lässt, etwas Quallenartiges, mit dem niemand sich auseinanderzusetzen Lust hat.

Einen heiklen Punkt berührt derjenige, der nach dem Verhältnis der Spielpläne zum Schaffen der heimischen Dramatiker fragt. Er findet auf der Seite der Dramatiker oft ein starkes Gefühl des ungerechtfertigten Zurückgesetztseins, auf Seiten der Theater ein emphatisches Beteuern, sie seien sich ihrer Pflichten gegenüber dem schweizerischen Schaffen durchaus bewusst. Diese Versicherungen müssen mancherlei aufsteigende Erinnerungen überlöten: Erinnerungen an ausgesprochen schlechte Stücke, die man in einem schwachen Augenblick angenommen und nachher ohne Glauben zu einem dünnen Achtungs- oder Cliquenerfolg oder zum Durchfall geführt hat, an mühsam gestopfte und gedehnte Dreiakter, die vielleicht gute Einakter hätten werden können. Gewiss haben unsere Dramatiker mit nicht weniger schweren Hemmnissen und Unvollkommenheiten zu kämpfen als die Theater. Häufig unter ihnen ist noch der ausgesprochene Ich-Typ, dem es noch weniger als Yeats gelingt, die Verbindung mit den überindividuellen Wirklichkeiten herzustellen. Dem Schreibenden ist in diesem Zusammenhang die Aeussereung eines Dramatikers unvergesslich geblieben, der die Entstehung eines Werkes darzustellen versuchte, indem er erklärte, das Stück finde seine vollkommenste und reinste Existenz im tagträumenden Kopf seines Schöpfers, die erste unvermeidliche Verderbnis erfahre es durch den Prozess des Niederschreibens, die zweite durch die Uebertragung auf Schauspieler und Bühne. Auch wenn wir daran denken, dass die Künstlererfahrung eines Zurückbleibens der Ausführung hinter der ersten Konzeption oft verbürgt ist, scheint es uns, dass die geschilderte Einschätzung des Theaters einen spätromantischen, ins Ich verbannten Dichter, nicht aber einen Dramatiker, verrät. Ein zweiter gut vertretener Typus ist der Dramatiker, der Probleme und Ideen, die

ihn beschäftigen, in historische oder moderne Stoffe einkleidet, ohne die Genialität Schillers oder Shaws zu besitzen. So kommen oft papierene Stücke zustande, denen das unmittelbare dramatische Leben fehlt. Als dritter fragwürdiger Typus sei der erwähnt, der es allzu eilig hat mit der Bühnenverwirklichung, der womöglich über eine Aufführungszusage verfügen möchte, bevor er die Arbeit an einem Stück aufnimmt. Sofern er nicht unter dem Zwang äusserer Not zu seiner Forderung kommt, ist ihm der Unterschied zwischen Unterhaltungsware und Kunstwerk nicht aufgegangen. Ein den verschiedensten Dramatikertypen gemeinsamer Mangel sei noch angeführt: die bedenkliche Isolierung vom Theaterbetrieb selbst. Allzu selten finden wir den Autor, der dauernd oder doch während längerer Zeit in einer unmittelbaren beruflichen Beziehung zu einem Theater und seiner Truppe gestanden hat. Daran sind nun sicher nicht allein die Dramatiker schuld. Auch in unseren Theatern sind die Anzeichen für das verderbliche Souveränitätsgefühl der theatralischen Teilkkräfte noch nicht durchwegs verschwunden, und sie müssen notwendigerweise auf die Dramatiker abstossend wirken.

Zunächst ist da eine Uebersteigerung des Verlangens einzelner *Schauspieler* nach Anpassung der Rollen an das Mass ihrer Persönlichkeit zu nennen. «Sogar den Herren Goethe, Schiller und Shakespeare rücken wir zuweilen ganz tüchtig zu Leibe, da wird sich der eben erst gestorbene Herr X, oder gar unser noch lebender Landsmann Herr Y auch Einiges gefallen lassen müssen.» Im Sinne eines solchen Satzes, der an die Thesen Tairoffs denken lässt, werden die Worte des Autors erprobt, gekostet und nachher auf mehr oder weniger gewaltsame Art verändert. Ebenso wie unter den Schauspielern lässt sich unter den *Regisseuren* noch manchmal die Tendenz zum Kult der eigenen Persönlichkeit, des überraschenden Einfalls, der Originalität beobachten und der Gedanke, nur die Regie sei gut, bei welcher dem Zuschauer auf Schritt und Tritt die Tätigkeit des bedeutenden Spielleiters bewusst würde. Die Meinung, die Tüchtigkeit des Regisseurs erweise sich durch energische Kürzungen und Umstellungen im Text, ist noch nicht genügend diskreditiert. Nicht selten meldet sich der Wunsch nach einer derartigen unechten Betätigung im Bewusstsein des Regisseurs mit der Formel, das aufzuführende Werk müsse «dem modernen Empfinden» nahegebracht werden. In ihrem Namen wird dann

z. B. eine shakespeareische Tragödie weit über das zulässige Mass hinaus psychologisiert bis zum direkten Widerspruch gegen den Text des Dichters. Hamlet muss die Worte des Geistes seines Vaters in einem Trancezustand als Bauchredner selbst sprechen, oder Lady Macbeth muss, während sie in der Mordnacht auf ihren Gatten wartet, mit Zittern und Zagen die Worte sprechen:

«Was sie berauschte, hat mich kühn gemacht,
Und was sie dämpft', hat mich entflammt.» («Macbeth», II, 2)

Worte, die im absoluten Widerspruch zum Zittern und Zagen stehen: das geschieht, weil ein heutiges Publikum nicht an Geister glaubt und weil die moderne Psychologie nach Ansicht des Herrn Regisseurs lehrt, eine Frau in Lady Macbeths Lage spreche und handle im äussersten Zustande nervöser Ueberreizung. Sehr leicht werden so Figuren wie die genannten, oder wie diejenige Angelos in «Mass für Mass», geradezu als pathologische Fälle interpretiert. Mit ihrer Rätselhaftigkeit verlieren sie ihren Zauber, und, was schwerer wiegt, ihre Verbindlichkeit für den Zuschauer. Wenn ihm das Gefühl beigebracht wird, Hamlet und Angelo seien ihrer Anlage nach abnormale, seelenkranke Menschen, so kann er sich mit ihnen nicht mehr identifizieren; sie gehen ihn, etwas überspitzt gesagt, nichts mehr an. Den Gewalttaten der selbstherrlichen Regisseure fallen nicht nur einzelne Figuren, sondern auch ganze Werke zum Opfer. Als charakteristische Leistung dieser Art sei eine Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» im Jahre 1945 erwähnt, in der das Stück gründlich aus seinen Fugen gedreht wurde, um es zeitgemäss zu machen. Shakespeares Shylock ist ein Unhold, der durch einige menschliche Züge unserem Verständnis und Mitgefühl nahegebracht wird. Unter seine Gegner sind die guten Gaben des Körpers, Geistes und des Gemütes, welche die Menschen der Renaissance hochschätzten, mit freigebiger Hand verteilt. Ihr Benehmen Shylock gegenüber ist allerdings nicht tadellos. Shakespeares Objektivität und Darstellungskunst bewähren sich, indem er es vermeidet, alle Schatten auf die eine und alles Licht auf die andere Seite zu werfen. In der Aufführung, welche wir im Auge haben, musste nun aber Shylock der durch den Hass und die Gemeinheit seiner Gegner aus der Bahn geworfene Edelmensch sein, während diese Gegner als typische Vertreter einer dekadenten Oberschicht auftraten. Da die Gestalt Portias in dieses Schema nicht passen wollte, durchbrach sie es eben.

Bassanio war abwechselnd ein ihrer würdiger Freier und ein flegelhafter Hitlerlummel. Die in der Gerichtsszene wirkenden Richter aber torkelten als senile Trottel einher!

Dabei ist die zeitgemässe Interpretation die, welche ein zeitgemässer Mensch im Geist vollkommener Werktreue durchführt. Gewollte, d. h. gemachte Zeitgemässheit ist nichts anderes als private oder tendenziöse Verzerrung. Aus Gründen, die wir weiter oben dargelegt haben, ist die Wiedergabe des grossen symbolischen Dramas in einer Krisenperiode in jedem Falle ein nur teilweise zu lösendes Problem. Besondere Schwierigkeiten bereitet dabei die Bewältigung der stilisierten Sprache — Vers oder Prosa — solcher Werke. Im Zerbrechen der vom Dichter geschaffenen Sprachform offenbart sich nochmals ganz unmittelbar die zu überwindende Theaterkrankheit.

Wenden wir die Blicke nun in den Z u s c h a u e r r a u m, so finden wir da so verschiedenartige Erwartungen in den Köpfen, dass wir begreifen, weshalb kein eindeutiger Impuls von hier aus auf den Bühnenbetrieb ausgeht. Suchen wir einzelne Gruppen zu unterscheiden, so fällt zuerst ein zahlreiches kleinbürgerliches Publikum auf, das für das einfache Weiterbestehen der Bühnen bisher von grosser Bedeutung gewesen ist. Es hat eine gemütliche Vorstellung vom Theater, sieht ein biederer Unterhaltungsinstitut darin, von dem es immer wieder die altvertrauten Operetten und Lustspiele, hin und wieder aber auch eine bewährte Oper oder ein klassisches Drama erwartet. Diese edleren Werke versetzen es in eine momentane Hochstimmung, von der aber keine Wirkung auf das Leben ausserhalb des Gebäudes ausgeht, da die strengste Trennung zwischen Theater und Wirklichkeit eine Selbstverständlichkeit für es ist. Eine zweite wichtige Gruppe, die sich aus allen Kreisen rekrutiert, in die auch die Arbeiterschaft am leichtesten den Zugang findet, besteht aus den Leuten mit vornehmlich intellektuellen Ansprüchen an die Theaterkunst. Sie wollen auf der Bühne Probleme diskutiert, Ideen gegeneinander in Bewegung gesetzt sehen; sie suchen Gelegenheit, für oder gegen eine Gesinnung zu demonstrieren, und wollen so das Theater zum Diener der Kämpfe des Tages machen. Weiter sind Splittergruppen zu erwähnen. Zunächst die Zuschauer, die das Theater seinen historischen Blütezeiten verpflichtet sehen wollen. Sie fordern die Pflege einer Kunst von ihm, die so anspruchsvoll ist wie jede echte Kunst.

Sie wissen, dass die Kunst sowohl Verbindung haben muss mit der Welt des praktischen Lebens als auch Distanz von ihr. Von dieser Gruppe muss die Erneuerung des Theaters in erster Linie ausgehen. Unwichtiger sind die Spezialisten, die das literar- und kulturhistorische Interesse vor den Vorhang bringt, und die Aestheten, denen es vor allem um das artistische Spiel geht. Ein einigendes Band umschliesst alle: die Freude am Elementartheatralischen, am einfachen Spiel auf der Bühne. Sie genügt, um die reine Existenz des Theaters zu gewährleisten; sie reicht aber nicht aus, um ihm eine klare Form und seine Funktion als Gemeinschaftskunst zu geben.

Nicht weniger richtungslos als das Publikum sind im ganzen gesehen die K r i t i k e r, die sich in der Presse mit den Leistungen unserer Theater auseinandersetzen. Auch da lassen sich ein paar Haupttypen unterscheiden. Nicht häufig ist bei uns glücklicherweise der Kritiker, der die ihm überantworteten Vorstellungen lediglich zum Anlass nimmt, sein interessantes Selbst in eigenen «Kunstwerken» oder Künsteleien zu gestalten und seinen bewundernden Lesern darzubieten, dem ein Witz, oder auch nur eine Geistreichigkeit, viel wichtiger ist als der präzise Ausdruck dessen, was er über die Leistung der Theaterkünstler zu sagen hätte. Viel häufiger ist ein etwas selbstgefälliger und unverbindlicher Impressionismus, unter dessen Einfluss der Kritiker es zufrieden ist, recht forsich und ehrlich die eigenen Reaktionen zu registrieren. Der Leser kann dann mit dieser Bekennerkritik soviel oder sowenig anfangen, wie die Person des Schreibenden ihm wert ist. Gelegentlich erlauben sich diese Impressionisten erstaunliche Akte der Willkür und der Sprunghaftigkeit und lassen den Sinn für ein gültiges Mass und für rechte Proportionen durchaus vermissen. Eine gesteigerte Form des impressionistischen Typs vertreten die rhapsodischen Kritiker, die völlig unberechenbar sind, sich von Fall zu Fall an ganz Widersprüchlichem mächtig entzünden und dann gewaltig in die Saiten greifen, um vom Einzelerlebnis aus die ganze Zukunft zu prophezeien. Am entgegengesetzten Uebel leiden die ideologisch festgelegten Kritiker, die sich zwar mit dem Problem- und Ideendrama ganz gut auseinanderzusetzen verstehen, den reineren Gattungen gegenüber aber versagen, da sie unter dem Zwang stehen, dauernd mit festen, ausserkünstlerischen Masstäben zu messen unter Vergewaltigung oder Vernachlässigung ihres ursprünglichen Erlebnisses. Schliesslich sei noch ein Typus genannt, der

die erwähnten Extreme vermeidet, aber nicht auf die rechte Art. Es ist der Berichterstatter, der den hohen Pflichten der Kritik ausweicht, indem er Tatsachen aneinanderreihet ohne Urteile zu fällen.

Ueerblicken wir die so kurz kritisierten Erscheinungen, so fällt sogleich auf, dass sie die schweizerische Form der modernen Theaterkrise sind, deren Wirkung wir andernorts schon kennengelernt haben. Zum Verständnis der ungenügenden Verbindung zwischen den Berufsbühnen und der Theatertradition des Volkes ist es allerdings notwendig, einen Blick in die schweizerische Theatergeschichte zu tun. Noch immer wirkt die Tatsache nach, dass die Berufsbühnen spät und als ein Import aus dem Ausland entstanden sind und dass sie merkwürdig lange durchaus vom ausländischen Geist beseelt geblieben sind. Im 19. Jahrhundert haben deutsche Direktoren, Schauspieler und Autoren unsere Bühnen beherrscht; ihre Darbietungen boten daher sprachlich, thematisch und stilistisch dem schweizerischen Zuschauer ganz erhebliche Schwierigkeiten. Die Frage, weshalb die Vorherrschaft der deutschen Theaterleute in der Schweiz so lange nicht gebrochen wurde, ist nicht einfach zu beantworten. Früh genug ist auf das Problematische der Situation hingewiesen worden. Richard Wagner hat das im Jahre 1851 sehr überzeugend in seiner kleinen Schrift «Ein Theater in Zürich» getan und Karl Spitteler in seinem Aufsatz «Das deutsche Theater in der Schweiz» vom Jahre 1889¹. Das lange Ausbleiben von schweizerischen Schauspielern, Direktoren und Dramatikern für die Berufsbühne beruht auf vielerlei Gründen. Die langjährige kirchliche Opposition in den protestantischen Städten pflanzte das Misstrauen gegen die Schauspieler tief in die Gemüter ein. Unter ihrem Einfluss wandte sich das Bedürfnis nach künstlerischer Betätigung und Kunstgenuss der Musik zu, die für moralisch weniger gefährlich galt. Weiter ist zu beachten, dass man die Schauspieler bei uns als Mitglieder von Wandertruppen kennen lernte, was mithalf, sie mit einer Aura des Unsoliden und Bedenklichen zu umgeben, die sie interessant, ihren Beruf aber für junge Schweizer schwer zugänglich machte. Wichtiger sind aber ohne Zweifel die Auswirkungen der Sprachsituation. Die Bühnensprache wirkte als eine schwer übersteigbare Schranke zwischen den Theatern und den schweizerischen Zuschauern, Schauspielern und Dramatikeraspiranten. Sie machte aus dem Theaterbezirk eine

¹ Vgl. darüber: Paul Lang, op. cit., 21 ff. und 116 ff.

fremde Welt für sich. Grosse Bevölkerungskreise, die im täglichen Leben selten mit Hochdeutschsprechenden zusammenkamen, verstanden die Schauspieler einfach nicht recht. Sie interessierten sich auch nicht — Spitteler hat diesen Punkt nachdrücklich betont — für die Figuren und Stoffe, die in den ausländischen Stücken vorkamen. Uns möchte es scheinen, dass es an den Dramatikern gelegen hätte, die notwendige Bresche zu schlagen. Sie haben es immer wieder, lange aber ohne rechten Erfolg versucht. Die Schuld daran, dass er ausblieb, ist von Spitteler und vielen anderen den verständnislosen reichsdeutschen Direktoren zugeschoben worden. Sie mögen sich wenig um die Anliegen der einheimischen Autoren gekümmert haben, aber das Haupthindernis für die Dramatiker war doch wieder die Sprachsituation. Der Zwang, in einer Sprache Dialog schreiben zu müssen, die nur für wenige eine erlebte Rede-weise im vollen Sinne des Wortes war, wirkte sich als schwerer Nachteil aus. Dieses Problem ist auch dem heutigen Schweizer Dramatiker noch gestellt. Von ihm abgesehen sind die genannten Hemmnisse aber weitgehend überwunden. Die Zahl der schweizerischen Schauspieler nimmt ständig zu. An allen Stellen in unseren Theatern, auch unter den Direktoren, befinden sich Schweizer. Den Ausländern, die bei uns wirken, liegt nichts ferner als der Wunsch, an den besonderen Bedürfnissen unserer Bevölkerung vorbeizusehen. Den Dramatikern unseres Landes stehen die Bühnen offen, wenn sie Gutes leisten. Trotzdem so die wichtigsten historischen Schwierigkeiten beseitigt sind, ist die Kluft zwischen Bühnen und Bevölkerung noch nicht geschlossen; zu einer rechten Theaterblüte ist es noch nicht gekommen. Den Grund dafür möchten wir in der Tatsache sehen, dass die Beseitigung jener Hemmnisse zur Zeit der europäischen Theaterkrise erfolgt ist, in deren Bann auch unser Land geriet.

2. F o l g e r u n g e n .

Wie aus unseren früheren Ausführungen hervorgeht, betrachten wir die Krise des modernen europäischen Theaters als Teil der modernen Gemeinschaftskrise und halten die Erneuerung des Theaters nur im Zusammenhang mit einer Gesamterneuerung des politischen, sozialen und kulturellen Lebens für möglich. Im folgen-

den konzentrieren wir uns auf Gedanken und Anregungen, welche die schweizerischen Bühnen in Zukunft betreffen.

Die schaffenden Theaterkünstler werden hier vielleicht einwenden, dass *t h e o r e t i s c h e B e t r a c h t u n g e n*, wie wir sie unternehmen wollen, überhaupt keinen Sinn haben, da jeder rechte Künstler nicht wählen kann zwischen verschiedenen Schaffensweisen, sondern ehrlich und unbedingt nach dem Gesetz wirken muss, nach dem er angetreten ist. Wir sind nicht so töricht zu glauben, dass man aus wohlgemeinten Ueberlegungen heraus Forderungen aufstellen könne, denen die Künstler dann nach ebenso wohlgemeinten Ueberlegungen genügen müssten. Tatsächlich bedeutet die Feststellung, dass wir dies oder jenes nötig hätten, noch nicht viel auf dem Gebiete der Kunst. Darum ist ja auch die Kulturpolitik von Kultusministerien so fragwürdig. Was wir aber getrost tun dürfen, ist unsere Sehnsucht hinsichtlich der Kunst formulieren in der Hoffnung, dass aus den gleichen Quellen, aus denen diese Sehnsucht kommt, den Künstlern der Wille und die Fähigkeit zuströmen werden, ihr zu genügen. Wir sind allerdings auch nicht der Meinung, dass man mit verschränkten Armen dasitzen und warten könne, bis uns eine neue Theaterkunst als Gnadengeschenk gegeben wird. Man kann die falschen oder die rechten Tendenzen in sich entwickeln. Niemand darf zum Beispiel erwarten, dass unsere Dramatiker nun plötzlich mit den alten Seheraugen ausgestattet werden, für welche die empirische und die geistige Welt nicht zerfallen waren, für welche die Welt voll war von austauschbaren Symbolen. Wie wir ausgeführt haben, hat es aber die grosse Theaterkunst, die wir meinen, auch schon zu Zeiten gegeben, die zunächst nicht über die dichterischen Genies mit solchen Augen verfügten, in denen bewusste Disziplin und angestrenzter Wille ihre Rolle spielten, bevor die Begnadung kam. Wir erinnern an den klassizistischen Weg zu einer neuen Schaffensweise und an die Wiedergeburt des poetischen Dramas in Irland.

Hier sei noch die Frage gestellt, inwiefern das Studium *h i s t o r i s c h e r B e i s p i e l e*, wie die genannten es sind, für uns von Nutzen sein kann. Jedes Wörtlichnehmen des Vorbildes, jedes Sichanklammern an die Einzelheiten des früher und anderswo Geschehenen muss zu unfruchtbaren Experimenten führen. Fruchtbar wird der Blick auf das Geschichtliche, wenn er unseren eigenen Möglichkeiten Anlass zum Keimen und zur Entfaltung wird. So

gesehen, glauben wir, dass die Methode der Klassizisten manchem modernen Dramatiker etwas bedeuten kann, der die Bühnenfremdheit überwinden will, zu welcher der spätrömantische Kult des privaten Erlebens geführt hat. Auch das irische Theater kann wichtige Anregungen geben: Fesselt nicht der Anblick dieser Theaterbewegung, die, Impulse nehmend und spendend, mit zu einer politischen und kulturellen Erneuerung des Landes gehört? Die für uns interessanten Züge an ihr sind zahlreich. In einem kleinen Land, das langezeit Theaterprovinz eines grösseren war, ist es gelungen, vollständiges Eigenleben zu erlangen. Laienspieler wuchsen sich aus zu fähigen Berufsschauspielern, die imstande waren, ihren eigenen unverwechselbaren Bühnenstil zu entwickeln. Um die Männer, welche der ganzen Bewegung die Bahn brachen, sammelte sich erstaunlich rasch ein Stab von dramatischen Talenten, die teilweise nur einfache, teilweise aber hohe Aufgaben zu lösen verstanden. Sie waren erfolgreich, da ihnen ausser der englischen Normalsprache das nicht allzustark von ihr abweichende, aber frische und ausdrucksstarke Anglo-irisch zur Verfügung stand, da sich ihre Phantasie an unverbrauchten Motiven aus Sage und Geschichte und am Leben und Treiben ihrer Mitbürger zu entzünden vermochte. Voraussetzung des Ganzen waren allerdings die Bahnbrecher. Yeats und Synge, die wir kurz kennengelernt haben, waren alles andere als «Volksdramatiker». Beide kannten die charakteristische Situation des bühnenfernen modernen Dichters. Für beide war die Arbeit für das neue Theater zugleich ein Dienst an der gemeinsamen irischen Sache und ein Akt der Selbstbefreiung.

Der Haupteinwand gegen die Nützlichkeit des vorgeführten Beispiels für uns besteht wohl in der Behauptung, dass unser Volk von keiner politischen und kulturellen Gesamtbewegung ergriffen sei, die verglichen werden könnte mit der Bewegung, welche das neuirische Theater emportrug. Diese Meinung ist seit dem Kriegsausbruch im Jahre 1939 jedenfalls nicht mehr zutreffend. Die Aufgaben, die uns während des Krieges gestellt waren, haben ein Aktiv- und Bewusstwerden unserer gemeinsamen Kräfte gefordert, das auf allen Gebieten der Anstoss zu dauernden Leistungen werden kann. Dies ist bei der Lösung der Nachkriegsaufgaben in nicht geringerem Masse nötig. Ohne eine derartige Gesamterscheinung glauben wir nicht an die Möglichkeit wesentlicher Aenderungen an der Stellung der Bühnenkunst im schweizerischen kulturellen Leben.

Anstatt das irische Beispiel weiter zu pressen, versuchen wir anzudeuten, welche Wandlungen in der Arbeitsweise der einzelnen Theaterkräfte für das Ganze von Wert sein könnten. Die folgenden Seiten machen dabei keinen Anspruch auf Originalität. Es genügt, wenn auf ihnen bekannte Forderungen in einer neuen Perspektive erscheinen. Kaum eine der zahlreichen wichtigen Fragen, welche berührt werden, kann eine erschöpfende Behandlung finden. Sehr oft bietet das XV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur («Theaterschule und Theaterwissenschaft») wertvolle Ergänzungen und Präzisierungen zu den Vorschlägen, die hier gemacht werden.

Vom Dramatiker der kommenden Jahre möchten wir hoffen, dass ihn die spätromantisch-expressionistische Haltung je länger je weniger befriedigt. Wir möchten ihn wieder die Wege der symbolischen Kunst beschreiten sehen, welche die Bindung unter den Theaterkräften schafft, die zur Blüte des Ganzen gehört. Ein solcher führt über die Aufnahme der Lebenskenntnis und des Formwillens der Klassik unter die eigenen Möglichkeiten. Um ein Nachahmen von klassischen Vorbildern, ein Epigonentum, darf es sich dabei nicht handeln. Wohl aber um jene klassische Disziplin, welche das Bewusstsein dazubringt, nicht blindlings dem privaten Erlebnis zu vertrauen auf der Suche nach der Seele und dem Leib des Kunstwerks, sondern das eigene Erlebnis in Beziehung zu setzen zu den Seinsfragen der Andern, die Disziplin, welche die Augenblickserfahrung prüft am Wissen der vergangenen Generationen, die zwingt zur Erforschung und Befolgung der Gesetze, welche zum Wesen der dramatischen Form gehören. Am Ende dieses Weges ist vielleicht wieder ein naiveres dramatisches Dichten möglich, ein unmittelbarer Zusammenkommen von Gedanke, Stoff und Form.

Häufiger als den expressionistischen Ichdichter finden wir aber den Problemdramatiker unter den modernen Theaterautoren unseres Landes, der ein nationales oder ein soziales Problem sieht und eine — sehr oft historische — Einkleidung dafür schafft. Das Beispiel kann gut passen, die Auseinandersetzung kann fesselnd sein, und doch fehlt dem Werk die ursprüngliche Vitalität, den Figuren die Ganzheit und Einmaligkeit dramatischer Lebewesen. Eine bewegte, farbige Handlung und kraftmeierische Reden können solche Mängel höchstens verdecken. Es scheint sich in ihnen ein falscher

Arbeitsprozess auszuwirken. Er geht aus vom Gedanklichen und schafft, oder konstruiert sogar, ein dramatisches Kleid dafür. Es gibt den umgekehrten Weg: er geht aus von einem Erlebnis, das für den Dichter symbolhaft ist und führt zur Gestaltung von Stoff, Form und Sinn in einem. Die beiden Methoden stehen einander auch im Bereich der Sprache gegenüber: eine andere dramatische Rede entsteht, wenn der Dichter seine Gedanken formuliert und unter seine Figuren aufteilt, als wenn er vom erfahrenen gesprochenen Wort ausgeht, Gehörtes reinigt und steigert und dabei mit seinen Gedanken zusammenbringt. Die zweite Schaffensart ist für die besten Werke des Abbey Theaters charakteristisch. Der Bereich, wo die symbolkräftigen Motive und Sprachkeime gefunden werden können, ist weit, aber nicht unbeschränkt. Seine Grenzen fallen zusammen mit denen der Anteilnahme des Dichters. Dabei ist zu beachten, dass Anteilnahme nicht verwechselt werden darf mit intellektuellem Interesse. Sie ist eine Angelegenheit des ganzen Menschen; sie ermöglicht die Identifikation des Schöpfers mit seinen Figuren, ohne welche eben nur Thesengestalten, dramatische Schemen zustande kommen. Selbsttäuschung über die Grenzen der echten Anteilnahme ist die Ursache manch eines dramatischen Misserfolgs. Der Dichter kann die Motive und Sprachkeime im Zusammenleben mit den Zeitgenossen erhalten, mit denen er in Gemeinschaft verbunden ist und für die er sein Werk schafft. Geschichte und Sage können die Anregungen schenken, wieder in erster Linie die Bezirke in ihnen, die zu des Dichters Existenz in Beziehung stehen. Auch das Fremde und Ferne kann zum Symbol werden für das Eigene und Nahe und für das Allgemeine zugleich. Der Dramatiker, der ein solches Werk unternimmt, muss aber spüren, dass seine Anteilnahme wirklich so weit reicht, dass er sich nicht lediglich durch gelehrte Beobachtung und intellektuelle Folgerungen zur Arbeit treiben lässt. Nach solchen Ueberlegungen erscheint uns das gegenwärtige Leben unserer Landsleute in den Städten und auf dem Land als das primäre Feld der Anregung für unsere Dramatiker. Geschichtliche Ereignisse und Sagen, die in unserer Erinnerung lebendig sind oder sein sollten, folgen an zweiter Stelle.

Natürlich ist auch der Weg dessen, der so aus der Nähe schöpft, nicht ohne Gefahr: leicht kann es ihm geschehen, dass er das aus der Erfahrung gewählte Motiv nicht zum Symbol zu reinigen und

zu erhöhen vermag, dass er ins Abmalen eines Einzelfalles mit all seinen Zufälligkeiten abgleitet und so die dramatische Kunst, welche wir brauchen, durchaus verfehlt. Sie steht im Zusammenhang mit dem Sprachproblem des Schweizer Dramatikers. Er kann lokalisierte Szenen aus dem gegenwärtigen Leben unseres Volkes nur als Dialektszenen schreiben. Dabei hat er ein so reiches und unverbrauchtes sprachliches Medium zur Verfügung, wie er es sich nur wünschen kann. Andererseits ist die Gefahr, wenn nicht im Einzelnen, so doch im Lokalen stecken zu bleiben vorhanden. Sie ist nicht unüberwindlich, wie zahlreiche Dialektstücke beweisen. Aber auch das Dialektstück, das symbolische Kunst ist, wie wir sie nötig haben, bleibt aus äusseren Gründen eingeengt. Im besten Falle werden ein paar Laienspielergruppen zur Verfügung stehen, die dem gewählten Dialekt gewachsen sind. Die Berufsbühnen werden sie nur mit Mühe aufführen können, denn selbst wenn vorwiegend schweizerische Schauspieler an ihnen tätig sind, werden diese aus verschiedenen Landesgegenden stammen und darum verschiedene Dialekte sprechen. Es ist nicht notwendig, sich mit dieser Situation einfach abzufinden. Zunächst sind nicht alle Dialektstücke sprachlich einheitlich; nicht wenige bringen Angehörige verschiedener Dialektgebiete zusammen; die Wahrscheinlichkeit, dass das Ensemble einer Berufsbühne sie bewältigen kann, ist in diesem Falle grösser. Es wäre mit unserer Auffassung vom dramatischen Schaffen überdies durchaus vereinbar, wenn die Zusammensetzung eines Berufsensembles, das sich im Dialektspiel bewährt, von den Autoren in Betracht gezogen würde. Es ist nicht unwürdig, wenn ein Dramatiker im Schaffensprozess die Möglichkeiten einer bestimmten Schauspielergruppe ebenso im Auge behält wie die Beschaffenheit der Bühne und des Publikums, für welche er schreibt. Die Qualität seiner Arbeit wird dadurch in keiner Weise zum vornherein negativ festgelegt. Da wir das Dialektspiel für eine wichtige Gattung halten, die auch auf den Berufsbühnen regelmässig gepflegt werden muss, sei auch noch die Frage gestellt, ob es eine unerhörte Forderung an den Schweizer Schauspieler wäre, wenn man von ihm verlangte, dass er ausser einem reinen Bühnendeutsch die drei wichtigsten deutschschweizerischen Dialekte beherrschen würde. Für einen phonetisch begabten Menschen wäre dieses Ziel mit Hilfe der modernen Schulungsmethoden ohne übermässigen Kraftaufwand erreichbar. Immerhin, wir möchten unseren Drama-

tikern nicht empfehlen, bei der Pflege des Dialektspiels stehen zu bleiben, auch dann nicht, wenn sie aus dem Gegenwartsleben unserer Bevölkerung schöpfen. Sobald sie ihre Szenen nicht genau lokalisieren, stösst sich niemand daran, wenn sie vom Gebrauch des Dialektes absehen. Für manch einen Autor ist dies eine willkommene Hilfe bei der notwendigen Verwandlung des erfahrenen Einzelfalles zum dramatischen Symbol. Wie soll aber die hochdeutsche Sprache des Schweizer Dramatikers beschaffen sein? Da sei, frei nach Yeats, die Tatsache festgestellt: wir müssen guten dramatischen Dialog auf eine lebende Redeweise gründen. Das bedeutet, dass die Hochsprache unserer Autoren durchaus vom Dialekt her innerviert werden muss. Nur die Nichtberufenen unter ihnen werden einer angelernten Korrektheit, einem angelesenen Klang und Rhythmus, einer eindrucksvollen fremden Wortwahl nachjagen; die andern werden den Schweizer Dichtern folgen, die, ohne die hochdeutsche Sprache zu vergewaltigen, diejenigen syntaktischen Fügungen in ihr bevorzugt haben, die in unseren Dialekten lebendig sind, die unerschrocken Redewendungen, Vergleiche und Metaphern ins Hochdeutsche übernommen haben und ausserdem einen Klang und Rhythmus zu finden wussten, der aus dem Lebensgefühl unseres Volkes kam. Wird die Frage gestellt, ob eine solche Sprache auch verantwortet werden könne, wenn zeitlich und örtlich ferne Motive behandelt werden, so möchten wir sie unbedingt bejahen. Gerade in dieser Beziehung haben die irischen Dramatiker kühn experimentiert und mit Hilfe der modernen Volkssprache legendären und historischen Stoffen Kraft und Leben eingehaucht.

Mit all dem Gesagten haben wir nicht mehr getan als mögliche Bezirke des Schaffens abzustecken. Ueber die individuelle Formgebung, die sich in ihnen vollziehen muss, können wir keine Wünsche äussern; sie ist durchaus die Sache des einzelnen Schöpfers. Angemerkt sei nur, dass der Raum der Freiheit des Dramatikers in einer Richtung durch eine festgewurzelte, deshalb aber nicht weniger lächerliche und schädliche Tradition eingeengt ist. Wo man hinhört unter den Theaterleuten und auch grossen Teilen des Publikums, stösst man auf eine gänzlich ungerechtfertigte Abneigung gegen das kurze Stück, den Ein- oder Zweiakter, und gegen das aus Kurzstücken zusammengesetzte Programm. Der dadurch auf die Dramatiker ausgeübte Druck, wenn immer möglich abendfüllende

Stücke zu schreiben, führt oft zur Auswalzung und Verwässerung von Motiven, die im Kurzstück adäquate Gestalt hätten finden können. Dieses Vorurteil ist schuld daran, dass immer wieder schlechte lange Stücke an Stelle von guten kurzen entstehen. Die Einsicht muss durchdringen, dass ein guter Einakter dem mässigen Fünfakter absolut vorzuziehen ist. Es gibt viel mehr Leute, die fähig sind ein Kurzstück zu schreiben, als Schöpfer von langen Werken. Das Kurzstück kann aber auch eine wichtige Stufe darstellen auf dem Wege zu bedeutenderen Dramen. Alle diese Tatsachen stützen die Ansicht, dass die Theater und das Publikum sich selbst und die Dramatiker grosser Chancen berauben durch ihr merkwürdiges Verhalten in dieser Sache. Schliesslich sei noch die Forderung nach einem engen Kontakt zwischen dem Dramatiker, der Bühne und dem Publikum, für welche er schreibt, unterstrichen. Der Autor, der zwar eine allgemeine Kenntnis des Theaters und der dramatischen Literaturen besitzt, im übrigen aber unbekümmert als privater Ausdruckskünstler vor sich hin dichtet, sollte abgelöst werden von demjenigen, der genau die theatralischen Bedingungen kennt, unter denen sein Werk aufgeführt werden soll, der weiss, an was für ein Publikum er sich wendet. Man entgegne nicht hochmütig, der Genius bedürfe solcher Krücken nicht; denn für die meisten dramatischen Genien der Geschichte waren diese Dinge nicht Krücken, sondern ganz selbstverständliche Voraussetzungen ihrer Tätigkeit. Eine Periode praktischer Arbeit in einem Theaterbetrieb müsste jedenfalls für den werdenden Dramatiker von unschätzbarem Vorteil sein. Möglichkeiten dazu zu bieten, muss ein Anliegen der einsichtigen Theaterleute werden.

Wenn wir jetzt von den Rollen der übrigen Theaterkräfte auf den zukünftigen Bühnen sprechen, wollen wir nur diejenigen Punkte anführen, die sich nicht schon aus der Lektüre der kritischen Bemerkungen ergeben. Was die Schauspieler und Regisseure betrifft, ist die Forderung nach einer entschlossenen Ausrichtung auf das aufzuführende Werk und die Ensembleleistung statt auf das Bedürfnis, Persönliches ins Werk zu projizieren, selbstverständlich. Diese Einstellung zeigt sich im Kleinsten und Feinsten, aber auch in groben äusseren Dingen wie der Bereitschaft, mit gleicher Hingabe kleine und grosse Aufgaben zu übernehmen, oder in der Absage an alle Starallüren. Am feinsten äussert sie sich wohl in der Behandlung der Verse der grossen Dramatiker. Da

weist sie den rechten Weg zwischen mechanisch-sklavischer Unterwerfung unter den Rhythmus des Versschemas einerseits und egoistischer Zerreissung und Neugestaltung andererseits. «Was will dieses Werk?» «Was verlangt diese Rolle?» das müssen die ersten Fragen sein. Erst in zweiter Linie kommen die andern: «Wie liegt mir das? Was fühle ich dabei? Wie mache ich mich damit interessant für den Zuschauer?» Auch diese unvermeidlichen Fragen sind nützlich, wenn ihnen keine übertriebene Wichtigkeit beigemessen wird. Wir wiederholen, dass der Weg zu jedem echten persönlichen Stil über die absolute Werktreue führt.

Diese Tatsache haben wir uns auch vor Augen zu halten, wenn wir fragen: werden die Berufstheater in der Schweiz einen eigenen Darstellungsstil entwickeln können und müssen? Schon im Jahre 1932 hat Oskar Wälterlin Ansätze dazu festgestellt und als Zeichen dafür gewertet, dass sich die Theaterkrise bei uns überwinden lasse. In seinem Aufsatz «Das schweizerische Berufstheater in der heutigen Krise» finden wir die Sätze: «Daraus ergibt sich, was so oft bestritten wird: wir haben im Berufstheater in der Schweiz einen eigenen Stil. Er wird natürlich von allen möglichen Einflüssen, sowohl von denen des Theaters im Reich, als auch denen des französischen und italienischen Theaters, modelliert. Aber die aus der Eigenart des Publikums zurückwirkenden Wünsche prägen alle Einflüsse immer mehr zu einem organischen Ganzen, wie es eben nur bei uns möglich ist.»¹ Es lässt sich nicht behaupten, dass die hier gesehene Entwicklung ihr Ziel schon erreicht hat. Wir teilen die Ansicht, dass die Entstehung eines eigenen Stils ein Zeichen dafür wäre, dass unsere Bühnen ihre traditionelle Isolierung überwunden haben. Er kann aber nicht die Sache eines bewussten Machens und Planens sein, sondern er muss erscheinen als Frucht des rechten Zusammenwirkens von Künstlern und Publikum, die schweizerisch, oder genauer, zürcherisch, bernerisch, baslerisch etc. sind. Eine Voraussetzung dafür, dass diese Frucht entstehen kann, ist das Vorhandensein einer genügenden Zahl von Schweizer Künstlern an den Theatern. Die gegenwärtige Gesamtsituation und der reichlich vorhandene schweizerische Nachwuchs lassen die Erfüllung dieses Postulates nicht als schwierig erscheinen. Wir haben es so vorsichtig formuliert, weil wir beileibe keinem Chauvinismus Vorschub leisten möchten und von einem solchen nur schädliche

¹ «4. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur», 1931/32, 43.

Einflüsse erwarten. Es ist in unserem Zusammenhang zu bedenken, dass Wesen und Haltung wichtiger sind als der Geburtsschein und dass ein Vorherrschen des einheimischen Geistes nicht gleichbedeutend ist mit dem Ausschluss aller ausländischen Kräfte. Es ist sogar durchaus denkbar, dass einzelne Ausländer an der Entwicklung des neuen Stils entscheidenden Anteil haben können, weil sie das Besondere an der Atmosphäre des Landes, das sie zur zweiten Heimat gewählt haben, deutlicher spüren und erkennen als wir selbst. Wenn es diese Erscheinung nicht gäbe, hätte weder Hans Indergand zum erfolgreichsten und vertrautesten Schöpfer von Soldatenliedern in unserem Land werden können, noch Leopold Lindtberg zum Gestalter ausgezeichneter Schweizer Filme.

Nur tastend und vorsichtig können wir darüber Auskunft geben, wie denn der schweizerische Theaterstil etwa aussehen soll. Der Blick auf die Leistungen der Laienspieler und einzelner Berufschauspieler, in denen wir etwas von dem Gesuchten wahrnehmen (Heinrich Gretler), kann uns dabei leiten. Er wird jedenfalls fern sein von allem betont Virtuosen, Verspielten und Effektivollen; er wird verschiedene Formen annehmen in den verschiedenen Gattungen und Städten, aber Schlichtheit und Verhaltenheit einerseits, Spontaneität andererseits, werden ihm immer eigen sein. Da es uns nicht um die eine oder andere Person, das eine oder andere Institut geht in unseren Ausführungen, sind wir so sparsam wie nur möglich mit dem Nennen von Namen gewesen. Aber die Klarheit erfordert es wohl, dass wir im gegenwärtigen Zusammenhang ein Wort über das Zürcher Schauspielhaus sagen, da sonst der Anschein erweckt werden könnte, es handle sich hier um einen versteckten Angriff auf die Bühne, die dem Schauspiel in den letzten Jahren bei uns die beste Pflege hat angedeihen lassen. Zweifellos ist dieses Theater Erbe der deutschen Theaterperiode, die wir in unserem Krisenkapitel gekennzeichnet haben. An einzelnen Inszenierungen und Schauspielerleistungen lassen sich bis heute Spuren jener Eigengesetzlichkeit der Teilkräfte erkennen, in der wir ein Krankheitszeichen jener Periode sehen. Daneben stehen aber werktreue Inszenierungen, Ensemble- und Einzelleistungen, die zeigen, dass die Verantwortlichen den Kampf gegen den verhängnisvollen Teil des angetretenen Erbes mit Energie führen. Wo immer sie das tun, haben wir in Zürich nicht Leistungen einer versinkenden Theaterwelt vor uns, sondern solche, die in die Zukunft weisen

und für sie hoffen lassen. Diese dürfen uns allerdings nicht glauben machen, das neue schweizerische Theater, das wir brauchen, sei vom Ensemble des Zürcher Schauspielhauses, wie es in der Epoche des zweiten Weltkrieges zusammengesetzt war, geschaffen worden. Abgesehen von der erwähnten erblichen Belastung sind unsere eigenen Kräfte zu wenig in ihm vertreten gewesen. Es war für uns ein Ensemble von Gästen, deren Leistungen wir zu schätzen wussten und von denen wir Vieles lernen konnten. Diese Bemerkungen und einige, welche folgen werden, stossen vielleicht auf den Widerspruch derjenigen, die sich blenden lassen von dem Satz: In der Kunst kommt es auf Qualität an, sonst nichts. Er ist ärmer an Inhalt, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Er hat seine Bedeutung, insofern er auf die einfache Tatsache hinweist, dass die Kunst das höchste Können verlangt. Er kann aber unmöglich meinen, das höchste Können erscheine in einer einzigen, in allen Ländern, unter allen Völkern, zu allen Zeiten, bei allen Individuen gleichen Form, denn das wäre ein offenkundiger Unsinn. Das höchste Können erscheint in vielen Formen, und wir müssen verlangen, dass es sich bei uns auf eine Weise manifestiere, die aus unserem Wesen und aus unserer Sehnsucht kommt.

Für die Entwicklung unseres Theaterwesens ist natürlich die Ausbildung der Schauspieler von grosser Bedeutung. Die Frage, ob ihr durch private oder staatliche Schulen, durch die Möglichkeit der Auswahl unter mehreren Instituten oder durch die Bindung an ein einziges zentrales besser gedient ist, sei nur gestreift. Vieles spricht ohne Zweifel für eine Konzentration der Kräfte. In jedem Falle müssen Ueberorganisation und Ueberproduktion vermieden werden. Niemand kann an einer grossen Zahl von patentierten mittleren Schauspielern, die nirgends eine Anstellung finden, Interesse haben. Es müssen daher die Aufnahme- und mehr noch die Diplombedingungen an den Schauspielschulen sehr hoch geschraubt werden. Andernfalls wird der Beruf mit seiner starken Anziehungskraft für die Jungen bald bedenklich überfüllt sein. Diese Entwicklung wird ohnehin begünstigt durch die Tatsache, dass die gesellschaftlichen Vorurteile gegen den Schauspieler rasch im Schwinden begriffen sind. Ihr völliges Verschwinden, die Aufnahme der Künstler in den Kreis der vollwertigen Bürger, ist notwendig im Hinblick auf ein lebendiges, dem Volke verbundenes Theater. Es ist aber zu bedenken, dass damit eine Belastung, welche die

Unberufenen abschreckte, wegfällt. Zu prüfen wäre, ob vom künftigen Schauspieler nicht verlangt werden soll, dass er sich auf der Laienbühne umtun und bewähren müsse, bevor er in die Schauspielschule aufgenommen würde. Eine derartige frühe Berührung mit der volkstümlichen Spieltradition wäre für die spätere Laufbahn des Berufsspielers von grossem Wert. Dies scheint uns auch die rechte Art der Zusammenarbeit zwischen Laien- und Berufsbühne zu sein, nicht aber die Tendenz, die zwei Arten von Spielern in der gleichen Aufführung zu mischen. Ein solches Untertun bedingt fast notwendigerweise einen Stilbruch, der dem Werk und allen Beteiligten, besonders aber den Laienspielern, schadet. Es sei nicht bestritten, dass es in Berufsaufführungen Spezialaufgaben geben kann, die Laienspieler zu bewältigen vermögen; sie sind aber nicht zahlreich, und ihr Kreis darf nicht künstlich vergrössert werden.

Schliesslich sei zu diesem Thema beigefügt, dass die schweizerische Berufsbühne niemals ein Interesse daran haben kann, dass ihre Spieler eine nur schweizerische Ausbildung geniessen. Sie wird die Arbeit bei den Laienspielern und die Absolvierung einer schweizerischen Schauspielschule begrüssen, aber auch eine kurze oder längere Tätigkeit an ausländischen Bühnen. Die Bekanntschaft mit einer möglichst grossen Zahl von Techniken und Stilen ist ein Vorteil, wenn sie dazu dient, das dem eigenen Wesen gemässe zu finden. Sie ist von Uebel, wenn sie lediglich abwechselnder Hingabe an fremde Methoden ruft. Diese Gefahr wird kleiner, je deutlicher sich in der Schweiz eine Tradition ausbildet, etwas, von dem man ausgehen, zu dem man, es entwickelnd und mehrend, zurückkehren kann. Wird die Bildung einer solchen Tradition möglich sein, wenn einmal wieder grosse deutsche Bühnen die Fähigen locken? Oder werden unsere Theater einfach wieder Sprungbretter sein für einheimische und fremde Schauspieleraspiranten? Eine solche Rückkehr zu den alten Zuständen ist möglich; sie würde das Fiasko des Versuches bedeuten, unseren Bühnen eine zentrale Stellung im schweizerischen Kulturleben zu geben.

Soll der Versuch gelingen, so ist ohne Zweifel die **A u s d e h - n u n g d e s P u b l i k u m s k r e i s e s** unserer Theater vonnöten. Mit ihr vergrössert sich ja auch die finanzielle Kraft der Bühnen und damit die Möglichkeit, erstklassigen Künstlern ein angemessenes Auskommen zu bieten. Die Gewinnung des Publikums muss

immer eine Hauptsorge der Theaterleitungen sein. Es gibt eine kurzatmige Gewinnung à tout prix, die im Hinblick auf unser Ziel nichts wert ist. Ihre Adepten laufen hinter der Menge her, haschen nach den Sensatiönchen, schmeicheln den kundig erschnüffelten Augenblickslaunen und nennen sich stolz die Realpolitiker des Theaters. Es gibt ausserdem die moderne Strategie der Massenföhrung, die Zellen, Gemeinschaften, Organisationen baut, und die Menschen dann scharenweise zu dem für sie ausgewählten Kunstgenuss föhrt. Auch sie bleibt hohl und sinnlos, wenn nicht die inneren Voraussetzungen für ein echtes Wachstum des Interesses am Theater gegeben sind. Die weiter oben charakterisierten Publikumsgruppen müssen verbunden werden durch ein gemeinsames Interesse an den zentralen Gattungen des alten und des neuen, des ausländischen und des schweizerischen Dramas. Die Sucht nach der Sensation, der Sonderleistung, nach dem Spezialfall und die geistige Passivität müssen bekämpft werden, wo sie vorherrschen. Neue Bevölkerungskreise müssen in den Bann des theatralischen Gemeinschaftsereignisses gezogen werden. Es besteht kein Grund, weshalb in diesem Bestreben die Methode zu vermeiden wäre, welche dem guten Buch und dem guten Film neue Freunde verschafft hat: der Aufbau von Publikumsorganisationen. Viele unserer Mitbürger sind unter dem Zwang äusserer Umstände oder durch die Gewohnheit so geworden, dass sie den Schritt auf ein neues Gebiet des kulturellen Lebens nur dann wagen, wenn ihre Vertrauensleute ihn gehörig vorbereitet und empfohlen haben. Sie können durch ihre Besucherorganisation wieder und wieder in Aufföhrungen geföhrt werden, denen sie als Einzelne fern bleiben würden. So kann allmählich ein lebendiges persönliches Verhältnis zur guten Theaterkunst entstehen. Wir möchten im organisierten Theaterbesuch nicht die ideale Zukunftslösung sehen, sondern eine Uebergangsmassnahme, die nötig ist, um Vereinzelte und Splittergruppen zu sammeln und zu verbindenden Erlebnissen zu föhren und um alle diejenigen zu erfassen, welche von der Massenmentalität beröhrt sind. Im Falle der zuletzt Genannten müssen wir uns bemühen, sie nicht im Zustande der Gängelung und Bevormundung verharren zu lassen, die fast notwendigerweise zum Anfangsstadium der Publikumsorganisation gehören, sondern sie auf einem neuen Gebiet zu persönlicher Initiative und Urteilsfähigkeit zu föhren. Von dauerndem Nutzen sind vor allem die Jugend-

theatergemeinden, welche die Jugendlichen mit den Bedingungen der Theaterarbeit bekannt machen und ihnen zur Auseinandersetzung mit der Theaterkunst verhelfen. Aber auch alle anderen Organisationen von Bühnenfreunden werden ihren Wert behalten, nachdem sie die unmittelbare Aufgabe der Erweiterung des Publikumskreises gelöst haben. Sie können den Theatern helfen, weniger gangbares wertvolles Gut zur Aufführung zu bringen. Ja, sie können wesentlichen Einfluss auf die Richtung und Leistung der Theater gewinnen, indem sie ihre Kundschaft gewähren oder zurückhalten und indem sie finanzielle Mittel beisteuern oder nicht. Es kann so eine wertvolle antreibende Wirkung auf zögernde und ziellose Theaterleitungen hervorgerufen werden; zielsichere und mutige Leiter können unschätzbare Unterstützung erhalten. Der Ausbau der Organisationen hat aber auch seine Gefahren, die akut werden, sobald die Führung in schlechte Hände gerät. In diesem Falle vermögen sie die notwendige Bewegungsfreiheit der Verantwortlichen auf das bedenklichste zu hemmen, ja sie können das Gesamtniveau hinunterdrücken, anstatt es heben zu helfen. Jeder mit künstlerischem Wollen begabte Theaterleiter wird sich beim Gedanken entsetzen, dass er bei der Spielplangestaltung zum Beispiel dem Diktat von Publikumsorganisationen ausgeliefert werden könnte; er wird auch vor der Rolle des Mathematikers zurückschrecken, der angesichts von verschiedenen Wunschlisten den Weg des geringsten Widerstandes ausrechnen muss. In eine solche Rolle drängen ihn aber nur Wünsche, die in einem falschen Geiste vorgebracht werden. Von welcher Seite aus wir das Problem auch betrachten: es hängt von den Leitern der Publikumsorganisationen ab, ob diese zu mächtigen Förderern der Theatererneuerung werden oder zu bremsenden Bleigewichten.

Selbstverständlich stehen auch andere Methoden zur Verfügung, die helfen, das Verhältnis zwischen Theater und Publikum enger zu gestalten: schwierige oder neuartige Werke mögen der Geburtshilfe einleitender Vorträge bedürfen; von den Theatern, Volkshochschulen oder interessierten Gesellschaften veranstaltete Vortragsreihen können Theaterfragen im Zusammenhang behandeln. In keinem Falle dürfen solche Unternehmungen dem Hang Vorschub leisten, sich vom unmittelbaren Kunsterlebnis in die theoretische Erörterung zurückzuziehen und überdies die Ueberlegung und das Urteil einem anderen zu überlassen. Der zweiten Gefahr

kann durch Veranstaltungen begegnet werden, welche die Mitarbeit der Teilnehmer herausfordern: einzelne Diskussionsabende im rechten Augenblick, Reihen von Diskussionsabenden im grossen Kreise, kleine Arbeitsgemeinschaften, die einzelne Werke, ihre Aufführungsprobleme und ihre Verwirklichung im Theater eingehend studieren.

Von grosser Bedeutung für ein gesundes Verhältnis zwischen Theater und Publikum ist selbstverständlich die Arbeit der P r e s s e. Wir haben unsere Kritik der Theaterkritik schon mitgeteilt. Nur wenige Worte sind noch nötig über die positive Form der Auseinandersetzung, die wir suchen. Es genügt nicht, wenn der Kritiker sich lediglich als ein Besucher betrachtet, der seine Eindrücke zu Händen zukünftiger Zuschauer möglichst frisch und unmittelbar formuliert. Gewiss muss der Kritiker imstande sein, dem Theater immer wieder als Naiver zu begegnen; es handelt sich dabei aber um die zweite Naivität, die der zur Kritik Berufene sich zu erhalten versteht, obwohl er ein Vielerfahrener ist in den Dingen der Bühne und des Dramas. Er muss die feinsten Dinge empfinden und ausdrücken können, aber er muss auch zum Urteil befähigt sein. Gegen die allzu menschlichen Trübungen, die sich leicht einstellen, hat er sich mit Leidenschaft zu wehren; weder schlechte Stimmung, noch ein unerfreulicher Sitzplatz, noch das Bedürfnis, Personen zu begünstigen oder zu schädigen, noch schlechte Arbeitsbedingungen beim Abfassen der Kritik in später Nacht oder am frühen Morgen, noch die Freude am Herstellen der eigenen Begabtheit darf er Macht über sich gewinnen lassen. Der reife Kritiker muss einem Bild verpflichtet sein vom erneuerten schweizerischen Berufstheater, aber er darf doch nicht zum Doktrinär werden. Bei jedem Werk, dem er begegnet, wird er unvoreingenommen zeigen, was der Autor wollte, und prüfen, ob das Gewollte erreicht ist. Er wird die Beziehungen herstellen zu den bekannten Gattungen des Dramas und ihren Vertretern und das Neue, das er feststellt, unterstreichen. Und er wird urteilen aus seiner Kenntnis der kulturellen Lage und der Theatersituation in unserem Land heraus. Zu solchen Beziehungspunkten muss er immer wieder zurückkehren können, wenn seine Artikel jene Festigkeit und Kontinuität erhalten sollen, ohne welche sie Curiosa bleiben, von denen lediglich Zufallswirkungen ausgehen.

Wir haben von der Beurteilung der Leistung des Dramatikers

nicht deshalb ausführlich gesprochen, weil wir glauben, dass sie wichtiger sei als die der anderen Theaterkräfte, sondern um ein Beispiel zu geben. Wir möchten damit durchaus nicht die Kritiken begünstigt haben, welche Auseinandersetzungen mit dem Autor sind anstatt solche mit der Aufführung. Ein Sinn für die rechte Proportion zwischen den verschiedenen dem Autor, dem Regisseur, den Schauspielern und dem Bühnenbildner gewidmeten Teilen einer Besprechung ist keine der geringsten Qualitäten, die ein guter Kritiker besitzen muss. Auch wenn er die Arbeit der zuletzt erwähnten Bühnenkünstler bespricht, müssen ihm objektive Beziehungspunkte zur Verfügung stehen. Diese sind niemandem angeboren; sie werden durch das Studium der spezifischen Gesetze der Bühnenkunst einerseits, der schweizerischen Theaterlage andererseits gewonnen. Selbstverständlich würden hier geeignete Kurse und Uebungen an Hochschulen oder Theaterakademie wertvolle Dienste leisten.

Hier sei die Frage aufgeworfen, ob nicht eine engere Zusammenarbeit zwischen Zeitungen, Zeitschriften und Theatern, als wir sie jetzt normalerweise kennen, für alle Beteiligten vorteilhaft wäre. Wir denken weniger an Aussprachen zwischen Kritikern und Theaterleuten, die oft auch von gutem sind, als an eine bewusstere gegenseitige Abstimmung von Theateraufführungen und Diskussionen in Feuilletons, literarischen Beilagen und Zeitschriften aufeinander. Warum Shaw diskutieren, wenn das Theater gerade Molière spielt? Warum Shakespeareprobleme besprechen, während gerade Euripides zur Aufführung kommt? In einer solchen mangelnden Uebereinstimmung liegt auch noch ein Rest der ererbten Isolierung der Berufstheater. Es gibt allerdings die Einrichtung der Vorbesprechung, die kurz Wissenswertes über kommende Aufführungen in Erinnerung ruft. Sie werden allzuoft routinemässig von einem einzigen Propagandisten besorgt, der unmöglich in jedem Fall über die nötige Vertrautheit mit den Hintergründen des zu empfehlenden Werkes verfügen kann, der sich ausserdem in verhältnismässig kurzer Zeit ausgeschrieben haben muss. Auf einem ganz anderen Niveau wird sich die vorbereitende Diskussion eines Werkes bewegen, wenn sie frühzeitig in Zeitungen und Zeitschriften von selbständigen Autoren durchgeführt wird, die vom Handbuchwissen unabhängig sind und aus der Fülle lebendiger Kenntnisse schöpfen können. Die Tätigkeit eines Theaterpropagandisten wäre dann am

fruchtbarsten, wenn er sich ein Verzeichnis aller Persönlichkeiten seines Gebietes anlegte, die eingearbeitet sind in irgendeiner Sphäre der Theaterpraxis oder -theorie, der Theatergeschichte oder der dramatischen Literatur, und wenn er es verstünde, im rechten Augenblick den rechten Mann zu veranlassen zur Feder zu greifen. In keinem Falle könnte es sich dabei natürlich um ein Ausbreiten spezialistischen Wissens handeln; aber fast jeder Spezialist wird die Gelegenheit begrüßen, einem Werk, das er liebt, den Weg zum neuen Bühnenleben bahnen zu helfen und dabei den Theaterfreunden Kenntnisse mitzuteilen, die zwar in spezialistischem Studium erworben aber von allgemeinem Interesse sind. Vorbereitende Artikel von Gewicht, wie sie uns vorschweben, können natürlich nur erscheinen, wenn die Redaktoren der Zeitungen und die Herausgeber der Zeitschriften zur Mitarbeit bereit sind. Sie werden es sein, wenn die so zur Verfügung gestellten Artikel ihre Leser wirklich zu fesseln verstehen.

Bevor wir die Publikumsfragen verlassen, müssen wir kurz darauf hinweisen, dass der Charakter der **T h e a t e r b a u e n** in diesem Zusammenhang von grösster Wichtigkeit ist. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die typischen Stadttheater, wie wir sie heute in der Schweiz vorfinden, für das neue Theaterwesen, um das es uns geht, denkbar ungeeignet sind. Es sind steinerne Zeugen aus der Zeit, als die Berufsbühnen Fremdkörper waren im schweizerischen Kulturleben. Mit ihrem Plüschprunk und ihrer Rangeinteilung haben sie schweizerischem Empfinden nie entsprochen. Je mehr es gelingt, die Berufsbühnen aus ihrer Isolierung zu befreien, desto lauter wird sich das Ungenügen an diesen Gebäuden melden. Je vollständiger das Schauspiel den ihm gebührenden zentralen Platz im Theaterwesen ausfüllen wird, desto unbefriedigender werden die intime Wirkungen ausschliessenden Dimensionen der Theater erscheinen, desto notwendiger wird es werden, für die musikalischen Gattungen und das Schauspiel getrennte Räume zu finden. Es wäre gewiss falsch zu glauben, durch Neubauten allein könne die Theaterkrise überwunden werden; nicht weniger irrig ist es aber zu übersehen, dass sie zu den wichtigsten Voraussetzungen der Besserung zählen.

Was die **S p i e l p l a n g e s t a l t u n g** betrifft, wäre es wiederum durchaus töricht, ein fertiges Rezept geben zu wollen. Um sie erfolgreich durchzuführen, ist es vor allem nötig die bestehenden

Möglichkeiten zu übersehen. Dazu ist die berühmte unermüdliche Spürnase des Dramaturgen vonnöten, der das gute neue Werk zu erkennen vermag, wenn er eines sieht, dem aber auch kein wichtiges Ereignis auf den nahen und fernen Bühnen entgeht, der herausfindet, was die anerkannten und die werdenden Dramatiker des In- und Auslandes tun. Diesem umfassenden Anspruch kann ein Einzelner nur genügen, wenn er es versteht, mit einer grossen Zahl von Kennern und Wächtern auf den verschiedenen Gebieten der dramatischen Produktion Verbindung zu haben. Ein ausgebautes Netz von Beziehungen zu den rechten Leuten muss der Stolz des Dramaturgen sein, nicht etwa das Gefühl, er könne alles allein machen. Die inländische und die ausländische, die dialektische, die hochdeutsche und die fremdsprachige Produktion sind mit gleicher Sorgfalt zu überwachen. Ein enger Kontakt mit den schweizerischen Laien- und Festspielbühnen muss dauernd vorhanden sein, damit neue dramatische Talente rechtzeitig entdeckt werden. Die Manuskripte, die dem Dramaturgen vorgelegt werden, müssen allerdings mit einem strengen Massstab gemessen werden. Gute Gedanken, ein guter Wille, eine einwandfreie Gesinnung und ein idealistisches Propagandabedürfnis sind schön und recht; sie können aber Theaterinstinkt und Kunst in keiner Weise ersetzen. Der Dramaturg hat seine Bühne zu schützen vor den Aufführungsbegehren der Unberufenen; er muss auch gegen die Berufenen hart sein können, wenn sie die Geschöpfe ihrer schwachen Stunden anbieten. Und unter den Dramatikern darf keinesfalls die Meinung aufkommen, weil einer ein Schweizer sei und die rechte Gesinnung habe, müsse sein Stück unbesehen zur Aufführung übernommen werden. In einer grossen Anzahl von Fällen wird der Dramaturg zu einem klaren Ja oder Nein einem Manuskript gegenüber gelangen. In anderen Fällen wird er Wertvolles unentwickelt oder vermischt mit Missglücktem finden. Er wird Leistungen von Anfängern vorgelegt bekommen, die auf dem rechten Wege noch nicht weit genug gegangen sind. In solchen Fällen ist es seine Pflicht, mit den Autoren zu sprechen und ihnen zu helfen, das unvollkommene Werk von den Schlacken zu reinigen und es für die Aufführung reif zu machen. Yeats und seine Mitarbeiter haben durch selbstlose und geduldige Arbeit dieser Art eine grosse Zahl brauchbarer Stücke für das Repertoire ihres Abbey Theaters gewonnen. Ein solches Vorgehen ist nur möglich, wenn weder beim Dramaturgen

noch beim Autor eine abergläubische Ehrfurcht vor dem Sosein eines neuen Stückes herrscht. Es gibt zwar Fälle, wo Ehrfurcht nicht abergläubisch und durchaus am Platze ist, aber sie sind selten und dürfen nicht als Entschuldigung dienen für ein träges Ausweichen vor der tätigen und hilfreichen Auseinandersetzung mit einem verbesserungsfähigen Stück. Auch diesem Anspruch kann der Dramaturg als Einzelner nicht immer genügen; gleichgesinnte Helfer müssen ihm zur Seite stehen, an die er Manuskripte zur Behandlung weitergeben kann. Dann aber sollte er seine zweiseitige Aufgabe erfüllen können: die besten Stücke aufzutreiben für seine Bühne und mitzuwirken bei der Entwicklung neuer und alter dramatischer Talente.

Selbstverständlich hat sich der Dramaturg nicht allein mit der modernen Produktion abzugeben. Die Dramengeschichte der Vergangenheit muss ein offenes Buch für ihn sein. Auch da wird er, wenn er klug ist, nicht alles allein leisten wollen, sondern dort Rat und Hilfe suchen, wo sie erwartet werden können. Warum nicht zum Beispiel bei den Dozenten der Universitäten, die sich jahraus, jahrein mit den dramatischen Literaturen der verschiedenen Völker abgeben? Gegenwärtig ist diese für beide Teile nützliche und anregende Verbindung zwischen Dramaturgen und Universitätsleuten zu wenig ausgebaut. Vorhandene Hilfsquellen werden von den Theatern nicht gehörig ausgenutzt. Wo gegenseitige Förderung und Anregung möglich wären, herrscht Zurückhaltung. Die Schuld daran liegt auf beiden Seiten, durchaus nicht nur auf derjenigen der Universitätsleute. Der Glaube, man tue gut, sich die Leute vom Lehrfach weit vom Leibe zu halten, da sonst ein kalter, ja tödlicher Hauch die muntere Theaterwelt mit Erstarrung bedrohe, ist bei den Theatermenschen etwa gleich tief eingewurzelt wie bei manchen guten Bürgersleuten die Ueberzeugung, die Berührung mit Theater und Schauspielern bedrohe ihre Söhne und Töchter mit allen möglichen Arten der Kopfverdrehung und Verführung. Beide Vorurteile haben ihre historischen Gründe; beide sind aber gleich veraltet und reif zum Verschwinden. Im neuen schweizerischen Theater werden die Universitätsleute keinen Grund mehr haben, die Berührung mit dem Theater zu scheuen. Sie werden aber auch nicht als negativ wirkende Kritikaster von oben herab auftreten; und sie werden nicht literarische und theatralische Maßstäbe verwechseln. Die Theaterleute ihrerseits werden sachkundigen Rat

und wohlbegründete Kritik nicht scheuen, sondern zu schätzen wissen.

Nehmen wir an, der Ueberblick über die modernen und die historischen Möglichkeiten sei vorhanden: wie wird sich dann die Gestaltung eines Spielplans vollziehen? Die Gegebenheiten des Ensembles und die kulturellen Bedürfnisse des Augenblicks müssen in Betracht gezogen werden. Wie auch immer diese beschaffen seien, den Kern jedes Spielplans muss das poetische Drama in seinen verschiedenen alten und modernen Formen ausmachen. Es ist die Gattung der grossen Theaterzeiten in Europa, welche der theatralischen Gemeinschaftskunst durchaus gemäss ist. Es wäre der bündigste Beweis für die Erneuerung unseres Theaters, wenn wir sie wieder zu spielen und zu geniessen, und wenn unsere Dramatiker sie wieder zu schaffen verstünden. Ihre klassischen Verwirklichungen sind mit Sorgfalt zu pflegen. Wo immer sich in der modernen Welt Ansätze zu einem neuartigen poetischen Drama zeigen, ist ihnen jede nur mögliche Förderung zuteil werden zu lassen. Dies soll auch geschehen, solange wir in der Krise stehen, auf die Gefahr hin, dass wir diese Werke verstümmeln. Sie sind ja bei jeder, auch der gewalttätigsten Aufführung, nicht nur passiv, nicht nur Objekte, die etwas erleiden; sie wirken ja auf alle Beteiligten; es geht eine Kraft von ihnen aus, die uns stärken und helfen kann beim Bemühen, neue Wohnungen zu bauen auf dem Trümmerfeld des europäischen Geistes. Um dieses Zentrum kann vielerlei herumgruppiert werden. Es muss Platz sein für das moderne Ideen- und Problemstück, schon deshalb, weil es für grosse und neue Zuschauerkreise den gangbarsten Weg zum Theater bildet. Bei der Auswahl aus dieser Gattung dürfen ausserkünstlerische Gesichtspunkte eine Rolle spielen: die momentane Richtung des Publikumsinteresses oder auch der Wunsch, ihm eine neue Richtung zu geben. Auch die Erzeugnisse aus der Zeit der zu überwindenden Gemeinschafts- und Theaterkrise dürfen nicht mit so etwas wie einem Stempel «Entartete Kunst» versehen und von der Bühne verbannt werden. Soweit sie echter Zeitausdruck sind, müssen sie hin und wieder gezeigt werden, um den Sinn zu wecken für das Verhängnis, welches es zu überwinden gilt. Das negative Beispiel kann die gesunden Kräfte ebenso wirksam wecken wie das positive. Verwirrung wird es nur dann stiften, wenn die Gesamthaltung des Spielplans unsicher und der hinter ihm stehende Wille verworren

ist. Es dürfen auch hin und wieder Stücke auf die Bühne kommen, die wenig mehr sind als Mittel für die Entfaltung der elementar-theatralischen Kräfte. Dem Experiment, dessen Reichweite und Wirkung nicht zum vornherein abzusehen ist, wird eine lebendige Theatergemeinde das Gehör ebensowenig versagen wie der gelegentlichen Wiederbelebung eines alten Stückes, das hauptsächlich kultur- und literaturhistorisches Interesse weckt.

Zum Abschluss seien noch einige Sätze über die *Gesamtorganisation* der deutschschweizerischen Berufsbühnen beigefügt. Sie sind notwendig, da von Zeit zu Zeit die Frage aufgeworfen wird, ob es zur Erreichung der bestmöglichen Qualität der Aufführungen nicht richtig wäre, ein zentralisiertes Schauspielensemble zu schaffen, das die sorgfältigste Pflege jedes einzelnen Werkes erlauben würde. Eine grosse Schar von Spielern stünde zur Verfügung, aus der bei der Rollenbesetzung ausgewählt werden könnte. Der Zeit- und Geldaufwand für die einzelne Produktion liesse sich steigern. Die fertigen Aufführungen würden der Reihe nach in den verschiedenen grossen und kleinen Städten gezeigt. Es handelt sich bei solchen auf den ersten Blick bestechenden Plänen um die künstliche Schaffung von grosstädtischen Theaterverhältnissen in der Schweiz, um die Jagd nach den Vorteilen des Long Run Systems, von dem wir weiter oben gesprochen haben. In unserem föderativen Land bringen nun aber Rationalisierungsmassnahmen nicht unter allen Umständen Vorteile. Wie es um den Satz «Qualität ist alles» steht, haben wir auf Seite 90 ausgeführt. Auf den Kunstgebieten, die heute schon in Blüte stehen, zeigt sich zwischen den verschiedenen Städten eine deutliche Differenzierung des Stils. Und wenn wir, im Bereich des Theaters selbst, zum Beispiel die Opernspielpläne von Zürich und Basel vergleichen, so fallen Unterschiede auf, die entstanden sind, weil jedes der beiden Theater im unmittelbaren Kontakt mit seinem konkreten Publikumskreis arbeitet. Dieser Kontakt ist für das lebendige Theater von grösster Bedeutung. Er darf im Namen der Rationalisierung nicht zerstört werden. Das Eintreten einer Differenzierung zwischen den Spielplänen und den Spielstilen der verschiedenen Bühnen wird ein Zeichen dafür sein, dass sie endgültig aufgehört haben, als Fremdkörper im schweizerischen kulturellen Leben, d. h. konkret gesprochen, in der Stadt, zu welcher sie gehören, zu existieren.

Als Kronzeugen in dieser Angelegenheit möchten wir nochmals Oskar Wälterlin zitieren, der in seinem schon erwähnten Artikel nach Anzeichen dafür gesucht hat, dass die Krise im Begriffe steht überwunden zu werden, und dabei zur folgenden Feststellung gelangt ist: «Aber der Darstellungsstil sucht bereits in jeder Stadt seinen organischen eigenen Weg.» Er soll weiterschreiten auf diesem Weg. Der Zwang, den Kontakt mit einem der konkreten schweizerischen Publikumskreise aufzugeben, um einem vagen gesamtschweizerischen Publikum zu gefallen, müsste wieder zum Allerweltspielplan und zur Stilunsicherheit führen. Wer diesen Ausführungen nicht traut, soll einmal den Versuch unternehmen, die Schauspielerfolge einer Stadt serienweise in eine andere zu übertragen. Er wird dabei die Erfahrung machen, dass das Publikums-echo in der zweiten Stadt ähnlich sein kann wie in der ersten, oder aber durchaus anders; er wird ausserdem merken, dass das Gefühl, etwas aus zweiter Hand zu erhalten, in jedem Falle lähmend auf das Publikum wirkt. Je lebendiger eine Schauspielgemeinde ist, desto deutlicher wird sie ihrem Theater ein eigenes Gesicht aufprägen, desto lauter wird sie ihre eigenen Premieren und ihre eigenen Experimente verlangen. Das hat mit «Kantönligeist» nichts zu tun, sondern es ergibt sich mit Notwendigkeit aus der eigentümlichen Gliederung des schweizerischen Kulturlebens.

Der Zentralisationsplan weckt andere Bedenken, die nur eben erwähnt werden sollen. Weder unsere werdenden Dramatiker, noch die jungen Schauspieler oder Regisseure können ein Interesse daran haben, dass es in der deutschen Schweiz nur noch eine einzige Instanz gibt, die über ihre Qualität und ihr Fortkommen entscheidet. Sie alle haben Grund, die Folgen einer solchen Machtkonzentration zu fürchten, solange sie in die Hände von Menschen, ja von Theaterpraktikern, und nicht von Engeln gelegt wird. Viel günstiger ist es für sie, wenn sie mit ihrem Manuskript oder ihren Fähigkeiten bei verschiedenen Instanzen anklopfen können. Was in der einen Stadt aussichtslos ist, kann in der andern eine Zukunft haben.

Nachdem wir diese Tatsachen unterstrichen haben, können wir zum Lobe des Austauschs zwischen den einzelnen Bühnen schreiten. Ebenso fruchtbar wie der Austausch von Ideen, von Regisseuren und Schauspielern sind Besuche mit ganzen Aufführungen von Stadt zu Stadt. All das ist dem Publikum willkommen; es bringt

Anregungen und schenkt intensive Schauspielfreuden. Wer seinen eigenen Stil hat, ist für den fremden und den verwandten erlebnisfähiger und empfindlicher als der, welcher keinen hat. Ueberdies gibt es neben dem Eigenartigen, das jede unserer Städte für sich besitzt, genug des Gemeinsamen, das alle verbindet.
