

# Von Ott zu Bühler : Wandlungen des Schweizer Volksdramas

Autor(en): **Lang, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch der Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur**

Band (Jahr): **1 (1928)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-986439>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# Von Ott zu Bühler

## Wandlungen des Schweizer Volksdramas

Von Paul Lang

---

Unter Volksdrama verstehe ich Stücke, die von Schweizer Autoren für das Schweizervolk als Zuschauer und Schauspieler geschrieben wurden. Lang ist's doch so bei uns gewesen, daß zwei Ströme dramatischer Bewegung einherrauschten. Auf der einen Seite die Dichter, die Ruhm und Ehre bescheidener auf der Berufsbühne der Schweiz, unbescheidener auf den Bühnen Deutschlands erhofften; auf der andern Seite die, welche von vornherein auf den entferntern Lorbeer verzichteten und nur für ihr eidgenössisch' Volk und aus ihm dichten wollten.

Einzig von diesen zweiten sei hier die Rede.

Da zeigt sich nun, daß die Art solcher Spiele im Formellen wie Gedanklichen in jüngster Zeit beträchtlicher Wandlung ausgefetzt war. Mit der Erneuerung des nationalen Gefühls durch die Helvetische Gesellschaft, Johannes von Müller und die Bedrückungen der Napoleonischen Zeit beginnt ein nationales Drama — ein historisches Drama. Die Anfänge zwar waren noch schwach genug. Als 1791 in Zürich ein gutdotiertes Preisausschreiben zur Schaffung schweizerischer Nationalspiele aufrief, wurden nur fünf Stücke eingereicht. Doch bald kam es besser. Die Schweizergeschichte wurde in breiten Bildern dramatisiert. Große Heerführer wurden auf dem Höhepunkt ihres Lebens dargestellt, der oft in eine berühmte Schlacht ausklang. Waldmann, Winkelried, Zwingli, Wengi, Niklaus von der Flüe erfuhren ihre Bearbeitung. Die Schlachten von Morgarten, Sempach, Laupen, St. Jakob, Grandson, Murten sahen das Rampenlicht. Viele freilich auch nur den Seheraal. Immer wieder verwundert es einen, wenn man die lange Liste historischer Schauspiele und ihrer Verfasser durchgeht, wie wenig dichterisch sie zu bedeuten hatten, wie selten wir von Aufführungen lesen. Ein volles Jahrhundert brauchte das eidgenössische historische Drama, um aus der Welt des Buches ans helle Licht des Tages zu treten. Es brauchte vor allem auch den Willen zum rauschenden Feste. Der nun kam erst, als das Land endgültig nur noch nach rückwärts blickte. Solange es den neuen Bundesstaat noch zu hämmern galt, war eidgenössischen Festen die künstlerische Apotheose nicht unbedingt nötig gewesen. 29

Die Sänger- und Schützenfeste zu Kellers Zeiten sind ohne grandiose Schauspiele ausgekommen. Da das von Deutschen beherrschte Stadttheater sich erst recht nicht mit Schweizerstucken placken wollte, blieben die gutgemeinten historischen Dramen fast alle Makulatur.

Aber nach der zähen Vorbereitung eines Jahrhunderts kam endlich erstaunliche Erfüllung. Aus den Schlachtendramen erwuchs das Festspiel. Das erste datiert von 1886 (Sempach). Eine stolze Reihe folgte bis 1928 (Luzern). Langsam wandelte sich die Form. Der den Geist der Musik mit der Schau des Festzuges lose verbindende Typ der Frühzeit erhielt einen straffen, dramatischen Akzent durch Arnold Ott (Schaffhausen 1901) und neue Entwicklungsmöglichkeit durch C. A. Bernoullis Einführung von antagonistischen Sprechchoren (Basel 1912). Ott war es, der den nationalen Festwillen genial mit der lang schon schwelenden Tradition historischen Dramas zu verbinden wußte. Seine gewaltige Burgunder Trilogie sollte Krönung und Abschluß des jahrhundertlangen Bemühens bilden. Leider blieb sie ein, wenn auch mächtiger, Torso. Nur das erste Stück „Karl der Kühne und die Eidgenossen“ wurde vor begeisterten Massen gespielt (Dieenhofen 1899, Wiedikon 1904). Das zweite, „Waldmann“, ließ er im Pult vergraben; das dritte hat er ubhaupt nicht geschrieben. Deutlich stand Ott unter dem Bann des griechischen Beispiels. Und nicht nur er! Der Berner Rektor Finsler erhoffte schon 1891, daß in regelmäßigen Abständen fortan nationale Festspiele aufgeführt würden. Jedoch es blieb beim Hoffen. Ott war nicht Aeschylus. Auch hatte er zu spät begonnen. Und war zu früh zerbrochen. Als er auf der Höhe der Schaffenskraft stand, schlug ihm ein Kommissionsbeschluf die Feder aus den Fingern. Die Burgunderkriege blieben Torso, weil die Wiedikoner seinen „Waldmann“ nicht aufführen wollten. Grund: Sie konnten darin „ihren“ Waldmann nicht erkennen . . .

Dieses Ereignis ist symptomatisch. Das Volk war mitgegangen, solange sich das Festspiel naiv auf die episch breite Verherrlichung vergangener Zeiten beschränkte. Sobald es die inhärente Tragik der Historie andeuten wollte, scheute das Publikum zurück. So erwies sich das Festspiel nicht als Ausgangspunkt einer ernst zu nehmenden Dramatik. Es blieb ein literarisch geringwertiges Genre, das seine Grenzen ein für allemal abgesteckt fand. Aber doch hatte das Volk sich nun endlich spielen sehen, eigene Art als des Spielens wert empfunden. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich stetig ein

Hundert Jahre (1792—1895) liegen zwischen Ambüßls „Wilhelm Tell“, dem Siegerstück in jenem zürcherischen Wettbewerb, und Otts „Karl dem Kühnen“. In diesen hundert Jahren hatte alles Spiel sich um den Mythos von der Geburt der Nation und den Heroenkult der Freiheitskriege gedreht. Otts Schaffen hatte Verbitterung erfahren, weil sein „Waldmann“ kein naiv gepriesener Heroß mehr war. Die große Wendung tat sich kund. Die historischen Schauspiele waren aus der begeisterten Vaterlandsliebe der Vaterlandserneuerer erwachsen. Sie gingen zurück auf den patriotischen Impuls Johannes von Müllers, der Helvetik, der Regeneration. Solange ein neues Schweizerhaus zu bauen war (1815—1848) schöpfte man Kraft aus den Taten der Altvordern; da es gebaut war, ruhte man aus und pries sich in ihnen. Der Patriotismus wurde Religionserfaß. Kellers Auffassung von der Staatsbürgerpflicht war vom protestantischen Ethos geprägt. Zweifel am Nationalmythos war ein größeres Verbrechen als Gottesleugnung. Das und nichts anderes bedeutet der von Finsler wohlgefällig bemerkte Ausspruch eines Urners: „Herr, zweifelt am Herrgott, aber laßt uns den Tell!“ Und doch wurde der Zweifel an der geschichtlichen Wahrheit eben jetzt allgemein. Rationalistische Neunmalweisheit zerbrach die symbolische Kraft der Tell- und der Winkelried-Gestalt. Immer tiefer äzte sich auch diese Aufklärung von oben herunter ins Volk. Gerade deshalb vielleicht wurde das äußerliche Gepräge immer aufdringlicher. Erst 1891 wurde ja die allgemeine Bundesfeier eingeführt, und das eidgenössische Glockengeläute kam sogar noch später erst auf. Trotz des Wiedikerer Festspielkomitees — das Schweizer historische Drama konnte nur noch kritisch, das heißt dramatisch, nicht mehr naiv-erbaulich sein. E. A. Bernoulli erweist es, der Dichter, der nach Ott am sichtbarsten die Festspieltradition fortgeführt hat. Revolutionär war er dort, indem er den Kriegsgurgeln die Friedensschalmeien entgegenhielt. In seinem Festspiel „St. Jakob an der Birs“ stehen sich kämpferisch zwei Sprechchöre gegenüber, der eine gegen die kriegerische Tradition eingenommen, der andere sie verteidigend. Ueber denselben Gegensatz (Nährmütter und Wehrmütter) wölbte Cäsar von Arx im wohl größten Festspiel der Nachkriegszeit (Aarau 1924) den Bilderbogen seiner „Schweizer“. Die Form des Festspiels scheint aber im wesentlichen erschöpft. Eine wichtige Wandlung wird sie kaum mehr erfahren, da der Hauch des zeugenden Geistes nun anderswo weht. Nicht ganz so steht es freilich um das historische Drama. Bernoulli ging den dornigen Weg Otts weiter. 31



Sein „Meisterschütze“ war ein kecker Versuch, das für unantastbar gehaltene Tell-Drama zu erneuern. Er wagte es, einen Tell aufzustellen, der Prosa sprach, schon dadurch also aus der marmornen Sphäre der Deifizierung herausgebrochen erschien. Dieser Tell erlebt ein menschliches Schicksal und, seltsam, um seine Feindschaft zum Landvogt ist es gar nicht durchwegs so grimmig bestellt. Fast mehr bedrückt ihn sein Verhältnis zu seinen Mitleidgenossen, vor allem zu Stauffacher. Er mag ihn nicht ausstehen, diesen immer vorsichtigen Politiker. Die Liebe ist übrigens gegenseitig. Für Stauffacher ist der Tell ein Kindskopf, der einem die schönsten Kombinationen nur verpfuscht. Diesem Meisterschützen wird es mit dem Tyrannenmord auch nicht mehr so leicht wie dem Schillerschen. Der vierte Akt, wo die Tötung geschieht, ist der außerordentlichsten Spannung voll! Aber freilich — ein schweizerisches Stadttheater hat dieses Werk noch niemals dargestellt. Eine Aufführung am Bodensee blieb ohne größeres Echo. Bernoulli wurde wie Ott gestraft, daß er den Mythos durch Relativierung und Modernisierung des Helden zerstören wollte. Anders ging es aber überhaupt nicht mehr. Die historischen Schweizerstücke seit 1900 sind an den Fingern aufzuzählen, und die, welche noch geschrieben wurden, ließen die alten Helden beiseite. E. F. Wiegands „Marignano“ zeichnete den Rückzug — den Rückzug aus der Weltgeschichte. So taten Hans Mühlesteins „Eidgenossen“.

Das Volk, das theaterspielende Volk aber, erwies seine Abkehr vom Hellebardenkult auf ganz andere Weise. Es begann sich selber zu spielen. Otto von Greperz hatte 1914 an der Landesausstellung in Bern ein Heimatschuhtheater gegründet. Da schossen die Dialektschriftsteller aus dem Boden wie Champignons nach einem Frühlingsregen. Bald führte man überall den Alltag und das Glück im Winkel auf. In Bern, in Zürich, in Basel. Das realistische, bodenständige Sittenstück verdrängte den deutschen Schwank, verdrängte aber auch das historische Spiel. Bauern- und Kleinbürgermilieu wurde geschildert, ganz vereinzelt halbproletarische Existenzen. Fast immer ging's glücklich aus, fast immer blieb's Gekräusel an der Oberfläche. Wenige Dichter sind auszunehmen, bei den Bernern vor allem Simon Gfeller, im Aargau der früh verstorbene Paul Haller, in der Ostschweiz Richard Schreiber und Jakob Bühler. In den Stücken dieser vier zeigt das Dialekt drama Ansätze zur wahren Kunst, zur Tragödie, zur Komödie, zur Tragikomödie. Aus dem Zufälligen des Einzelschicksals erhebt sich das Allgemeine.

32 Warum denn aber Dialekt, wird man fragen. Die Antwort hiesse:

Weil nur so die Wahrhaftigkeit möglich ist, mehr denn je heute, wo die Seelenlage des stammverwandten deutschen Volkes im tiefsten gewandelt erscheint. Grob ausgedrückt: Kein Konflikt, der heute aus dem Atemraum der Schweiz erwächst, interessiert ein deutsches Publikum. Aber aus der Haut kann keiner. Und ob wir auch im Brackwasser Europas leben, das Verneinen schafft es nicht aus der Welt.

Gewiß hat auch uns der Krieg gewandelt. Aber freilich in anderm Maße, in anderm Tempo, nach anderer Richtung. War die Selbstsicherheit schon vorher ins Wanken geraten, jetzt wurde sie zur Selbstzerfleischung. Wenigstens in Jakob Bührer. Zehn Jahre nach Bernoullis „Meisterschütze“ entstand sein „Neues Tellenspiel“, zwei Jahre nachher seine noch ungedruckte Tragikomödie „Die Pfahlbauer“. Dort begeht Tell Selbstmord, weil er den Vogt getötet hat, weil das Töten Barbarei ist und er mit seinem Mord einen barbarischen Rückfall erlebt. Hier wird gezeigt, daß schon bei den Pfahlbauern der Erlöser zuletzt zum Diktator wurde, daß Idealismus im ewigen Wechsel der Historie Trug bleibt, daß an der Wankelmütigkeit des Volkes jede Aussicht auf Besserung scheitert, des Volkes, mit dem der Demagoge macht, was er will. Bührers wichtigste Leistung ist aber nicht die Füllung des historischen Spiels mit neuem Gehalt. Er ist vor allem bedeutend als Schöpfer einer Zeitsatire. Seine neun Spiele mit dem Sammeltitle „Das Volk der Hirten“ bedeuten ja den überhaupt größten Erfolg unserer jungen Volksbühne. Diese lockern Szenen, in denen sich immer dieselben repräsentativen Nationalräte gruppieren, die Meili, Stöckli, Meister, Morard, wozu als Gegenfiguren vornehmlich die Welschschweizer Lehrerin Dutoit und der Tessiner Bildhauer Geruffi kommen, müssen zutiefst einem Zeitinstinkt entsprechen. Es kann nicht einzig die Freude an der Verspottung kantonaler Beschränktheiten und sprachlicher Sonderbarkeiten sein, die den Erfolg bedingte. Viel stärker noch scheint die scharfe Kritisierung der Politikaster-Mentalität der beispiellosen Popularität dieser Szenen zugrunde zu liegen. Diese Stücke, wie ganz besonders auch ihre Aufnahme, beweisen in bündigem Maß, daß das Volk nun zur Kritik seiner Institutionen und deren Vertreter bereit ist. Das ganze Volk zwar wohl nicht. Gewiß aber die neue Großstadtbevölkerung. Bührer scheint mit diesen und andern zeitsatirischen Stücken tatsächlich ein bißchen die Rolle eines schweizerischen Aristophanes zu übernehmen, während man ihn mit seinem Tellenspiel vielleicht eher Euripides 33

vergleichen könnte. Der Weg von Ott zu ihm erinnert in manchem an den Weg, wenn nicht von Aeschylus, so doch von Sophokles zu Euripides. Die Wandlung dem heroischen Mythos gegenüber ist der Wandlung in bezug auf den religiösen Mythos, wie ihn Hellas erfuhr, zur Seite zu stellen. Mit Vorsicht freilich, wie sich solche Dinge gebühren! Manch andere Symptome verstärken den Eindruck. So die starke Abkehr von der historischen Wissenschaft. Während die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Hochflut von Gründungen historischer Lokalvereinigungen erlebte, fristen auch die größten heute ein bescheidenes Dasein; in den Volkshochschulen gehören die historischen Kurse zu den schlechtbesuchtesten. Das geistige Leben der Städte wird immer mehr durch die scharfe Luft der sozialistischen Bewegung bestimmt, die am Vergangenen prinzipiell Kritik übt und den Glauben an die eigene Trefflichkeit nach Mäßen erschüttert, vor allem auch der kriegerischen Vergangenheit aus antimilitaristischer Gesinnung feindlich entgegentritt. Damit fällt der nationale Mythos der Bauernbevölkerung anheim, die aber nicht imstande scheint, ihn künstlerisch weiter zu gestalten. Bernoulli schrieb seinen „Meisterschützen“ schon in einem Vakuum, Bühler gab dem Mythos den Todesstoß. Hier wäre die Parallele mit den Griechen zu begrenzen. Für sie war eben doch kein anderer Stoff möglich, darum auch in der alexandrinischen Zeit die fortwährende Erneuerung. Wir aber sind durch den Realismus hindurchgegangen. Alles scheint darauf hinzudeuten, daß in ihm das neue Volksdrama weiter blühen wird. Die Dialekttheaterbewegung dehnt sich und reckt sich. Schon ist auch Paul Haller mit seinem todernsten „Robert und Marie“ kein Einzelner mehr. Den realistischen Tragödien der Ostschweizer Schneiter („Göttliche Gerechtigkeit“, „Der wahre Jakob“), Sautter („Anna Matter“), Bühler („Marignano“) folgen neben Gellers Stücken solche neuerer Autoren auch in der Westschweiz. Etwa „Daheime“ des Berners Hans Wagner, „Di spizi Flueh“ von Adolf Schaer und das „Spiel vom liebe Gott“ des Baslers Hermann Schneider könnten genannt werden. Die Vertiefung dieses Realismus erfolgt, unserm Volkscharakter gemäß, nach der Richtung des Moralpädagogischen oder des Religiösen. Das Gros freilich bestreitet weiterhin der harmlose Schwank. Zu den meistgespielten gehören die Humoristen, vor allem Huggenberger und Greyerz.

Es ist anzunehmen, daß das Dialektdrama sich als das eigentlich schweizerische Drama nun behauptet und sich allmählich dichterisch vertieft. Es wird dem Zug der Zeit nach religiöser Verinnerlichung

gehörten, sich in Zukunft wohl stärker nach dieser Seite entfalten. Das nationale Element scheint gegenwärtig stark in seiner Bedeutung zurückgedrängt. Die Welle des völkischen Hochgefühls, die sich im Anschluß an die Kämpfe von 1798—1848 wissenschaftlich in der Geschichte, literarisch im historischen Drama und Festspiel auswirkte, ist verebht. Unmöglich scheint es nicht, daß sich später aus dem Dialektspiel ein historisches Dialekt drama entwickle, wovon in Paul Schoecks Schwyzer „Tell“ bereits ein interessanter Vorläufer die Bühnentaufe erhielt. Allgemein dürften solche Bestrebungen wohl aber erst nach einer neuerlichen Hochflut nationaler Einigung und Erhebung auftreten. Die kommenden innerpolitischen Kämpfe werden voraussichtlich der Zeitsatire und dem realistischen Drama ergiebiger sein. Seltsam ist aber doch, daß Bührers „Volk der Hirten“ bisher keinerlei Nachfolger fand. Man darf freilich ein wichtiges Moment nicht übersehen: Die Eroberung der hochdeutschen Bühne durch einheimische Schriftsteller hat, wenn auch schwach, jetzt doch begonnen. Die Talentierten unter ihnen werden nicht im Dialekt schreiben, wenn ihnen andere Möglichkeiten offen stehen. So wird das Dialektspiel im ganzen doch das Betätigungsfeld zweitrangiger Schriftsteller bleiben. Die einfacheren Formen des realistischen Schauspiels, des Schwanks und der Posse werden ihm weiterhin angemessener sein. Auch in Zukunft wird es sich wohl nur in Ausnahmefällen zur Tragödie, zur Charakterkomödie und zur geistigen Satire aufzuschwingen vermögen.