

# Die Theaterfrage der Schweiz, geschichtlich beleuchtet

Autor(en): **Greyerz, O. von**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **6 (1934)**

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-986527>

## **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.

# Die Theaterfrage der Schweiz, geschichtlich beleuchtet

---

Die Schweiz hat ihre besondere Theaterfrage. Diese Frage lautet: Wie kommen wir zu einem eigenen Theater? zu einem Theater, das nicht bloss uns gehört und in unserm Dienste steht, sondern das im geistigen Sinne unser eigen ist, unsern Zuständen, Bedürfnissen, Anschauungen und höheren Wunschbildern entspricht und, soviel wie möglich, unser eigenes Werk ist?

Die Frage ist etwas mehr als hundert Jahre alt. Sie ist zu einer Zeit aufgeworfen worden, als über der zertrümmerten alten Ständeherrlichkeit die Zukunftssahnung eines einheitlichen Bundesstaates aufging. Da träumte man von einer schweizerischen Hochschule, einem Nationalmuseum, einer Nationalbühne. Man meinte damit ein Theater, «welches allein oder meistens aus schweizerischen Künstlern errichtet wird, . . . besonders nur nationale Schauspiele auführt, d. h. solche, welche aus der Geschichte unsres Vaterlandes gezogen oder für die Schweizer überhaupt passend und nützlich sind». Man hoffte, dass ein solches Theater «ein wohlthätiges Mittel in den Händen des Staates würde, Gemeinsinn, Vaterlandsliebe, ächten schweizerischen Nationalgeist und Heldenmut zu ernähren und zu begünstigen». Aus Bern zuerst, dann auch aus Lausanne liess sich dieser Ruf nach einem Nationaltheater vernehmen, an beiden Orten ohne Erfolg. Drei Jahre darauf, in dem bekannten «Luzerner Komödienstreit» von 1799, kam das Wort Nationaltheater auch im helvetischen Grossen Rat zu Luzern aufs Tapet. Es handelte sich um die Frage, ob dem Theaterdirektor Ferdinand Illinger die Erlaubnis zu Theatervorstellungen in Luzern zu erteilen sei. Auf den Antrag des Tessiner Abgeordneten G. A. Maracci wurde beschlossen, nicht bloss das Gesuch Illingers abzuweisen, sondern das Verbot öffentlicher Aufführungen auf die ganze Republik auszudehnen. Die Begründung fand besonders in dem Abgeordneten Joh. Rudolf Suter von Zofingen <sup>1)</sup> einen feurigen Vertreter. Im Angesicht des

---

<sup>1)</sup> Es war nicht irgend «ein gewisser Suter», sondern einer der namhaftesten Patrioten im helvetischen Grossen Rat. 1766 geboren, studierte er zuerst unter Heyne in Göttingen, wo er 1785 den Dr. phil. erwarb, ging dann zur Naturwissenschaft und Medizin über, trieb Anatomie unter Sömmering in Mainz, wo er auch mit dem politisch geistesverwandten Georg Forster ver-

allgemeinen Elends und des drohenden Bürgerkrieges, meinte er, widerstrebe es «der Sittlichkeit des gegenwärtigen Zustandes und der Zartheit der Gefühle», sich an Lustspielen zu ergötzen. Die Nützlichkeit der Schauspiele im allgemeinen wolle er nicht bestreiten. «Hätten wir ein Nationaltheater, fährt er fort, durch welches der Charakter unsres Volkes könnte gebildet werden; liesse es sich vermuten, dass diejenigen Bürger, welche am meisten einer Kultur bedürfen, dieses Theater besuchen würden, so möchte die Sache noch angehen» usw.

Zum Begriff Nationaltheater gehörte also schon damals, als das Wort bei uns aufkam, ein Dreifaches: einheimische Bühnenkünstler, Stücke, die für uns passen und die geeignet sind, den Volkscharakter zu bilden — wesentliche Eigenschaften, die wir heute wieder von einem wirklich schweizerischen Theater fordern möchten.

Die Nationalbühne, diese Fata morgana der Helvetik, löste sich in Dunst auf; dafür gab es nun französisches Theater von ausländischen Truppen in Zürich und Bern und allmählig auch stehende deutsche Theater, so deutsch wie in irgend einer Provinzstadt Deutschlands. Die dramatische Kunst, wie sie an diesen Berufs- und Geschäftstheatern gepflegt wurde, hatte keine Wurzeln in unserm Volksleben. Bürger und Schauspieler standen einander fremd gegenüber. Das Verhältnis beider war das der «gegenseitigen Verachtung». So kennzeichnete es in Zürich Richard Wagner, der sich damals mit unsern Theaterverhältnissen befasste und Vorschläge zur Umgestaltung derselben in einer Flugschrift (Ein Theater in Zürich, 1851) veröffentlichte. Das kommende Theater, das ihm vorschwebte, sollte «ein unserem Geiste, unseren Kräften und unserer Eigentümlichkeit entsprechendes öffentliches Kunstinstitut sein, das unsere Kunstschöpfungen nicht nur zutage fördere, sondern durch Darbietung der Möglichkeit dieser Förderung überhaupt erst dramatisches Kunstschaffen in uns anrege». Auch er verlangt «originale,

---

kehrte und mit Joh. v. Müller Freundschaft pflegte, bis er, als Lobredner der franz. Revolution, Mainz verlassen musste. 1794 in Göttingen zum Dr. med. promoviert, praktizierte er als Arzt in Zofingen, trat 1798 in den helvetischen Grossen Rat, als dessen Präsident er unter anderm die Abschaffung der Folter in der ganzen Republik durchsetzte. Nach Bern übersiedelt, nahm er die ärztliche Praxis wieder auf, vollendete seine «Flora Helvetica» und trieb gleichzeitig antiquarische Studien. 1820—27 war er Professor für griechische Sprache und Literatur an der Berner Akademie (s. R. Wolf, Biographien 4, 355, und Fr. Haag, Die hohen Schulen zu Bern, 199 f.).

auf schweizerischem Boden gewachsene» Bühnenwerke und einen einheimischen, aus der bürgerlichen Gesellschaft sich allmählig erneuernden Schauspielerstand. Die Grundlagen und Ansätze zu einer solchen Kunsttätigkeit aus eigenen Kräften sieht er in der turnerischen Ausbildung der Jugend, in den Leistungen der Gesangsvereine, in der allgemeinen Freude an Festzügen und dem altüberlieferten Volksschauspiel. — Wichtig für die neue Auffassung des Theaters ist Wagners Erkenntnis von dem inneren Zusammenhang zwischen Bühne und dramatischem Schaffen: erst das bodenständige Theater wird eine bodenständige dramatische Dichtung ins Leben rufen.

Wenige Jahre nach Wagner griff ein anderer Ausländer, der Wiener Literat Ludwig Eckardt, die Theaterfrage wieder auf. In Bern, wo er von 1850—60 als Dozent über schöne Literatur las und an der Spitze eines literarischen Vereins eine Zeitschrift, «Die Schweiz», herausgab, begeisterte er einen kleinen Kreis von Anhängern für die Idee eines schweizerischen Nationaltheaters. Wie andere Neuschweizer etwa auch, vergriff er sich im Ton seiner Werbung, indem er von «unserem Volk» und «unserer Freiheit» schwärmte und z. B. begeistert ausrief: «Lasst uns wieder Volkspoeten werden! Lasst uns sinken an das jung gebliebene und entgegenklopfende Herz des Volkes!» Man kann sich denken, wie das einem Gottfried Keller auf die Nerven ging. Es wurde denn auch nichts aus der verstiegenen Ankündigung. Gerechterweise muss immerhin anerkannt werden, dass Eckardts sorgfältig gearbeiteter Entwurf auch gute Gedanken enthielt, so den, dass diese Landesbühne «nationale Geschichte und echtes Volksleben» zur Darstellung bringen und «eine Schule heimischer Dichter und Schauspieler» werden solle, wobei auch die Mundart im Volksschauspiel zur Geltung kommen könne; dass das Nationaltheater von seinem Stammsitz Bern aus alle Teile wenigstens der deutschen Schweiz bereisen und zur Verschönerung eidgenössischer Volksfeste beitragen solle u. a. m. Von einem schweizerischen Schauspielerstand ist zwar nicht die Rede; wohl aber von einer mit dem Theater zu verbindenden Theaterschule für angehende Schauspieler, Bühnendichter, Opernkomponisten und Dekorateure. <sup>2)</sup>

---

<sup>2)</sup> Ausführliches über R. Wagners und L. Eckards Pläne findet man in **Max Zollingers** Studie «Eine schweiz. Nationalbühne?» (Aarau, 1909) und dem Buche **Paul Langs** «Bühne und Drama der deutschen Schweiz» (Zürich, 1924).

Angeregt durch Richard Wagners und wohl auch Eckardts Zukunftsbilder ging man nun auch auf schweizerischer Seite daran, den Zustand unserer dramatischen Kunst zu überdenken und sich zu fragen, was eigentlich werden solle. Von den Stadttheatern konnte man keine Antwort erwarten; denen war der «status quo» gerade recht. Bei einer Theaterreform in nationalem Geiste konnten sie nur verlieren. Darum besann man sich auf die **Geschichte** und die **eigene Erfahrung**. Die Geschichte des schweizerischen Bühnenwesens aber lehrte, dass wir vormals, im 16. Jahrhundert, eine Blütezeit selbständiger dramatischer Volkskunst gehabt haben. Es war eine Theaterkunst gewesen, in welcher die drei Erfordernisse eines gedeihlichen Bühnenwesens eine wirkliche Einheit bildeten: Dichter, Spieler und Zuschauer, denn sie gehörten alle zu ein und demselben Volke, verbunden durch Glauben, Sitte und Geschichte. Sie verehrten die gleichen Heiligen, die gleichen Helden, die gleiche Vaterlandsidee. Damals war es möglich, ja selbstverständlich, nicht nur Gegenstände gemeinsamen Glaubens auf die Bühne zu bringen, sondern Tagesgeschichte und Tagesfragen, und oft, in Zeiten heftiger Parteiung, wurde die Szene zum Tribunal. Auch eine Sprachenfrage gab es damals auf der Bühne nicht: die oberdeutsche Schriftsprache, mundartlich ausgesprochen und gespickt mit schweizerdeutschen Wörtern, war die gegebene Sprachform und allen verständlich. Warum blieb es nicht so? Weil jene glückliche Einheit nicht fort dauerte, als die Glaubensspaltung und die Sprachspaltung ihre verhängnisvollen Früchte zeitigten.

Die Glaubensspaltung: denn sie hatte zur Folge, dass Alt- und Neugläubige auch in der dramatischen Kunst getrennte Wege gingen. Die Reformierten, denen es auf Befestigung des Glaubens durch Belehrung aus der Bibel ankam, pflegten besonders das biblische Schauspiel und das papstfeindliche Tendenzstück; die Katholiken, denen es mehr auf Verherrlichung der Kirche ankam, verlegten sich auf christliche Helden- und Heiligenspiele und führten, unter der Leitung des Jesuitenordens, den ganzen Pomp einer landfremden Barockkunst auf der Bühne ein. Hüben und drüben lag die Bühnendichtung vorwiegend in den Händen der Geistlichen, war zum grossen Teil lateinische Schuldichtung mit lehrhaftem Zweck. Namentlich dem Jesuitentheater gegenüber wurde wiederholt die Klage laut, dass man sein Latein nicht verstehe.

Die Sprachspaltung: die Luthersprache drängt sich auf und tritt in Gegensatz und Wettkampf mit dem Schweizerdeutsch. Der

bücherlesende und zumal der bücherschreibende Gebildete trennt sich durch seine Sprache vom ungebildeten Volk. Aber er selber ist gespalten in seinem Sprachgefühl. Mit der alten sprachlichen Einheit der Nation, wie mit der politischen und geistigen überhaupt, ist es vorbei. Kein Wunder, dass in der Uebergangszeit von 1600 bis 1750 kein Werk von sprachlich schweizerischem Gepräge entsteht. Für das volkstümliche, vaterländische Schauspiel ist es fast eine tote Zeit. Die Bühnenkunst und -dichtung ist ein Vorrecht der Schulen und Gelehrten geworden. Das Volk hat das Vertrauen in seine Kunst verloren und damit die Kunst selbst. Das meiste, was im 18. Jahrhundert Dramatisches gedichtet wird, namentlich auf protestantischer Seite, von Bodmer angefangen bis zu Ambühl, Maurer und den beiden Hottinger, wohlgemeinte vaterländische Dichtung, ist Literatur geblieben, nicht einmal vielgelesene.

Und was dem Volkstheater vollends das Grab schaufelte: seit 1600 rücken fremde Komödiantentruppen ein, zuerst ungerne geduldet, dann immer anstandsloser, wandernde Schauspielgesellschaften aus Deutschland, England und Frankreich, Opern-, Ballett- und Schauspielgesellschaften aus Frankreich und Italien. Die berufsmässige Kunst, obgleich landfremd und nur von der städtischen Gesellschaft geschätzt, verscheucht die Liebhaberkunst der Bürger, ähnlich wie heute die Schallplatten- und Radio-Musik die Hausmusik verscheucht. Damit war das Schicksal der nationalen Bühnenkunst besiegelt. Die alte volkstümliche Ueberlieferung war zerrissen. Was die schweizerischen Dichter an Dramen hervorbrachten, ob wertvoll oder nicht, war von den Stadttheatern ausgeschlossen und im besten Fall auf bescheidene Liebhaber-, besonders Schulauführungen angewiesen. Als in der Zeit der Helvetik das Nationalgefühl sich ermannte und, wie wir gesehen, ernste Staatsmänner und Gelehrte die Notwendigkeit einer «schweizerischen Nationalbühne» erklärten, war es zu spät: die Fühlung zwischen Dichter, Theater und Volk war verloren gegangen, die städtische Theaterkunst ein Luxusvergnügen der höheren Gesellschaft, ein Geschäft ausländischer Gewinnsucher geworden.

Dann und wann regte sich etwas vom alten Spielgeist, blitzte etwas auf von genialer Kraft, wie zum Beispiel in Jakob Stutz, als er seinen «Brand von Uster» (1836) schrieb und es darin unternahm — ohne jedes Vorbild oder Beispiel — ein Volkserlebnis von eingreifendster Wirkung mit naturalistischer

Treue, darum ganz in Mundart, zu dramatisieren. Aber was wollte so ein armer Landschullehrer mit einer dramatischen Dichtung anfangen, die allem Herkommen widersprach und die, schon der Mundart wegen, auf keinem Stadttheater hätte gespielt werden können! War doch den vaterländischen Jambendramen das Theater auch verschlossen, all den Tell-, Winkelried-, Bubenberg-, Waldmann-, Burgunder- und Franzosenzeit-Dramen, unter denen manches unverdient in frühe Vergessenheit sank. Dabei war es nicht etwa das Vaterländische, was diese Dramen von der öffentlichen Bühne ausschloss, indem, wie man sich denken könnte, die Schauspieler ihre Unzulänglichkeit gefühlt hätten; denn einem «Struensee» von Carl Morell ging es nicht besser als einer Bornhauserschen «Gemma von Arth» und ob Carl Ludwig Wurstemberger eine «Schlacht bei Sempach» oder einen «Germanikus», Arnold v. Salis einen «Georg Jenatsch» oder einen «Grifone», Jos. Viktor Widmann einen «Orgetorix» oder eine «Oenone» und «Iphigenie» schrieb — das blieb sich gleich: sie wurden eben nicht aufgeführt.

Die Geschichte lehrt etwas Trauriges und etwas Tröstliches. Traurig ist die Gewissheit, dass jene Blüte der schweizerischen Theaterkunst des 16. Jahrhunderts unwiederbringlich dahin ist; tröstlich die Erkenntnis, daß die Voraussetzungen für einen neuen Aufstieg dieselben sind wie damals: das Theater muss eine Schöpfung unsrer eigenen Kraft werden, muss unsern Bedürfnissen dienen, unserm Geist entsprechen. Dass das nur allmählig geschehen kann und wir die Kulturgemeinschaft mit den grossen Nachbarländern dabei nicht verleugnen und vernachlässigen dürfen, ist klar. Wir haben unsre Bildung nicht allein aus uns selbst und können uns immer weniger selbst genügen.

Neben der Geschichte die eigene Erfahrung. Der grosse Aufschwung, den das vaterländische Festspiel seit der Sempacherfeier von 1886 genommen, hat uns die Erkenntnis gebracht, dass hier eine lebenskräftige Form dramatischer Volkskunst vorhanden ist. Wesentlich an unsern Festspielen ist, dass sie vom Volke selbst und ohne Spielgelder aufgeführt werden; dass sie Bestandteil eines vaterländischen Festes und vaterländischen Inhalts sind. Diese Verbindung mit einem vaterländischen Fest- oder Gedenktag tritt in scharfen Gegensatz zu den täglichen (viel zu häufigen) Stadttheateraufführungen, die nur zur Seltenheit einen Gedenktag zu feiern bestimmt sind. Wie unsre Festspiele waren ja auch die alten Weihnachts-, Passions- und Osterspiele, die Fastnachtsumzüge, -spiele

und Moosfahrten an bestimmte Zeiten gebunden und bekamen von daher Sinn und Bedeutung. Das überlieferungstreue, bodenständige Volk hat noch einen Rest von Gefühl für den ursprünglichen festlichen Charakter des Bühnenspiels.

Eine andere Erfahrung der letzten Jahrzehnte, die uns zur Wegleitung dienen kann, ist das Ueberhandnehmen der Mundartstücke auf der Liebhaberbühne. Es liegt darin nicht nur eine gesteigerte Wertschätzung der Mundart und ein kräftigeres Gefühl für nationale Eigenart ausgesprochen, sondern ein ungewolltes Bekenntnis der Tatsache, dass ein grosser Teil der Theaterbesucher, und gar nicht bloß die unterste Schicht, Mühe hat, die vorherrschend norddeutsche Aussprache der Berufsschauspieler zu verstehen, und erst dem mundartlichen Dialog, zumal bei der üblichen unverquetschten Artikulation, mühelos und mit vollem Verständnis aller sprachlichen Feinheiten zu folgen vermag. Ein schweizerisches Theater ohne Mundartspiele beraubt sich des sichersten Mittels, auf die Massen einzuwirken.

Doch liegt es nicht an der Mundart allein. Das beweist die wachsende Teilnahme am geistlichen und weltlichen «Laienspiel», bei welchem die gemeindeutsche und selbst die altertümliche Sprachform dem Verständnis nicht hinderlich scheint. Ich glaube, es sei mehr ein Unterschied des Stils und des Vortrags, was das «Laienspiel» verständlicher macht: die Einfachheit der Satz- und Versbildung, die besonders durch den beliebten Paarreim bedingt ist. Nichts ist unserm Volke schwerer verständlich, als eine naturalistisch wiedergegebene Salonkonversation in salopp-flüchtiger Aussprache. Was aber den sogenannten Laienspielen, in denen alte Volkskunst des 16. Jahrhunderts sich fortsetzt und erneuert, die besondere Gunst der heutigen Jugend (auch bei uns) verschafft, ist der sinnvolle und fassbare Inhalt. Das Menschenleben, in kurzen Ausschnitten auf einfachste Formel gebracht, wird wieder in das Licht einer göttlichen Wahrheit oder menschlichen Weisheit gestellt. So wird die Dichtung zum Bekenntnis; und so wirbt der Dichter um Gemeinschaft. Die dramatischen Vertreter der modernen Sachlichkeit haben das verlernt; das ironische Lächeln mit dem sie ihre dramatischen Probleme ungelöst ausgehen lassen, wirkt zersetzend statt verbindend. Kunst nach dem Herzen des Volkes muss gemeinschaftbildende Kraft haben.

Was die Geschichte unsrer Theaterkunst und die Erfahrung der letzten Jahrzehnte uns lehren, sollte Grundlage und Ausgangs-



punkt unsrer Theaterreform bilden. Von diesem Gedanken lässt sich die vor sechs Jahren gegründete Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur leiten. Ihre Reformbestrebungen stützen sich auf einen soliden Unterbau wissenschaftlicher Arbeiten, teils älterer von Jak. Bächtold und Rennward Brandstetter, teils jüngerer von Joseph Ehret, J. H. Hess, Rafael Häne und Oskar Eberle. Der Weg, den sie einschlägt, ist umständlich, aber sicher; er führt zum Aufbau eines schweizerischen Theaters nach dem Willen und aus den Kräften der Nation, wie sie sich in der Vergangenheit als fruchtbar und beharrlich erwiesen haben. Darum fordert die Gesellschaft keine «Nationalbühne» aus Bundes- und Volksmitteln, sondern sucht die führenden Kreise für eine dem nationalen Gedanken dienende Theaterreform zu gewinnen. Sie sieht die grösste Schwierigkeit nicht in der Geldfrage, sondern in der Notwendigkeit einer neuen Einstellung zur Theaterkunst überhaupt.

Schwer zu erschüttern ist das Vorurteil einer jahrhundertlangen Gewohnheit. «Das Theater war immer in den Händen von Ausländern», heisst es dann; «das wird noch lange so bleiben». Wer aber die Geschichte unsres Theaterwesens kennt, weiss, dass erst durch die Ausländerherrschaft auf diesem Kunstgebiet die einheimischen schöpferischen Kräfte lahmgelegt worden und unsre Stadttheater zu Provinztheatern herabgesunken sind. Vor allem müssten unsre Stadtbehörden und die Verwaltungsräte unsrer städtischen Theater von dem Willen geleitet sein, die Pflege dieser Kunst in den Dienst unsres Volkes zu stellen, sie nicht einfach nach ausländischem Muster und nach geschäftlichem Vorteil zu betreiben, sondern nach dem Bedürfnis unserer Volksbildung. Dass die ausländischen Bühnenkünstler und Spielleiter möglichst, d. h. nach Massgabe der vorhandenen Kräfte, durch einheimische ersetzt werden sollten, versteht sich von selbst; aber durchgeführt wird das erst, wenn der Direktor von dieser Absicht erfüllt ist, und das kann man vom Ausländer nicht erwarten. Es genügt aber nicht, dass der Direktor ein Schweizer sei; er muss in diesem Punkte schweizerisch fühlen und denken. Er muss auch gewillt und befähigt sein, gute schweizerische Stücke in ihrer Eigenart zu erkennen und in der Aufstellung des Spielplans dem Geschmack und der Denkart unsrer Bevölkerung Rechnung tragen. Es müsste auch etwas von einem Erzieher in ihm stecken, damit er wenigstens den Versuch wage und darin nicht müde würde, das Publikum an höhere Kunst zu gewöhnen und dafür zu gewinnen. Mit einem Wort: von oben

herab, von den leitenden Personen und Aemtern müsste der Wille zu einer nationalen Theaterreform sich kundtun. Es müsste ihr Bestreben sein, das Theater aus den durch Tradition erstarrten Formen ausländischer Herkunft zu befreien, das gesunde Verlangen des Volkes nach einer seinem Wesen entsprechenden Theaterkunst zu verstehen und den schöpferischen Kräften, die sich ziel- und hoffnungslos vergeuden und zersplittern, ein Feld fruchtbarer Wirksamkeit zu eröffnen. Dazu könnten, wenn sie ihrer höheren Aufgabe bewusst wären, die städtischen Theatervereine und -gemeinden beitragen. Sind sie doch dazu da, zwischen Volk und Theaterleitung zu vermitteln. Es bedarf ja nur eines vorurteilslosen Auges, um den unbefriedigenden Zustand, den unvereinbaren Gegensatz in unserm heutigen Theaterwesen zu erkennen: hier ein prunkvolles Stadttheater mit sozial abgestuften Rängen und Logen — dort ein freier Rasenplatz oder eine luftige Halle mit buntgemischtem Volk; hier ein Sitten- oder Unsittenstück aus deutscher Großstadt, von Landfremden in ungewohnter Sprache nur halbverständlich dargestellt — dort, zur Feier eines vaterländischen Tages, ein Stück Landesgeschichte oder Volksleben, durch Menschen vom eignen Fleisch und Blut verkörpert, durch Sprache, Gehaben und Gemütsart allen heimatlich vertraut; hier ein Kunstinstitut für belesene Literaten und ästhetische Geniesser, die das Neueste aus Wien, Berlin, Paris und London, vielleicht auch aus Tokio, gesehn haben müssen — dort, in irgend einem Heimatschutztheater eine dicht gedrängte Zuhörerschaft von gebildeten und ungebildeten Bürgerleuten, die am Allerbekanntesten: ihrem eigenen Gegenwartsleben sich ergötzen und endlich einmal die Sprache auf den Brettern hören, in welcher sich ihr Freud und Leid tatsächlich abspielt.

Diese Gegensätze sind aus unsrer Geschichte und Bildung erklärlich und voll begründet. Sie kommen auch in andern Kulturländern vor, obgleich wohl nirgends so stark ausgeprägt wie bei uns. Auch denkt wohl kein Vernünftiger, sie aus der Welt zu schaffen, etwa gar durch ein allumfassendes «Nationaltheater». Allein nicht nachdrücklich genug kann man die Pflicht betonen, die uns aus der Erkenntnis dieser Zustände erwächst. Denn wir sind eine Demokratie; und in einer echten Demokratie löst man die Theaterfrage nicht nach dem Geschmack und Bedürfnis einer bevorzugten Klasse, um nur diese zu befriedigen. Man fasst das grosse Ganze ins Auge, die geistige Bildung des Volkes; und diese muss ihren festen Grund im Nationalcharakter und Nationalbewusstsein haben.

Prof. Dr. O. von Greyerz, Bern.