

Wege zum Volkstheater. Das Jugendtheater

Objektyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): **13 (1943)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

II. WEGE ZUM VOLKSTHEATER.

1. DAS JUGENDTHEATER.

Der älteste Jugendtheater-Text, ein kleines Niklausspiel aus dem Kloster Einsiedeln, stammt aus dem 12. Jahrhundert. Seit dem 16. Jahrhundert spielen die Schüler der Mittel- und gelegentlich der Hochschulen zur Erweiterung und Vertiefung der gelehrten Kenntnisse. Seit dem ersten Weltkrieg bricht sich die Erkenntnis Bahn, dass für Jugendliche eigene Werke geschaffen werden müssen, die dem Fassungs- und Darstellungsvermögen der verschiedenen Altersstufen entsprechen. Jugendtheater gilt seitdem nicht mehr nur als Mittel der Bildung, sondern in erster Linie als Mittel menschlicher Erziehung.

Die Aufführungen, die städtische Bühnen und Vereinstheater für Jugendliche zu veranstalten pflegen, fallen hier ausser Betracht, da sie nicht den jugendlichen Spieler, sondern lediglich den jungen Zuschauer aufrufen.

a. Das Kasperltheater.

In den Kinderstuben ist der Kasperli nie ganz in Vergessenheit geraten. Dafür sorgten die Spielwarengeschäfte, in denen er freilich die unselige Rolle einer lieblosen Fabrikware zu spielen hatte, bis aufgeschlossene Eltern und Lehrer sich der fröhlichen Handpuppe wieder annahmen, an Stelle der verschleckten Zelluloidfrätzchen währschafte Holzköpfe setzten und die Kinder wieder zum Spielen anleiteten. Die Kasperli-Figur besteht aus einem Kopf, in den der Spieler den Zeigefinger steckt und einem sackartigen Gewand, in dessen «Aermel» Daumen und Mittelfinger schlüpfen. Die Kasperli-Figur ist so lebendig wie die menschliche Hand mit drei sich bewegenden Fingern es zu sein vermag. Sie ist ein Teil des Menschen, Ausdruck eines einfachen und gesunden Menschenverstandes, der mit Welt und Dämonen fröhlich fertig wird. Seine schlichte und urwüchsige Seele macht den Kasperli zur ersten Spielgestalt des kindlichen Theaters.

Im Bernbiet hat Lehrer Heinz Balmer als einer der ersten das Kasperltheater in den Dienst der Schule gestellt. Er berichtet

über seine Erfahrungen in der Zeitschrift «Die Schulreform (Bern 1929, Heft 4): «Für das kindliche Verständnis ist das Puppenspiel die denkbar einfachste und passendste Form, allen ausschweifenden Träumen einer noch ungefügten Phantasie erste, feste Gestalt zu verleihen. Dem Lehrer bietet sie Gelegenheit, einen Einblick in Psyche und geistige Entwicklung des Kindes zu tun und diese Entwicklung zu fördern. Es ist ein Erziehungsfaktor, eine Technik, um im Sinn und Geiste des Arbeitsprinzips in der Schule zu unterrichten, von eminenter Bedeutung. Spielt man Puppentheater, so wird die ganze Klasse eine Spielgemeinschaft, eine Arbeitsgemeinschaft von sozialethischer Bedeutung. Hier muss gelernt werden, dem Ganzen zu dienen, sich einzufügen in das Wesen einer Gesellschaft, das Kind erfühlt den Weg vom Egoismus zum Altruismus, die Pflicht, dem Volksganzen zu dienen, es kommt zu einer neuen Einstellung, findet einen Weg, den die Schule sonst so wenig ebnet.» Dies gilt in gleicher Masse auch für eigentliche Schulaufführungen.

Ueber den Stil des Kasperltheaters äussert sich Balmer: «Unbedingte Einfachheit in der äusseren Aufmachung, in der Bühnenwirkung und in der Handlung. Bei den Stücken überwiegt das Wort die Handlung. Alles Spiel ist humorvoll und lustig, der Ausgang und der Grundton drollig. Hier müssen Improvisation, witzige Augenblickseingebungen den Kontakt mit dem Publikum herstellen. Verstärkt wird diese Eigenart durch die Mundart, in der vorgetragen wird (Kasperli) und durch eine regelrechte Technik des Humors, die sich mit der Zeit beim Kasperlistück herausgebildet hat. Da haben wir um nur einiges zu nennen, das Vorspiel, Zwischenspiel und Nachspiel des Kasperli, in dem er den Kontakt mit dem Publikum herstellt. Dann werden eine grosse Zahl regelmässig wiederkehrender Kunstgriffe angewendet. Die wirksamsten Mittel sind das «Aus der Rolle fallen», die Unterhaltung mit dem Zuschauer, das «Sich Versprechen», das Missverstehen, die ständige Wiederholung desselben Ausdrucks, die ständige Wiederholung desselben Vorgangs, äusserlich verwandte Vorstellungen innerlich gewaltsam aneinandergereiht, die Anspielung auf örtliche und zeitliche Verhältnisse usw. . . . Kasperli ist der Hauptdarsteller. Er ist eine ganz bestimmte Persönlichkeit von sprudelndem Witz und derbem gesundem Humor. Er reizt zum Lachen und

stimmt uns heiter. Rührseligkeit, Ernst und Sentimentalität kennt er nicht. Er karriert alles, ist immer oben auf. Trotzdem er oft etwas grob wird, bleibt seine Grobheit stets untermischt mit Gütigkeit, und niemals ist er gemein. Sein Herz ist warm und gut. Beisender Spott und bittere Satire sind ihm fremd. Doch sagt er offen seine Meinung, wo er Schlechtigkeit und Gemeinheit wittert. Obschon er Materialist ist — er hat immer Hunger und Durst — besitzt er doch seine Ideale. Er will Gerechtigkeit und kein Muckertum. Seine einfache, gesunde Moralität und seine handgreifliche Gerichtsbarkeit — er prügelt alle Niederträchtigen und Bösen zu Boden — wirken befreiend auf uns. Kasperli ist kein Faxenmüller und Blödian, er ist durchaus ein Charakter».

In Zürich wirkt neben andern der Puppenspieler Adalbert Klingler. Er hat sich als Bub in einem Wirtshausgarten in den Giuppin, den Kasperli des Bergamasker Handpuppentheaters verliebt. Daheim steckt er den Finger in einen Lehmklumpen oder Erdapfel und schlingt ein Nastuch um die Hand. Frauen, Mägde und Kinder der Hinterhöfe sind seine ersten Zuschauer. Ein Nachbarbub, der mit seinem Kasperlitheater nichts anzufangen weiss, verspricht ihm eine beschädigte Puppe, wenn er einer Fliege den Kopf abbeisst. Und er beisst ihn ab. Er spuckt ihn aus und trägt den gewonnenen Schatz heim. Vom ersten Zahntag an wird für ein Kasperlitheater gespart. An der Züga, der Gartenbau-Ausstellung 1933, tritt Klingler zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit und begeistert Jung und Alt. Das Repertoire besteht aus vorhandenen Texten, die für die Schweizer Verhältnisse umgearbeitet werden. Manches Spiel wächst und dehnt sich im befeuernden Zwiegespräch mit den zuschauenden Kindern, die sich als beste Mitarbeiter erweisen, und den Stücken zur endgültigen Form verhelfen. Mit den Spielen wächst die Zahl der Puppen. Nach eigenen und fremden Entwürfen werden zahlreiche neue Köpfe geschnitzt und bekleidet. Das Kinderparadies an der Landesausstellung bringt die grösste Entfaltung. Welch eine Leistung, während sechs Monaten in 550 Aufführungen in tausend Stimmen zu sprechen, als Männlein und Weiblein, als Engel und Dämon, als Hexe und Teufel und Getier. Die Frau wird zur unermüdlichen Helferin im Wechsel der Puppen, in den szenischen Verwandlungen, im Herbeischaffen der Requisiten, dem Abbrennen des bengalischen Feuers, den

Trompetenstößen, Blitzen und Donnern. — Das Aufgebot der Truppen bringt völlig neue Aufgaben. Traugott Vogel schreibt das mundartliche Kasperlspiel «De H. D.-Hansjoggel». Eine transportable Bühne entsteht und erhält den Namen Schnabelweid. Adalbert Klingler erzählt von seinen Gastspielen bei den Soldaten: «Die Stunde nahte. Der Kantinensaal, der mehrere hundert Mann fasste, war bis auf den letzten Platz besetzt. Nie in meinem Leben habe ich mit solchem Ernst und derart starkem Bewusstsein einer grossen Aufgabe die Puppen über die Hände gestülpt und den Fingern zum Leben verholten, wie gerade damals, wo der Hansjoggel zu «luuter gwachsne Manne» reden durfte. In der Sprache Traugott Vogels war ihm das auch leicht gemacht, denn der Soldatenjargon war darin sicher getroffen. Es war ein Spiel um die Mutter Helvetia, ein Kampf mit den Mächten, die sie bedrohen, eine Handlung, die des tiefen Ernstes nicht entbehrte und doch alles in einen burlesken Ton hüllte. Ich musste mich wahrhaftig besinnen, ob ich irgend einmal Männer, die täglich schwere Arbeit verrichten, so befreit und herzlich lachen gehört hatte. Und trotzdem waren die Zügel der Handlung derart gestrafft, dass eine winzige Wendung am Schluss mit einem ernsten Gedanken das Spiel enden liess. Nachdem der Hansjoggel den Spion, den verkappten Teufel, mit dem Gewehrkolben erledigt und von der Mutter Helvetia den «Chäschüechliorden» erhalten hatte, trat unerwartet ein Sprecher vor das Kasperlihaus. «Hansjoggel, chumm namal da füel. Ich glaube, du merksch nöd, wie gruusig ernst d'Zyte sind. Du machsch nöd nu de Lööli, du bisch au eine. Häsch ke Verantwortigsgfühl, nu e frächi Röhre, aber kes Herz! ,Kes Herz, seisch he? Sell ders emal zeige? Wart i chumme use! Und da kam ich mit der überzogenen Puppe aus meinem sichern Gebäude heraus und sollte vor allen das Herz des Hansjoggels entblössen und meine rechte Spielhand mit den drei Spielfingern hinhalten. So wurde das Herz der Puppe sichtbar und der Sprecher erklärte: ,Lueged! Sys Herz isch e Hand! e Hand, wo drei Finger uufstreckt, e Schwörhand. Und wenn si nöd schwört, gits drus e Fuuscht. Was die Hand schwört und für was mer d'Fuuscht bruuched, das müemer eu Soldate nöd säge. H. D. Hansjoggel, du häsch 's Herz und d'Fuuscht ufem rechte Fläck. Die Schläg wo du uusteilscht, sind d'Herzschläg vu euserem Volch'.»



Figuren aus Adalbert Klinglers Kasperlitheater zum Stück «Kasper als Diener».
Herausgegeben vom Schweizerischen Jugendschriftenwerk.

b. Die Volksschulbühne.

Traugott Vogel, der Spiele für das Kasperli- und Marionettentheater schrieb, ist der Vorkämpfer für das Volksschultheater. In ihm begegnen wir einer jener schöpferischen Kräfte, die nicht nur Spiele schreiben, sondern auch ihre Schüler anzuleiten verstehen, eigene Texte zu erfinden, die Bühne zu zimmern, Geräte und Kostüme anzufertigen und sie schliesslich behutsam in ihre Rollen und zum Zusammenspiel und damit in die Verzauberung des Spiels führen. Vogel spielt aber nicht einfach in ungezähmtem Drange mit seinen Schülern drauflos. Er gibt sich immer von neuem Rechenschaft von seinem Tun. Er geht von der Erkenntnis aus, dass unsere Sprach- und Sprecherziehung bisher im Wesentlichen monologischer Art war. Im Aufsatz werden Geschichte, Natur- und Heimatkunde monologisch dargestellt. Auch der Brief wendet sich an einen nur gedachten Empfänger, der keine Einwürfe erhebt. Da nun das Zeitalter des gedruckten Wortes in Buch und Zeitung abgelöst wird vom Zeitalter des gesprochenen Wortes in Film und Radio, wird die Erziehung zur dialogischen Aussprache notwendig. Das Schultheater also ist im Sinne Traugott Vogels gar kein «Theater» im üblichen Sinne, sondern eine Unterrichtsmethode, die ein Hauptelement des Theaters, den Dialog, sich zunutze macht. Darum darf die Volksschulbühne weder eine Nachahmung des Berufs- noch des Vereinstheaters, weder seines Spielplans noch seiner mimischen Darstellung sein. Er erstrebt auch nicht die Vermittlung eines dramatischen Kunstwerkes, sondern fordert, dass die Texte, mögen ihre Verfasser nun die Kinder selber oder die Lehrer sein, dem Erlebnisbereich des Kindes entstammen und damit ihrem Fassungs- und Gestaltungsvermögen entsprechen. Daraus ergibt sich die Art der Darstellung: «Naturalistisches Spiel darf weder in der Sprache noch in der szenischen oder schauspielerischen Leistung vorausgesetzt werden. Wir wollen keine Schauspieler, wir müssen Menschen erziehen.»

Schultheater erfüllt drei Aufgaben: erstens eine psychologische, indem es die Seele des Kindes durch die Rolle, die es spielt, zu ungeahnter, im üblichen Schulbetrieb kaum denkbarer Entfaltung bringt; zweitens eine soziale, indem es die Kinder zu einer Werkgemeinschaft zusammenführt, in der jedes zum Gelin-

gen des Ganzen, hier also der Aufführung, einen wesentlichen Teil beiträgt und damit das Gefühl für die Gemeinschaftsleistung weckt; drittens eine staatspolitische, indem es durch die dialogische Schulung eine schlagkräftige Jugend bildet, die im Volksstaat sich in Rede und Gegenrede zu behaupten vermag. Fügen wir hinzu — da wir ja Wege zum schweizerischen Theater aufzuweisen uns vorgenommen haben — dass in der Volksschule entscheidende Grundlagen für das gesamte künftige schweizerische Theater, für die Schaffenden und die Schauenden, gelegt werden können: eine unbeabsichtigte Nebenfrucht dieser Bemühungen, für die wir nicht dankbar genug sein können.

Was in zehn oder mehrjähriger Arbeit erdacht und gewirkt wurde, trat an der Zürcher Landesausstellung zum ersten Mal eindrücklich vor das Forum der schweizerischen Lehrerschaft und des Volkes. Traugott Vogel berichtet darüber ausführlich im Jahrbuch XIII. Auch die welsche Schweiz war in Zürich vertreten. Ihr Sprecher, A. Jeanrenaud von Lausanne, sucht im Schultheater aber nicht nur ein Unterrichtsmittel, sondern ausserdem die Kunst und übersieht damit, dass Kunstwerke vom Kinde nicht erwartet werden dürfen, auch dann nicht, wenn der Schulmeister das Szepter führt und künstlerische Leistungen «ertrotzen» möchte. Die Aufführungen welscher Schulbühnen waren Musterbeispiele für Jeanrenauds Thesen. Emile Jaques-Dalcroze zeigte und erläuterte die Grundsätze seiner rhythmischen Erziehung. Die Menge, die seine hüpfenden Blumen- und Schmetterlingskinder begeistert beklatschte, bekundete damit zugleich den Dank für den in aller Welt verehrten Schöpfer moderner Tanzkunst.

Die Compagnons de Saint-Nicolas zeigen ein Bruder-Klausen-Drama ihrer Spielmeisterin Vèrène Pfenninger. Der Mangel an geeigneten Texten für Elf- bis Fünfzehnjährige drückte ihr die Feder in die Hand. So entstanden nacheinander ihre Dramen «Saint Nicolas au tribunal» (1932), «Naissance de Lohengrin» (1934), «Iphigénie» (1936), «Guillaume Tell» (1937, auch in Paris gespielt), «Nicolas de Flue» (1939 an der LA), «Pestalozzi» (1941). Auch andere Werke wurden aufgeführt, so die «Antigone» von Sophokles (1930). Die Reihe verrät einen bestimmten Stilwillen. Keine naturalistische Töne trüben die überraschende Spielreihe. An zahlreichen Zusammenkünften werden Sophokles, Plautus, Molière,

Calderon, Shakespeare und durch die Bundesrätin Béatrice von Steiger höchst persönlich sogar das Berner Heimatschutztheater beschworen. Vèrène Pfenningers Glaubenssatz lautet: «Theaterkunst wirkt ausserordentlich erzieherisch, vorausgesetzt, dass die Werke, die einstudiert werden, literarisch und musikalisch wertvoll sind und zugleich der Entwicklungsstufe und Ausdrucksmöglichkeit der Kinder entsprechen.»

Im Auffassungsunterschied vom Schultheater als Kunst oder Erziehungsmittel scheiden sich vorläufig die Geister von Welsch und Alamannisch..

c. Die Mittelschulbühnen.

Seit unserm Bericht im zweiten Jahrbuch «Schule und Theater» 1929 hat sich kaum etwas geändert.

Alle katholischen Mittelschulen besitzen seit dem 16. Jahrhundert bis heute ihre eigenen, technisch vorzüglich ausgestatteten Bühnen mit einem Zuschauerraum, der bis fünfhundert Personen fasst. Die Hauptspielzeit ist die Fastnacht, wo von den Schülern in der Regel eine Oper oder ein Schauspiel und manchmal auch beides zugleich aufgeführt wird. Die moderne Raumbühne hat die veraltete Kulissenbühne verdrängt. Aufgeführt werden Dramen von Sophokles, Shakespeare, Calderon, Molière, Schiller, Hebbel, Grillparzer, Wildenbruch, Laube, Redwitz, Hofmannsthal, Opern von Méhul, Boildieu, Cherubini, Lortzing, Weber, Auber, Donizetti, Flotow, Beethoven, Mozart. Frauenrollen wurden im Barock stets von Knaben gespielt. Seit der Aufklärung wurden die Stücke bearbeitet: aus den Töchtern Lears werden Söhne, aus der Regimentstochter wird ein Regimentsbursche. Seit der Ueberwindung der Aufklärung und des Naturalismus wagt man es wieder — bemerkenswertes Symptom eines Stilwandels! — Frauenrollen durch Knaben darstellen zu lassen. So spielte ein junger Bursche an der LA im mundartlichen Einakter «Brueder Chlais nimd Abschid» von Nikolaus Kathriner die Mutter — und die Illusion war in der holzschnittartig prägnanten unsentimentalen Darstellung überzeugend. Linus Birchler hat Seelenlage und Stil dieser Jünglingsaufführungen (im Jahrbuch II, 1929) treffend gekennzeichnet: «Aus der immanenten Heldenverehrung — auch der Heilige ist ein Held — erklärt sich, dass das Schultheater der Gymnasien im we-



Volksschule Dicken im Toggenburg. Weihnachtsspiel, König.



sentlichen Heldenbühne ist, dass also Psychologie und Naturalismus als wesensfremd abgelehnt werden». Aus dieser Haltung ergibt sich die Forderung nach dem strengen Sprech- und Darstellungsstil des Versspiels und die Ablehnung der naturalistischen Bühne eines Ibsen und Hauptmann. Neben dieser psychologischen Grundlage der Verwandlung des jungen Darstellers aus dem Alltag ins Heldische, kommt als zweite das Bildungserlebnis. Die Schulbühne ist vor allem eine Ergänzung des Deutsch- und Musikunterrichts: man will klassisches Drama und Oper einmal am eigenen Leibe darstellend erleben und den Mitschülern als Anschauungsunterricht vor Augen führen.

Neben der Aufführung der anerkannten Dramen aber gibt es da und dort, in Einsiedeln noch heute, ‚marianische Akademien‘, Vereinigungen von Schülern zur Pflege der Muttersprache, des Vortrags, der Redekunst, des Theaterspiels. Hier stellt der Leiter der ‚Akademie‘ von Zeit zu Zeit ein Thema, das ihre Mitglieder zu dramatisieren und aufzuführen haben. Diese gemeinsamen Schülerarbeiten am Theaterspiel kommen der von Traugott Vogel geforderten Art des Schultheaters als Erziehungsmittel nahe. Hier läge der Ansatz zu einer Erneuerung der Mittelschulbühnen.

Nach wie vor gehören Theateraufführungen an den Mittelschulen der reformierten Schweiz zu den Seltenheiten. Dass im Sommer 1942 in Zürich Schüler der Kantonsschule zusammen mit Schülerinnen der höheren Töchterschule gemeinsam «Was ihr wollt» spielten, dürfte wohl ein Sonderfall sein. Oeffters besteigen die jungen Mädchen die Bühne. An den höheren Töchterschulen in Basel, Zürich, Winterthur hat sich allmählich eine beachtenswerte Tradition gebildet. Indes man in Basel und Zürich meist bekannte Werke der Literatur spielte, hat die Kantonsschule Winterthur nur Texte gewählt, für deren Darstellung sie sich gewachsen fühlte, also einfache Laienspiele. So wurden u. a. gespielt: «Hessisches Weihnachtsspiel», «Der verrostete Ritter» von Gustav Adolf Treutler, «Wo die Liebe ist, da ist auch Gott» nach einer Tolstoj-Legende von Franz Milcinski, «Der Narr mit der Hacke» von Eduard Reinacher, «Die stumme Schönheit» von E. J. Schlegel, «Der Prozess des Ali Chodja» von P. Schaffner und «Das alte Uner Spiel vom Tell». Die Kantonsschule Winterthur hatte zuerst Jahre lang durch auswärtige Truppen wie der von Herbert Redlich für

die Schüler Theater spielen lassen. Seit 1934 aber besteigt das Jungvolk selber die Bühne, die jeweils am Schulsilvester in der Aula aufgeschlagen und weder öffentlich angekündigt noch besprochen wird. Zuschauer sind die Schüler, ihre Eltern und Schulfreunde. Ueber die Absicht dieses Mittelschultheaters berichtet Prorektor Dr. Ernst Hirt: «Wir wollen S c h u l theater, das die reichen Ausdrucksmöglichkeiten des jungen Menschen in Wort und Gebärde löst und entwickelt und vermeiden jeden falschen Massstab. Wir spielen also nicht Klassiker, sondern bevorzugen Laienspiele. Innerhalb dieser grundsätzlichen Beschränkung sind die Leistungen noch stets überraschend gut gewesen und haben reinen Genuss zu schenken vermocht und dies, obwohl wir immer Klassen, nicht ausgewählte Talente heranziehen». Spielplan und Spielart verraten den starken Einfluss des Laienspiels, wie es in Deutschland seinerzeit vom Bühnenvolksbund begründet und entwickelt und auch in der Schweiz propagiert wurde. Der Weg zu schweizerischen Texten ist im Spielplan indes bereits angebahnt. Hier treffen sich auf der Mittelschulstufe die Auffassungen von Wesen und Aufgaben des Schultheaters mit den Forderungen Traugott Vogels für die Volksbühne. Winterthur besitzt damit — soweit wir sehen — die erste nach neuzeitlichen Grundsätzen geleitete Mittelschulbühne.

d. Die Hochschulbühnen.

Eine planmässige Förderung des Hochschultheaters besitzt die Schweiz seit den Humanisten-Aufführungen im 16. Jahrhundert nicht mehr. Erst in neuester Zeit sind zwei Ansätze dazu festzustellen.

Die Universität F r y b u r g, deren Neubauten im Sommer 1941 eingeweiht wurden, hat ihrer Aula magna die Form eines antiken Theaters gegeben. So entstand ein auffallend schöner Raum mit einer überraschenden Akustik, der Schulbehörden und Studenten zum Theaterspielen ebenso herausfordern könnte wie zur Schaffung eines theaterwissenschaftlichen Instituts, das hier ideale Probe- und Spielräume fände.

In B a s e l spielt Dr. Karl Gotthilf Kachler seit 1936 mit den Studenten Theater. Er hatte in Berlin die Schauspielschule besucht und war drei Jahre lang an deutschen Bühnen tätig. Die grosse Unzufriedenheit mit dem bestehenden Theater und der Drang nach

neuen Formen und Gestalten hiess ihn die Bühne mit der Schulbank vertauschen. Da brachte die Feier des 60. Geburtstages des Archäologen Prof. Dr. E. Pfuhl die Aufführung der Unterweltsszenen der «Frösche» des Aristophanes in der Ursprache und in Masken. Die grosse Ueberraschung waren die Masken, die faszinierend lebendig wirkten. Basler Traditionen treiben neue Blüten. Elemente der Antike wirken sich besonders anregend aus: der römische Theaterbau in Augst und die Masken, die vom Geist der Basler Fastnacht erfüllt sind. So kündigt sich ein Stilwille an, der sich dem naturalistischen Theater mit strengem Formgefühl entgegenstellt, die Guckkastenbühne flieht, um in stets neuen Räumen Formen monumentaler Theaterkunst aufzuspüren und zu entwickeln.

«Die Acharner» des Aristophanes, die 1937 in baseldeutscher Uebersetzung gespielt wurden — Dikaiopolis sprach Basler Schriftdeutsch, die übrigen Figuren in verschiedenen Mundarten aus der Umgebung Basels — geisseln die Kriegshetzer und ausgelassenen Geniesser, die das demokratische Staatswesen Athens bedrohen und rufen auf zu Besinnung, Mässigung und Verteidigung des freien Bürgerstaates. Die Chöre erhalten die Form von Schnitzelbänken. Die Masken Max Breitschmids sind ureigenste Basler Schöpfungen. Die Frauenrollen werden, wie einst in Athen, von Männern dargestellt, nur in den Chören dürfen Frauen mit dabei sein. Die Musik beschränkt sich auf Motive, die die einzelnen Figuren charakterisieren und einführen. An Stelle des antiken Aulos tritt die klangverwandte Oboe.

Den zweitausendsten Geburtstag des Kaisers Augustus feierten die Basler Studenten im Auftrag der Historischen und antiquarischen Gesellschaft am 14. September 1938 im römischen Theater zu Augst durch die Aufführung des von Hans Vogt in Musik gesetzten Carmen saeculare von Horaz und einiger Akte der Tragi-komödie «Amphitruo» von Plautus in lateinischer Sprache und wiederum mit Masken. Das Thema vom Gotte, der als Amphitruo vom Himmel steigt, einen Sohn zeugt und den wirklichen Amphitruo durch alle Qualen der Eifersucht hetzt, wurde von Molière und Kleist wieder aufgegriffen.

Zur Einweihung des neuen Kollegiengebäudes der Universität spielten die Studenten im Hof des Kunstmuseums die «Elektra» von Sophokles griechisch und in Masken.

Neben den Werken der Antike stehen eine Reihe schweizerischer Spiele. Die Engelberger Osterfeier von 1372 wurde 1942 anlässlich der Theaterausstellung in der Predigerkirche mit der alten Musik eindrucksvoll dargestellt. In der «Gouchmatt» des Baslers Pamphil Gengenbach werden die Weibernarren verspottet, in «Lucretia und Brutus» des Zürchers Heinrich Bullinger und im «Tell» des Zürchers Jakob Ruof zwei politische Spiele der Reformation auf die Bühne gebracht, die für eine Wiedergeburt der Eidgenossenschaft aus evangelischem Geiste werben. Wiederum werden mit sprachgelehrtem Eifer die Urtexte gesprochen. Musik aus der Entstehungszeit der Spiele wird möglichst klanggetreu wiedergegeben. Der damals wie heute aktuelle Spielgehalt aber schlägt die Brücke aus der Vergangenheit in die Gegenwart.

Das Ergebnis dieser Bemühungen heisst: durch den Fryburger Theaterbau und die Basler Studentenspiele hat die Hochschule nach Jahrhunderten wieder eine eigene gelehrte Bühne erhalten, die in Fryburg durch die Raumgestaltung, in Basel durch Drama und Maske von der Antike ausgehen. Erstrebt wird durch Kachler, erstens: die Schaffung eines Spielraumes nach den Grundsätzen eines freien demokratischen Volkes: darum der Hinweis auf das antike Theater; zweitens: die Schaffung eines strengen Theaterstils: darum die Versuche der Wiedereinführung der Maske und die Anregung, sie im Berufstheater und Festspiel zu übernehmen; drittens: die Erneuerung des alten schweizerischen Volkstheaters: darum stilgerechte Aufführungen schweizerischer Werke des 16. Jahrhunderts. Das Basler Studententheater ist eine Versuchsbühne, die aus der besondern Atmosphäre der alten Humanistenstadt, ihrer gelehrten Ueberlieferung und ihrer Fastnacht, eine Wiedergeburt des schweizerischen Theaters erstrebt.

2. DAS VEREINSTHEATER.

Die Vielzahl der theaterspielenden Vereine in der Schweiz lässt sich zu drei Gruppen ordnen:

Die Dramatischen Vereine spielen in der Regel die fröhlichen oder rührseligen und geistig unbeschwerten Stücke der Berufsbühne nach. Wenn sie hoch hinaus wollen, wagen sie sich an einen Klassiker, wenn sie sich als gute Schweizer auszuweisen trachten, greifen sie zu einem vaterländischen Heldenspiel oder