

Aus der Blütezeit des Basler Dialekttheaters

Autor(en): Rudolf Schwabe

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1961

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/43750721-7dce-4037-94d3-2dfe66e7c4be>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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 Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Aus der Blütezeit des Basler Dialekttheaters

Von Rudolf Schwabe

In den nachstehenden Schilderungen soll versucht werden, eine bedeutsame Epoche des Basler Mundartspiels wieder aufleben zu lassen, die sich über 40 Jahre, etwa von 1910 an bis zur Mitte dieses Jahrhunderts, erstreckte¹. Es kann sich dabei nicht um eine genaue Charakteristik aller Basler Dialektstücke handeln, die in jener Zeit ihre Aufführung erlebten; der Schreiber möchte vielmehr die Erinnerung an einzelne Werke wachrufen, mit denen er, sei es bei der organisatorischen Vorbereitung des Spiels oder durch persönliche Mitwirkung bei der Wiedergabe, besonders verbunden worden war. Eine große Anzahl von Laienspielern stand damals zur Verfügung; die Möglichkeit einer Aufführung durch Dilettanten regte die Dichter wiederum zur Produktion an. Es entstand eine beglückende Wechselwirkung, welche dem ganzen Beginnen sehr zugute kam; die freiwilligen Darsteller ihrerseits leisteten die nicht unbeträchtliche Probenarbeit mit großem Idealismus. Alle Faktoren halfen mit, dem Dialekttheater zu einer Blüte zu verhelfen, die es früher nicht gekannt hatte.

Wohl war unsere Mundart auf der Bühne vorher schon zu Ehren gekommen, meist in Form von «Stiggli» genannten kleinen szenischen Aufführungen, welche die Zofingerkonzerte, aber auch familiäre Anlässe belebten und fast ausnahmslos den Charakter von Schwänken besaßen. Die Eigenart unseres Dialektes ließ sich zu Späßen und Possen famos verwenden; man denke nur an die Verschiedenheit der Sprache der Alteingesessenen und der Zugezogenen, die zu den gelungensten Wort-

¹ In seinem Aufsatz «Von Geist und Form der Basler Mundartdichtung» (Basler Jahrbuch 1949, Seite 122 ff.) gibt Walter Jost einen vorzüglichen, durch zahlreiche Beispiele dokumentierten Überblick über das Dialektschaffen in unserer Stadt auf dem Gebiete der Lyrik, der Erzählung und des Theaters.

spielen Anlaß gab. Die beiden abendfüllenden Basler Lokal-
komödien «D' r Her Dschohli suecht e Logis» und «D' Familie
Dschohli uff dr Hochzytsrais», von C. Brenner-Senn, waren
Vorbilder einer fast biedermeierlich anmutenden Idylle, wel-
che die Mittelstandsschicht um die Jahrhundertwende trefflich
kennzeichnete.

Ein Wettbewerb für Baseldeutsche Stücke schuf eine neue
Form des feinen baseldeutschen Lustspiels. Der Jury gehörten
an: Regierungsrat Prof. Alb. Burckhardt-Finsler, der Germanist
Prof. E. Hoffmann-Krayer, E. Fischer (zum Wolf) u. a. Die
an erster Stelle prämierte Verskomödie «*Hans Münch*» von
Gustav Steiner erlebte am 8. Januar 1910 ihre Uraufführung
im Stadttheater durch Kräfte des Vereins Quodlibet. Der Hin-
tergrund der charmanten Handlung war historisch; man befand
sich in der Zeit Napoleons während der Belagerung von Hü-
ningen. Der eben erst aus dem Elsaß zurückgekehrte Ratsher-
rensohn Hans Münch (die Figur trägt den Namen einer alten
Basler Familie und hat selbstverständlich mit dem langjährigen
ausgezeichneten Leiter unseres Musiklebens nichts zu tun) hat
Mühe, sich von einer Straßburger Liebschaft loszureißen, und
will sich in fremde Kriegsdienste begeben, bis ihn die schönen
Augen seiner Cousine Meie, die er zu Hause wiedersieht, fest-
halten. Er macht sie dank seinem Temperament dem etwas zim-
perlichen Bewerber Benedikt abspenstig und gewinnt sie nach
manchem Hin und Her endgültig für sich. Diese Liebesge-
schichte ist in das entzückende Ambiente des Empire gestellt;
das dichterisch beschwingte Spiel, dessen äußerer Gang hier
angedeutet wurde, lebt von der Sprache; sein Charme entwik-
kelt sich aus den baseldeutschen Blankversen, die einen natür-
lichen Fluß besitzen und die Personen (auch Johann Peter
Hebel ist unter ihnen) in reizender Art charakterisieren. Die
Wiedergabe in den Kostümen des Empire bezauberte das Pu-
blikum, wobei Dialekt und Spiel einen eleganten, man könnte
fast sagen rokokohaften Zusammenklang bildeten. Es wäre sehr
zu wünschen, daß das an dichterischen Einfällen reiche Ko-
stümstück, eines der delikatesten seiner Art, wieder einmal
Auferstehung feiern dürfte.

Im übrigen wurde zu Beginn des Jahrhunderts bis in die

Jahre des ersten Weltkrieges hinein das Genre der unterhalten- den Dialektkomödie weiter gepflegt; als prägnante Persön- lichkeit erschien *Dominik Müller*, der seine amüsanten, sehr theatersicher gestalteten Einakter mit scharfem Witz würzte und dabei seine Mitbürger mit ausgesuchten Bosheiten nicht verschonte. Es sind Gelegenheitsstückchen darunter; meist nimmt Müller Personen und Zustände aufs Korn. «Bloggti Lyt» ist eine Satire auf die Wohlhabenden, «Ybergangsstadium» auf ein frisch verheiratetes Paar; «Baseldytsch», «Telephongespräch», «Hypokras», «Wiehnachtsgutzi 1914», «Im Schwäfelbedli» und wie die Lustigkeiten alle heißen, wurden in den Kriegsjahren 1914—1918 als willkommene Sorgenbre- cher begrüßt. Von ganz anderer Art ist das Sommernachts- spiel «In d'r Maienacht», ein literarisch wertvolles, zauberhaf- tes Stimmungsbild, das einen besonders feinen poetischen Ton offenbart.

Viel Gesellschaftskritisches mischte sich in die Scherze je- ner «guten alten Zeit»; sie wurden von der strengeren Zeit- strömung der Vorkriegsjahre und des ersten Weltkrieges ab- gelöst. Ernste Töne erklingen erstmals, die spaßhaft aufgeputz- ten Dialoge verschwinden. Wohl behandelt *Fritz Liebrich* in seinen «*Masken*» (1909, uraufgeführt 1920) noch ein äußerlich fasnächtliches Thema und läßt seinen geistreichen Witz sprühen, doch der Grundzug des Einakters ist tragisch und hat den Vater- Sohn-Konflikt zum Gegenstand. Eine neue Generation regt sich, die schonungslos sich mit der alten auseinandersetzt; ein bitter- ernster Inhalt füllt die Handlung; die «*Masken*» besitzen bei al- ler Zeitgebundenheit unbestreitbar einen hohen inneren Wert. — Gleichzeitig mit Liebrich wurde im Theater das Dramolett «*D'r Stellvertreter*» des Basler Dichters *Carl Albrecht Bernoulli* ge- geben; erstmals bringt Bernoulli das Totentanzmotiv auf die Büh- ne, das hernach in vielen dramatischen Basler Werken, auch in Festspielen, wiederkehrt. Der Todgeweihte wird freilich vom tragischen Ende nicht plötzlich überrascht: ein schwer nieren- kranker Arzt ahnt den schlimmen Ausgang längst und fügt sich wissend dem Unabänderlichen. Alles ist von düsterer Stimmung erfüllt; die unheimliche Atmosphäre ist großartig spürbar. Am 7. Dezember 1920 eroberte das *Dialektdrama*

mit Bernoulli und Liebrich seine Geltung in Basel; alle Befürchtungen, der Dialekt eigne sich nicht für ernste, tragische Dinge, wurden hinfällig angesichts der Kraft, die von der Wiedergabe ausging. — Wohl behaupteten der baseldeutsche Schwank und das feine Dialektkonversationsstück in vielen reizenden Werken, die hier alle zu nennen zu weit führen würde (des fröhlichen, theaterkundigen Moritz Ruckhäberle, Autors und Darstellers in einer Person, sei immerhin gedacht), weiter ihren Rang, indessen wurde das eigentliche Feld der Dialekt-dichtung nunmehr die Auseinandersetzung mit den großen Fragen der Welt und der Ewigkeit.

«D'r erscht Akkord» nennt *Hermann Schneider* seine in den Jahren 1923 bis 1936 erschienenen Arbeiten. Wir möchten mit diesem «ersten Akkord» eigentlich den am 23. November 1924 uraufgeführten «Bammert» bezeichnen, der den wuchtigen Auftakt zu Schneiders Dramen bildet. Es geht um den gehetzten, seinem Beruf verhafteten, unablässig vom Schicksal getriebenen Menschen, der sich und andere ins Elend jagt. Der «Bammert» (Bannwart) in den Langen Erlen, Schrecken der Buben und der Passanten, wird vom «Inspektor», einer makabren Figur, die sich am Ende der Handlung mit dem Tod identifiziert, erbarmungslos von Aufgabe zu Aufgabe kommandiert, bis er unter der Überfülle der Pflichten zusammenbricht und sich selbst richtet. Der Bammert erscheint als das Symbol der versklavten Kreatur, eines hektischen Antreibers der Menschheit; dahinter steht, alle zu einem schauerlichen Reigen mitreißend, die vernichtende Macht des Todes. — Der schwer spielbare, personenreiche Totentanz war von Oskar Wälterlin in zahllosen Proben sehr eindrücklich gestaltet worden.

Das zweite Dialektschauspiel, das Schneider schrieb und am 13. Februar 1927 mit den Darstellern des «Bammert» wieder im Theater zur Aufführung brachte, nannte sich «*E Spil vom liebe Gott*». Auch hier wird die Frage um Leben und Tod aufgeworfen, doch der Tod erscheint nicht als brutaler Zerstörer, sondern als milder Erlöser, welcher die Pforte zum Paradies öffnet. Ein todkrankes Büblein und sein uralter, sich nach dem Jenseits sehrender Großvater gehen miteinander in

den Himmel ein. Der Alte mit seinen alles Weltliche hinter sich lassenden Erkenntnissen ist eine fast mythische Figur, das Hinausschreiten der beiden Sterbenden aus der dumpfen Stube durch die Bodentüre in die übermächtige Helle der jenseitigen Welt wirkt mit überwältigender Größe. Seit langer Zeit war der Bühne (auch der deutschsprachigen) kaum mehr ein so ernst-verhaltenes Stück voll tiefer Ewigkeitsgedanken geschenkt worden wie in diesem «Spil vom liebe Gott»; man war von der Schlichtheit und Ursprünglichkeit des Ganzen gefesselt und gab sich der zarten Dichtung ergriffen hin.

Das dritte Werk Schneiders, das den Titel «*Die silbrigi Glogge im Rhy*» trägt, beginnt mit einer leidenschaftlichen Erörterung sozialer Probleme durch Fabrikherr und Arbeiter; wir befinden uns im Krisenjahrzehnt der Dreißigerjahre. (Die Uraufführung fand im Sommer 1932 im Kreuzgang des Basler Münsters statt.) Alles ist sich entfremdet: Arbeitgeber und -nehmer, Mann und Frau; nur die abgeklärte Figur des Großvaters, eine Parallelgestalt zum greisen Kunder besinnlicher Wahrheiten im «Spil vom liebe Gott», findet in der Verwirrung das richtige Maß. Die Handlung wird in Dialogfolgen geführt: der Großvater erzählt dem kleinen Sohn des Fabrikherrn die Sage von jener während des Erdbebens von 1356 in den Rhein geschleuderten Münsterglocke, die in der Tiefe läutet und im Strome glitzert. Das Kind fühlt sich von der Schilderung stark bewegt und läßt sich dazu hinreißen, die wunderbare Glocke im Rhein zu suchen. Im letzten Augenblick wird der Knabe just von dem Arbeiter, der mit seinem Vater, dem Fabrikherrn, so unerquickliche Diskussionen führte, dem Tode entrissen. Die unerwartete Rettung öffnet allen die Seelen: der Klang der Glocke hat in die Herzen hineingetönt, ihr Schein hat die Menschen geläutert. «Und au in Ihre-n-Auge mueß me-n-en g'seh, d'r hälli Schyn, wo dur alli Wälle-n-unde-n-uffe lychtet», sagt der Fabrikherr zum Schluß. Der symbolstarke Einakter, in der stimmungsvollen Umgebung des Kreuzgangs gespielt, verfehlte seinen Eindruck auf die Hörer nicht.

Als durchaus eigenständiges, originelles Intermezzo schob sich im Jahre 1923 zwischen die von herben Themen erfüllte Dramenfolge *Albert Oeris* Festspiel «*Wettstein und Riehem*».

Es galt, der Vereinigung Riehens mit Basel im Jahre 1522 zu gedenken; man plante ein Festspiel in der Art jener großangelegten Aufführungen im Freien von 1892 und 1901, welche die ganze Stadt zu einer Einheit zusammengeschlossen und die Namen des Dichters Rudolf Wackernagel und des Komponisten Hans Huber mit einem Schlage populär gemacht hatten. Oeri schuf freilich keine Allegorie der Vorgänge von 1522; er verlegte die Handlung seines Stücks in die Zeit des dreißigjährigen Krieges und machte zu seinem Helden den Basler Bürgermeister Johann Rudolf Wettstein, der gleichzeitig auch Landvogt in Riehen war. Die baseldeutsche Sprache (die Riehener redeten natürlich ihren Dialekt) des urwüchsigen und von Witz erfüllten Spiels war träf und bodenständig; jede Sentimentalität war ihm fremd; die prachtvolle Figur Wettsteins, energisch und selbstbewußt, voll innerer Würde und humorvoller Überlegenheit, stand im Vordergrund und lenkte souverän die Geschehnisse. Der letzte Akt, da der von Münster in Westfalen zurückgekehrte Staatsmann den rebellierenden Bauern ins Gemüt redet und sie wieder auf den rechten Weg bringt, wurde zum Höhepunkt der mit nüchternem Wirklichkeitssinn, von innerer Heiterkeit und Ausgeglichenheit getragenen Dichtung. Einige lyrische Intermezzi, lustige Verszeilen, schufen Abwechslung; Hermann Suter schrieb eine herrliche Musik dazu, die allen, welche jene unvergeßlichen Tage im Juni 1923 miterlebten, heute noch in den Ohren klingt. Der Wettsteinmarsch zumal gehört zum unverlierbaren Schatze ganz Basels. Oskar Wälterlin hatte das Werk inszeniert; er ließ die Spielermassen sich in voller Unbefangenheit auf der großen Bühne in der Mustermesse bewegen, deren Hintergrund das Wettsteinhaus in Riehen schmückte. Der Jubel der Tausende von Zuhörern kannte keine Grenzen; ein in seiner Eigenart unübertreffliches Festspiel war zum Siege gebracht worden.

Die ersten Stücke, die in den Zwanziger- und Dreißigerjahren folgten, waren überwiegend auf den Gedanken des Todes gestimmt, mit Ausnahme etwa des Dramoletts «*S'finft Rad*», in welchem Lisa Wenger einen durch die Schuld des jähzornigen Mannes entstandenen Ehekonflikt behandelt; das Stück

wurde in Bern 1928 an der Saffa von Baslern aufgeführt. — C. A. Bernoulli schrieb zwei Totentanzspiele, deren eines, für eine Freilichtaufführung berechnet und zum Teil in hochdeutscher Sprache verfaßt, mit großem Erfolg 1926 auf dem Münsterplatz in Szene ging, während das andere, «*Der Tod zu Basel*», 1931 auf der Bühne des Stadttheaters erschien und Jahre darauf als Gedenkfeier für den verstorbenen Dichter wiederholt wurde. Es verkündet die unnahbare majestätische Würde des Todes. Als stiller, vornehm zurückhaltender Gast betritt er ein Bürgerhaus, in welchem Vertreter aller Stände, vom Ratsherrn und Pfarrer bis zur Kellnerin und Tänzerin (man denkt an die Figuren im Calderonschen Welttheater), versammelt sind und ihn zu einem Salmenmahl erwarten. Der Unbekannte, der durch sein zugleich ehrfürchtiges und geheimnisvolles Gehaben aufgefallen ist, wird von allen, die ihn gesehen haben, geschildert; die Spannung wächst aufs höchste, als der Tod, vom anschwellenden und plötzlich abbrechenden Wirbel eines Trommlers eingeführt, mit einem Mal erscheint. Kühle, unheimliche Luft umweht die hagere, große Gestalt; unwillkürlich wird der Gast mit «Hoheit» angesprochen. Er tritt aus seiner Reserve heraus: «Er behandelte my als Fremde. Diend doch nit eso. Das bin i jo gar nit. Y bin Ech scho begegnet, jedem vo Eich, friener und mängem scho mängmol.» Er vergleicht sich mit einem eisigen Schneesturm, einem «Bysluft», der niemanden verschont. «My Hoheit isch die ferchterligi unsägligi Schwärmuet vor em kutig fägende Wind, wo 's letscht diir Blatt vom Ascht abstrafft und alles, was fescht hebbt, im Innerschte-n-erschitteret, daß es gotts jämmerlig wimmeret und brielt.» Mit souveräner Geste tanzt er mit den Anwesenden, die sich seinem Arme fügen, und weist zum Schluß gütig und mahnend auf die Verbundenheit der Menschen mit der Vergänglichkeit hin: «Er wisset jetz, mit wäm Er's bi myr z'tue händ. Y bi Bluet vo Eierem Bluet und Holz vo Eierem Holz. M'r stehn alli underem glyche Schicksal.»

Hat das Spiel Bernoullis gezeigt, daß die Mundart fähig ist, der Behandlung der tiefsten Fragen standzuhalten, so adelt auch Hermann Schneider in seiner erschütternden «*Rbygaßballade*» den Dialekt und weist ihm eine bedeutende Stellung

zu. Die Ballade behandelt den Todesgang eines mit der Welt verbundenen Fährmannes, des stotzigen Sämmi; auch er ist, wie der «Bammert», eine Figur aus dem Volke, indessen kein müder, vom Beruf aufgeriebener Alter, sondern ein um ein junges Mädchen werbender, im «Saft stehender» Kraftkerl. In die Kneipe, in der er ein- und ausgeht, tritt der Tod auch diesmal als ein unbekannter, «erlauchter Gast», von dem nur Sämmi ahnt, wer er ist, hat er ihn doch schon viele Male in der späten Dämmerung als letzten unheimlichen Benützer der Fähre erblickt. Der alternde, dem Trunk ergebene Sämmi spürt das nahende Ende, will aber mit Marietta, der Nichte des Wirts, das Leben noch einmal genießen. Er läßt in der Wirtschaft ein «Hochzeitsmahl» rüsten, tanzt mit seiner «Braut» und apostrophiert, an innerer Größe ständig wachsend, den Tod, um sich Lebenssicherheit vorzutauschen — in Wahrheit erfaßt ihn das Grauen vor der tragischen Wendung seines Schicksals. Mit seinem Untergang schließt die wuchtige Ballade.

In seinen weiteren Dramen, «*Buchhalter Müller*», das die Tragödie eines Abgebauten zum Inhalt hat, dem besinnlichen «*Kleinen Welttheater*», das die Nöte der Angehörigen verschiedener Stände kennzeichnet und die Gnade des gegenseitigen Helfenwollens als Ausweg zeigt, dem Dramolett «*D'Fähri*», einer ergreifenden Zwiesprache zweier am Leben verzweifelnden Liebhaber mit der großartigen Personifikation des Fährschiffes — in allen diesen Arbeiten erweist sich Hermann Schneider als überragender Beurteiler und Kritiker von Welt und Zuständen, der die Themen mit der Hand des Dichters gestaltet. Diese Begabung des dramatischen Formens zeigt sich zumal auch im weitangelegten «*Friedensspiel*», das Schneider unmittelbar nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, 1945, schrieb und auf dem Münsterplatz, vor dem Rollerhof, in einer denkwürdigen Wiedergabe aufführen ließ. Alle Kräfte der Basler Dialektbühne, erweitert durch viele Zuzüger, standen auf dem Plan. Das ganze Elend des Krieges und des Kriegsendes wird lebendig: Bürger, Arbeiter, Fabrikanten, Arbeitslose verkünden ihre Not; zwei symbolische Figuren, der über den Dingen stehende, auf das Höchste weisende «Delegierte zur Friedenskonferenz», und anderseits der «graue Herr», das

Element des Bösen, Widersacher und Stifter des Unfriedens, geben der Handlung scharfe gegensätzliche Akzente. Die Toten des Weltkrieges erheben sich als «schaurige Mahnung und Verpflichtung an die Lebenden», die Bevölkerung eines zerrümmerten französischen Dorfes tritt, vom Curé, einer machtvollen bäuerischen Gestalt, angeführt, auf den Platz. Der «graue Herr» wird als schlimmer destruktiver Geist erkannt und vertrieben, dadurch wird die Bahn zur Einigung aller Ansichten frei; ein Zug ordnet sich, dem ein Kreuz vorangetragen wird, und wallt unter Bittgesängen für den Frieden zum Münster.

Dem feierlichen Friedensspiel fügte Schneider zwei Jahre später, 1947, ein «ernsthaft Narrenspiel» an, das er «*Himmel und Hell*» nannte; im witzigen turbulenten Geschehen kommt baslerische Ironie ausgiebig zur Geltung: man denkt an die alte, bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Tradition der Fasnachtsspiele, nur daß hier gedanklich alles viel differenzierter gestaltet ist; szenisch wickelte sich das Ganze auf dem weiten Spielfeld vor dem Mentelinhof ab. (Die Zuschauer saßen mit dem Rücken zum Münster.) Im Mittelpunkt steht die Figur des Tausendsassa Eulenspiegel, der mit seinen virtuoson Künsten die Bürger verblüfft und durch Zauberbrillen das Volk durcheinanderbringt; von der aufgeregten Menge wird er vor Gericht gezogen, verurteilt und angeblich zum Tode gebracht. In Wirklichkeit entspringt er, als Pfarrer verkleidet, und geht wieder dem Zaubergewerbe eines durchtriebenen Landstreichers und Spaßmachers nach. Das fröhliche Stück, das trotz aller Lustigkeiten zum Nachdenken zwingt, wurde mit Vergnügen entgegengenommen.

Noch ist der großen *Festschpiele* Erwähnung zu tun, die in den Jahren 1939, 1944 und 1951 veranstaltet wurden (1939: Basler Tag der Landesausstellung Zürich, 1944: 500jährige Gedenkfeier der Schlacht von St. Jakob und 1951: Erinnerungsfeier an Basels Eintritt in den Schweizerbund 1501). In allen drei Dichtungen herrschte der Dialekt vor, im Gegensatz zu den beiden Wackernagelschen Festspielen 1892 und 1901, zum Festspiel Karl Webers anlässlich des Eidgenössischen Sängerkfestes 1935 und zum Reformationsspiel Emanuel Stickerbergers 1928, die alle in hochdeutscher Sprache geschrieben

waren. — *E. F. Knuchel* war der Autor des Spiels «*Underem Lällekeenig*»; es bot den Eidgenossen aus allen Gauen, die im Sommer 1939 nach Zürich zusammengeströmt waren, eine Bilderfolge, die in lebendiger Form Basels Eigenart schilderte. Das mit Witz gestaltete Stück gab viel zu hören und zu sehen, wobei die Gefahr revuemäßigen Aufputzes sorgfältig vermieden war. Untermalt war das Ganze durch *Hans Haugs* zügige Musik; das bodenständige Werk besaß künstlerischen Charakter und riß die Zuschauer zu mächtigem Beifall hin. — Anders geartet war das ebenfalls von Knuchel verfaßte Gedenkspiel zur Erinnerung an die Schlacht von St. Jakob, das am 26. August 1944, mitten im Kriege, den beispielhaften Mut der Helden an der Birs heraufbeschwor. *Conrad Beck* hatte diesmal die Musik geschrieben; sie fügte sich der Dichtung wundervoll an, so daß eine schöne Einheit entstand. — Nicht minder glücklich vermochte *Traugott Meyer* 1951 das Bundesfestspiel «*Inclyta Basilea*» in Erscheinung treten zu lassen; auch hier lösten sich mehrere Bilder ab, die thematischen Zusammenhang besaßen und alles Revuemäßige streng ausschalteten. *Walter Geiser* hatte die Chöre vertont und vermochte, wie dies Haug und Beck getan hatten, mit seiner Musik die Hörer zu begeistern. — Alle drei Festspiele waren von *Oskar Wälterlin* meisterhaft inszeniert worden; *Hans Münch* hatte sich des musikalischen Parts unter Mitwirkung eines großen Orchesters und fast sämtlicher Chöre unserer Stadt angenommen. So blieben die «*Dialektfestspiele*» im Gedächtnis haften als künstlerische Höhepunkte jener Tage. Nachfolger haben sie in ihrer Eigenart bis jetzt nicht mehr gefunden; es wäre schade, wenn der durchaus festliche Gedanke, der ihnen innewohnte, als überholt erachtet würde und einem oberflächlichen Allerwelts-Geschmack weichen müßte. —

Der Titel «*Aus der Blütezeit des Basler Dialekttheaters*» ist diesem Aufsatz vorangestellt. Ist diese Blütezeit beendet? Fast möchte es so scheinen, zum lebhaften Bedauern aller Literaturfreunde, welche diesen Zweig baslerischer Kultur gerne weiter gepflegt sehen würden. Wohl gibt es Basler Schriftsteller, welche die Kunst eines Dominik Müller, eines Gustav Steiner, eines C. A. Bernoulli, eines Hermann Schneider fortzusetzen

imstande wären — vor kurzem hat, um nur ein Beispiel zu nennen, Albert Heider für seine Komödie «Morgestraich» in Freiburg i. B. den ersten Preis für alemannische Mundartstücke erhalten —, allein, die Darsteller sind nicht mehr vorhanden. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Wiedergabe von Dialektstücken durch Dilettanten fehlen heute; zumal die Jugend sucht und findet andere Zerstreuungen und Freuden, als sie das Lernen von Rollen, die Teilnahme an zahlreichen Proben und die Anstrengung der ehrenamtlichen Mitwirkung an Aufführungen zu bieten vermögen. Das muß hier deutlich gesagt werden, rein als Konstatierung, keineswegs als Vorwurf. Es ist gut möglich, daß spätere Jahrzehnte der Mundartbühne wieder günstiger gesinnt sein mögen; einstweilen blickt man mit einiger Wehmut auf die vergangenen Jahre schöner künstlerischer Betätigung auf einem Sondergebiete in unserer Stadt zurück.