

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens
Herausgeber: [s.n.]
Band: 5 (1963)

Artikel: Georg Thürer und sein Bühnenschaffen : Ansprachen vom 6. April 1962
Autor: Schmid, Martin / Thürer, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-972315>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

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

Im vergangenen April gelangte im Stadttheater Chur das Schauspiel Georg Thürers «Menschen im Feuer» zur Uraufführung. Für Chur bildete dies ein Theaterereignis besonderer Art, und für den Dichter stellt die Uraufführung einen Höhepunkt seines bisherigen Schaffens dar. Wir freuen uns deshalb, unsern Lesern nachfolgend die beiden Ansprachen von Martin Schmid und Georg Thürer, die am 6. April 1962 im Schoße des Theatervereins zur Einführung des Stückes gehalten wurden, in leicht gekürzter Form vorlegen zu können.

Georg Thürer und sein Bühnenschaffen

Ansprachen vom 6. April 1962

Martin Schmid:

Über Georg Thürer

Man hat mich ersucht, den heutigen Abend anzusagen und den Referenten einzuführen. Ich tue das gerne. Es ist mir eine Freude, unseren Landsmann *Georg Thürer* herzlich willkommen zu heißen und den Dichter Georg Thürer wenigstens mit einigen wenigen Worten dankend zu würdigen.

Georg Thürer ist unser Landsmann. Zwar verlebte er seine Jugend in Netstal unter den hohen, steilen Glarner Bergen, die des Nachts so donnern. Der Gletscherschild des Glärnisch glänzte über einem föhngefächelten Aprikospalier in die Kammern des väterlichen Pfarrhauses.

Heute wirkt er in St. Gallen als angesehener Professor der Handels-Hochschule.

Und er wohnt in Teufen, im Appenzellerland. Und er hat eine Appenzellerin zur Frau. Und er spricht, auch wenn er in unseren Bündner Dörfern Vorträge hält, mit Vorliebe sein bildkräftiges, singendes Glarnertütsch.

Und ist doch unser Landsmann. Fast alle seine Vorfahren von Vater- und Mutterseite sind Bündner Walser. Sein Vater, Pfarrer Paul Thürer, heute Ehrendoktor der Universität Zürich, taufte ihn im alten Chor der kleinen Kirche von Reichenau-Tamins, hoch über der Stätte, wo die beiden jungen Rheine in bündnerischer Friedsamkeit sich vereinigen. Als es im Frühling 1941 zur Ziviltrauung ging, stieg das glückliche Paar Maria Elisabeth Tobler —

Georg Thürer in ein Bündner Dorf hinauf, an Krokuswiesen vorbei, nach Valzeina, dem Bürgerort. Und die kirchliche Trauung fand in unserer Churer Martinskirche statt. Und immer wieder war und ist er auf Bergfahrten in unserem Land oder zu Besuchen bei seinen nähern und fernern Verwandten und zu Ferienaufenthalten. Und er bringt auf seinen Lieblingsbüchern das alte Hauszeichen seiner Bündner Vorfahren an. Ich brauche das Wörtlein *und* nicht weiter frevlerisch zu häufen: er ist unser Landsmann, nehmt alles nur in allem. Aber vielleicht ist das nicht einmal so wichtig.

Aber Georg Thürer ist ein Dichter. Dichter haben in Deutschbünden Seltenheitswert wie etwa das Basler Diibli oder die schöne stahlblaue Alpenmannstreu mit ihrer edlen Halskrause. Man sollte die Dichter nicht ins Heimatmuseum stellen; man müßte auf ihr lebendiges Wort hören. Vielleicht sind nicht wenige unter uns, die ahnen, daß einmal unsere Bergheimat in ihrer ursprünglichen Schöne nur noch im Wort des Dichters weiterlebt. Es ist ein Wort demütigen Stolzes und ein Wort von leiser Melancholie überschattet, wenn Gottfried Keller sagt: «Denn alles lebt im Liede fort.» Thürers dichterische Welt sind Heimat und Vaterland. Also nicht eine chaotische Welt, nicht eine ver-rückte Welt, nicht eine Welt ans Nichts angelehnt, sondern eine Welt — nach dem Meterstab christlicher Ethik gezimmert und gefügt. Zwar gibt es da auch Lumpen, die, wie Keller einmal klagt, sauren und wohlfeilen Wein trinken; aber man

nimmt sie als das, was sie sind; denn Maß und Wert sind noch nicht in den Winkel gestellt.

Mundart oder Schriftsprache, je nach dem Motiv, Vers oder Prosa, je nach dem schöpferischen Auftrag, dienen ihm freundlich. Ihm gelingt das kleine, zärtlich einschmeichelnde Gedicht. Ich denke etwa an «Thymian» oder das wunderhübsche «Pfingstrosen». Ihm gelingt die kraftvolle Mundartballade, die daher rauscht wie ein Bergbach. Ihm gelingen das Marschlied und das Vaterlandslied. Vieles ist vertont und klingt aus frischen Kehlen zu festlicher Stunde. In seinem Werkverzeichnis stehn auch die Erzählung, von der «Rosenkanzel» herunter gesprochen, das Hörspiel, das Festspiel, das allgemein gültige Bühnenspiel.

Vielleicht müßte man auch seine wissenschaftlichen Werke nennen. Ich vermute, daß ihm dann und wann, da und dort über historischen Studien ein Goldäderchen auffunkelte, ein Sagenlicht aufblitzte und eine Stimme bettelte: «Faß mich ins erlösende Wort.» Einiges ist der Not der Zeit abgerungen. Welcher Zeit? Der Zeit des braunen, tausendjährigen Reiches.

Wir vergessen's ihm nicht, wie er in gefahrvoller Zeit, wo man das Wort biegsamer und das Lachen leiser wünschte, für Freiheit und einen festen, unverrückbaren Stand eintrat, in einer Zeit, wo man von Anpassung sprach bis hoch hinauf. O es ist leichter, in glücklichen Zeiten ein Festspiel zu schreiben, als in bösen Tagen dem Volk ins Gewissen zu reden. Aber beides gehört zum Auftrag des Dichters, und er geht diesem Auftrag nach, wenn er sein Volk nicht verloren oder aufgegeben hat. Dafür sei den Dichtern Dank.

Ich vermute, daß Thürers heimlichste Liebe dem Bühnenwerk gilt. Schon der Zwölfjährige führte mit Kameraden ein selbstgewobenes Stücklein auf. Darin kam ein Kapuziner vor, der den Erwachsenen gute Ratschläge gab und den Kleinen Heiligenbilder austeilte. Nein, hätte austeilen sollen; denn das Lampenfieber spielte dem Kapuzinerlein einen Streich. Er hatte vergessen, die Heiligenbildchen in die Kutte zu stecken, und was er nun, mitten auf der Bühne, aus der Tasche kramte, das waren – Jaßkarten: Rösli und Schilta und der Schel-

len-Under. Über die Wirkung des frommen Spiels bin ich nicht berichtet.

Später zog der junge Student mit Freunden seiner Verbindung durchs Bündnerland. Sie spielten in Dörfern kleine Theaterstücke. Es waren unbeschwerte Theaterabende von sieben Aufrechten. Manchmal war die Kasse leer. Dann krochen die jungen Schauspieler in irgendeinem Heustall unter. Manchmal blinkte etwas Silber in der Kasse. Dann leisteten sie sich Betten. Und zu guter Letzt, nach einem rauschenden Schlußfest, wie Georg Thürer selber launig erzählt, hüllten sie sich unter Führung von Paul Zinsli – auch einem Landsmann, heute Professor an der Universität Bern – in ihren großen Theatervorhang, auf freier Wiese, im leisen Brausen der Berge, über sich die blaue Bühne der Nacht, auf der die Sterne ihre goldglitzernden Reigen zogen.

Seither hat Thürer manchen mächtigen Beifall für seine Bühnenspiele geerntet. Die Churer, dieses theaterbesessene Verschwendervölklein, sind darum nicht wenig stolz, eines seiner Spiele, sogar sein jüngstes Bühnenwerk aus der Taufe zu heben. Dazu wünsche ich dem Verfasser von Herzen Glück; dafür danke ich der Theaterdirektion und ihren Schauspielern, und Ihnen, geehrte Damen und Herren, darf ich einen schönen Theaterabend versprechen.

Damit habe ich Sie vor das Thema des heutigen Abends geführt und bitte Herrn Professor Thürer um seine Ausführungen.

*

Georg Thürer:

Vom Laienspiel zur Berufsbühne

Der Theaterverein Chur hat mich gebeten, über mein neues Werk zu sprechen und dabei etliche Fragen zu beantworten. So möchte man gerne wissen, wie ich überhaupt zum Schreiben von Theaterstücken gekommen sei, welche Werke meinem «Menschen im Feuer» vorangingen, was mich zu diesem Problem, nämlich die Erfindung des Schießpulvers, führte, welche künstlerischen Fragen mich dabei beschäftigten und schließlich, warum ich das Stück gerade dem Stadttheater Chur zur Uraufführung angeboten habe.



I.

Beginnen wir mit meiner Mitarbeit am Theater. Die Liebe zur Bühne ist nicht von heute. Ihre Anfänge wurzeln in Knabenspielen. Als wir zwölfjährigen Knaben nach einer muntern Erzählung Josef Reinharts unser erstes Stück schrieben, geschah es im Rahmen einer uralten Gesellschaft. Im Glarner Dorfe Netstal, wo ich aufwuchs, gab es wie in andern Gemeinden des Tales eine sogenannte Choral-sängergesellschaft. Sie stammte aus der Zeit, da in der evangelischen Kirche keine Orgel stand, was seltsamerweise auf den hochmusikalischen Reformator Ulrich Zwingli zurückging. Unter einem Vorsänger hatten nun die Männer und Knaben am Sonntagmorgen die Choräle für den Gottesdienst einzuüben. In dieser Gesellschaft sollten wir Knaben nicht nur mitsingen, sondern auch die Unterhaltung beim alljährlichen Sängermahl bestreiten. So schrieben wir eben jenes Lustspiel. Es ist verchollen, was gewiß keinen Verlust bedeutet.

Ernsthafter waren die Bemühungen der Studentenzeit. Unter der Führung Paul Zinslis zogen wir als «Fahrende Scholaren» sommers durch die rätischen Täler und führten Spiele des biedern Hans Sachs auf. Auch in Zürich pflegten wir das Studententheater eifrig. Ich schrieb damals heißen Herzens drei Stücke, wobei allerdings der gute Wille größer war als die Kunst. Diese Texte sind nicht verschwunden, bleiben aber verschwiegen.

Erst die nächste Spielgruppe wagte den Schritt zum Verlag. Es waren Laienspiele, welche von Anregungen der deutschen Jugendbewegung ausgingen. Ich hatte diese Spielart im Lehrerseminar Kreuzlingen kennen gelernt. Ihr Ziel war Ausdruckskunst: Junge Menschen sollten sich eine Rolle persönlich erarbeiten und dann in reinem Gemeinschaftswerk, das alle Glanzrollen ausschloß, das Zusammenspiel gestalten. Das lebendige Wort war die Seele dieser Spiele, aller Bühnentand verpönt. Man spielte vor einfarbigen Vorhängen, auf Treppenstufen und meistens in zeitlosen Gewändern.

Leider entfremdete sich um 1930 das Laienspiel als echter Ausdruck der Jugend im Auf-

bruch seinem edeln Zweck. Als sich im Dritten Reich der totale Staat durchsetzte, wurde das Wandern der Jugendbewegung zum Marsch der Staatsjugend. Das ging auch am Spielgut nicht spurlos vorüber. Als gar ein Tellenspiel erschien, in welchem Stauffacher in der SS-Uniform der Partei aufzutreten hatte, hielten wir die Stunde gekommen, um die Grenze zwischen der frei spielenden Eidgenossenschaft und der alldeutschen Spielzucht auch auf der Laienbühne neu zu ziehen. Wir taten es um so zuversichtlicher, als wir ja in unserm Lande auf die urwüchsigen Spiele der Werkstatt und der Zeit Niklaus Manuela zurückgreifen konnten. Damals arbeitete ich am Gymnasium Biel Hand in Hand mit dem jungen Italienischlehrer Fridolin Hefti, einem sprachlich und schauspielerisch genial begabten jungen Freund, den nur ein tödlicher Unfall daran hinderte, ein großer Erzieher der Schulbühne zu werden. Gemeinsam mit ihm gab ich seit 1933, dem Schicksalsjahre, die «Reihe schweizerischer Volksspiele» heraus, an der auch Cäsar von Arx tatkräftig mitarbeitete und die auch heute noch weiterwächst. In dieser Reihe erschienen nun kurz nacheinander drei meiner Laienspiele. «Das Spiel vom St. Gotthard» schilderte, wie unser Paß der Mitte wegbar gemacht wurde. Im gleichen Jahre 1934 spielte unsere ganze Familie zur Hochzeit meines Bruders Paul und vor der ganzen Dorfgemeinschaft Davos-Monstein den «König Drosselbart», einen Märchenschwank, der seither durch ungezählte Schulstuben zog, sich auch auf der Berufsbühne behauptete und als Oper vertont worden ist. Die nachhaltigste Wirkung aber ging wohl von einem Werke aus, das ich nicht verfaßte, sondern nur übersetzte. Es ist das gotische «Neuenburger Weihnachtsspiel». Ich bewältigte diese Arbeit auf einer Wanderung am Allerheiligentag 1935 in schlichten Versen. Die Kantonsschule St. Gallen, an welcher ich damals eben meine Berufsarbeit aufgenommen hatte, besorgte die Uraufführung, und seither vergeht keine Adventszeit ohne eine Reihe von Aufführungen, sei es in kleinen Bergkirchen, sei es in großen Gotteshäusern.

Die nächste Schaffensstufe lag auf einem ganz andern Felde. Sie betrifft meine fünfjährige Zusammenarbeit mit dem Heimatschutztheater Glarus, das damals unter seinem ebenso umsichtigen als leidenschaftlichen Spielleiter Melchior Dürst zu den führenden Mundartbühnen der Schweiz gehörte. Seiner Spielschar schrieb ich von 1938 bis 1943 drei Stücke in der Talmundart. Das erste trägt den Titel «Beresina» und den Untertitel «Es Spyl vum Thomas Legler und siner Allmei». Es zeigt einen Jüngling, der sich gegen den Menschensacker des Solddienstes auflehnte; es ist der junge Offizier, welcher vor hundertfünfzig Jahren nachweisbar beim Rückzug Napoleons das «Beresina-Lied», jenen mannhaft-zuversichtlichen Gesang «Unser Leben gleicht der Reise» anstimmte. Mein Plan war, aufzuzeigen, wie die ehemals zum Solddienst Gezwungenen später unter Hans Conrad Escher sinnvolle Arbeit am «Linthwerk» fanden. Dieses Beresina-Spiel durfte das Land Glarus auch an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich vertreten. Die andern Sprachlandschaften verschlossen sich ihm nicht. Die Tatsache aber, daß es für auswärtige Aufführungen ins Zürichdeutsche, ins Bündnerische und gar zweimal ins Berndeutsche übertragen werden mußte, zeigt sowohl Erfüllung wie Schranken eines Werkes auf, das in einer altertümlichen Mundart einer kleinen Talgemeinschaft verfaßt wird: in seiner Heimat kann es als Volksspiegel wirken wie kaum ein hochdeutsches Werk, auswärts bereitet es die Mühe der Übersetzung, welche mitunter ein fragwürdig Ding ist. — Das ist wohl auch ein Grund, weshalb mein Schauspiel «Meischer Zwingli» nicht über die Taltschaft an der obern Linth hinauszudringen vermochte. Wiewohl es treue Freunde gefunden hatte, entschloß sich nach der beglückenden Reihe der Glarner Aufführungen keine auswärtige Bühne, es zu wiederholen. Den meisten Laienbühnen war es zu anspruchsvoll, und die Berufsbühnen hatten zu wenig Schauspieler, die des Schweizerdeutschen mächtig waren. In der Mitte des Spieles steht zunächst der vorreformatorische Sozialreformer, der dann vor der Schlacht bei Marignano in eine

heftige Auseinandersetzung mit Kardinal Schiner gerät. Zwingli geht es um die innere Größe des Kleinstaates:

Chly und fry
 Söll d Heimet sy.
 Der Eidgenoß —
 Sig inne groß.

Wie in andern Jugendwerken wollte ich das richtige Verhalten eines bedeutenden Menschen in seiner Volksgemeinschaft aufzeigen.

Im Umfang am bescheidensten, aber als künstlerische Aufgabe am fesselndsten erscheint mir im Rückblick das dritte meiner Mundartwerke. Der «Ursus, es Spyl um Grund und Bode» führt in die Zeit des Uralemannentums, also gleichsam in die Saga des Tales zurück. Der heilige Fridolin brachte den Bergbauern das Evangelium. Er bekehrte Ursus, einen der beiden Talherren, zum demütigen Christen, während sein wilder Bruder Landolf im verstockten Heidentum blieb. Als Ursus von diesem Bruder zu Fall gebracht wurde, erklärte er sterbend den Glaubensboten zum Erben. Der landgierige Landolf — die Spieler nannten ihn mitunter Adolf — bestritt das Vermächtnis. Als aber Ursus, von Fridolin zur Zeugenschaft vor Gericht aufgerufen, als Gerippe aus dem Grabe aufersteht und den Bruder zur Rechtlichkeit ermahnt, schenkt dieser auch seine Landeshälfte dem Gottesmanne. Man sieht, daß sich hier ein Totentanzmotiv abzeichnet, zugleich als Auferstehungslegende eine Art Osterspiel. Um das Wunderbare anzudeuten, bediente ich mich zweier Mittel. Einmal verzichtete ich auf die naturalistische Prosa, indem ich das Stück in Versen schrieb. Sodann versuchte ich, die Handlung in der Weise des altgriechischen Chores wieder aufzuhalten und zu deuten. Dabei erschien mir der vertraute Choral als die uns gemäße Form der Lebensdeutung, und die eingefügten Choräle wurden hochdeutsch gesungen, was ein belebendes Zusammenspiel zweier Sprachen ergab.

Die nächste Schaffenszeit stand im Zeichen des Festspieles. Meine Eltern hatten daheim stets mit leuchtenden Augen vom Calven-Fest-

spiel in Chur (1899) gesprochen, und wer Martin Schmid's schönes Calven-Buch kennt, kann es gar wohl verstehen. Ich selber hatte als Jüngling nur ein einziges, allerdings großartiges Festspiel gesehen. Es war, wie es sich gehört, ein Fest nach hartem Werktag. Ich hatte in den Sommerferien 1927 als Bauernknecht in Villarzel, einem fast unbekanntem Waadtländer Dorfe, aber bei einer bekannten Familie gearbeitet, nämlich auf dem Hofe der Rubattel; der nachmalige Bundesrat war der dort aufgewachsene Bruder des Hofbauern. Zum Abschluß meiner Arbeit besuchte ich das Winzerfest in Vevey, das nur vier- oder fünfmal im Jahrhundert stattfindet und das man denn auch nicht verpassen durfte, war doch selbst der Bundesrat in corpore dort. Das Fest ergriff mich denn auch dergestalt, daß ich all meinen Knechtslohn aufbrauchte und mit dem Rad in die Ostschweiz heimfahren mußte. Beim Festspiel packte mich natürlich die Größe der ganzen Anlage, daneben aber auch die schönen Lieder, von denen einige zu Volksliedern werden sollten. Später sah ich allerdings auch manche Festspiele, welche nicht viel anderes als stehen gebliebene Festzüge waren. Besonders der dichterische Gehalt war mitunter recht dürftig. Es lockte mich nun, zu erproben, was ein Festspiel bei ernstem Bemühen herzugeben imstande sei. Zugleich wollte ich nicht abseits stehen, wenn sich das Volk einen Dienst von meiner Mitarbeit versprach. (Es ist so viel leichter, das Bemühen des Staates um Werke zu seinen großen Tagen zu belächeln, als selber Hand anzulegen.)

So schrieb ich für das Eidgenössische Musikfest 1948 die «Frau Musika» und für das Eidgenössische Sängerkongress 1954 das Oratorium «Der verlorene Sohn», das kurz darauf auch ins Französische und ins Englische übersetzt und hierauf dank der trefflichen Musik Paul Hubers mit dem Londoner Symphonie-Orchester auch in England aufgeführt worden ist. Wiederum war es aber nach den beiden großen Werken eine Kleinform, welche mich künstlerisch besonders fesselte. Der Kanton St. Gallen wünschte für die Feier seines hundertfünfzigjährigen Bestandes für den Festakt

ein Werk von höchstens einer halben Stunde Dauer. Es sollte von den rund dreißigtausend Besuchern auf dem sehr großen, ebenen Klosterhof verfolgt und verstanden werden können. Dank einer damals eben geglückten Erfindung, den sogenannten Tonsäulen, war es beim St. Galler Bundesspiel nun möglich, die schönen Gebäude des einstigen Stiftes einzu beziehen, indem die Worte der einzelnen Sprecher, z. B. des Psalmisten, auf einem der Türme der Kathedrale wirklich von dort her und nicht aus dem Trichter des nächsten Lautsprechers zu vernehmen waren. Dr. K. G. Kachler, der Direktor des St. Galler Stadttheaters, besorgte die fachkundige Regie auf dem St. Galler Klosterhof, dessen Schönheit an jenem freudig bewegten Tage unseren anwesenden General in das Lob ausbrechen ließ: «C'est la place la plus belle de la Suisse.»

Damit sind wir bei der letzten Dreiergruppe meiner Dramen angelangt. Es handelt sich um Schauspiele der Berufsbühne, welche indessen zuerst als Hörspiele zu vernehmen waren, wobei das erste, «Brot über Bord» (1950) auch über ausländische und fremdsprachige Sender ging. Die junge Witwe eines reichen Schiffbesitzers wollte ihre Hand demjenigen Kapitän reichen, der ihr von der nächsten Meerfahrt das köstlichste Geschenk heimbringe. Zwei von ihnen dachten an einen kostbaren Schmuck, erlitten aber unterwegs Schiffbruch. Der dritte aber brachte, weil er gehört hatte, daß in der Hafenstadt arge Hungersnot herrsche, als kostbares Gut eine Ladung Korn heran. Erbittert über diese gewöhnliche Gabe, erteilte die beleidigte Herrin den Befehl: «Brot über Bord!» Das löste eine Revolution aus. Die Herrin geriet in Armut, in welcher sie aber wie neu auf das Wesentliche geeicht wurde. Hatte sie bisher stets in seltsamer Hörigkeit Gespräche mit ihrem toten Mann geführt, so wurde sie nun frei zu echter Liebe.

Das zweite Drama dieser Gruppe trägt den Titel «Rousseaus Tochter fordert Rechenschaft» und wurde 1957 erstmals als Hörspiel gesendet. Es geht von der Tatsache aus, daß der bekannte Erzieher seine eigenen Kinder ins Findelheim steckte. Mein Spiel zeigt nun,

wie sich seine Tochter Madelon aufmacht, um ihren Vater zu suchen, allerdings ohne zu ahnen, daß es Rousseau ist. Wie sie aber zu dieser Erkenntnis gelangt, sieht sie zugleich, daß das ersehnte Elternhaus infolge der zänkischen Mutter kein gutes Heim gewesen wäre. Mit einem Liedchen Rousseaus ersingt sich Madelon ihr Lebensglück – die geistige Vaterschaft hilft ihr weiter, als es das stete Zusammensein mit dem ja so unsteten Menschen vermocht hätte.

Das dritte Stück für die Berufsbühne sind die «Menschen im Feuer».

II.

Das Problem, was die sprengende Kraft einer neuen Erfindung in der Hand des Menschen und an der menschlichen Gemeinschaft auszurichten vermöge, beschäftigte mich seit den Tagen früher Kindheit. Mein Großvater Valentin Accola, Landammann – Mestral – des zweisprachigen Kreises Bergün, besaß dort, wo Landwasser und Albula zusammenströmen, den einsamen Hof Solis bei Filisur. Dazu gehörte ein sehr entlegenes Anwesen tief hinten in der Zügenschlucht, der sogenannte Leidboda. Der Weg dahin führte, ehe man in die Urwildnis kam, durch ein mehrfaches Tor von riesigem Ausmaß, nämlich unter einem der Bögen des Landwasserviaduktes, hindurch. So sehr mir das großartige Werk der Technik gefiel, so sehr erschreckte mich ein Hinweis meines Neni. Hinter dem Türchen eines Pfeilers, so sagte er, sei eine höllische Ladung Pulver, welche die ganze Brücke in die Luft zu sprengen vermöchte, und das könnte eben im Kriegsfall nötig sein. Als ich wohl recht bekümmert darüber war, daß ein Augenblick das Werk vieler Monate zerstören könne, richtete er mich mit den Worten auf: «Wenn die Menschen sich meistern, bleiben die Brücken.» Ein Wort, das ich in den über vierzig Jahren seither nicht vergessen habe und das als Leitwort über meinem Werke stehen könnte.

In jenen Knabenjahren befahl mich noch eine weitere Angst ähnlicher Art. Das Dorf Netstal, in dem ich zur Schule ging, lag eine Stunde unterhalb des Klöntalersees, welcher

für das erste große Hochdruckwerk der Schweiz, das Löntschwerk, gestaut worden war. Im Spätherbst 1918, als der Generalstreik ausbrach und wir Knaben hochgemut beim Sturm läuten halfen, wurde unsere Freude, an der Staatsordnung mitzuwirken, durch die Nachricht erschüttert, die Streikleitung trage sich mit dem Gedanken, den Staudamm im Klöntal in die Luft zu sprengen, was natürlich unser Dorf ertränkt hätte. Damals prägte sich mir der Gedanke ein, was es heiße, unter einer lauernden Katastrophe zu leben.

Dann folgten freiere Jahre. Mein Entschluß, Lehrer zu werden, führte mich in das Seminar Kreuzlingen, wo ich im Stadttheater Konstanz die ersten Aufführungen eines Berufstheaters sah. Damals lernte ich die mittelalterlichen Gassen der deutschen Brückenstadt kennen. Ich erwähne diese Lehrzeit, weil ja mein Werk «Menschen im Feuer» im alten Konstanz und im Vorgelände von Kreuzlingen spielt. Es ist die weiteste Landschaft der Schweiz, und die Bodenseegegend kam mir, der ich in einem der engsten Alpentäler aufgewachsen war, doppelt weit vor, fast wie die Schwelle des Himmels.

In der anschließenden Studienzeit glaubten wir allen Ernstes, das Zeitalter der Kriege sei vorüber, überwunden. Nach einem Semester in Genf, wo wir Briand und Stresemann als Freunde sahen, wohnte ich der Grundsteinlegung des Völkerbundpalastes bei. Silbern tönte der Hammer Gustavo Guerreros aus San Salvador, den der Völkerbundspräsident auf den ersten Zementblock fallen ließ. War es der lautere Ton einer lichtereren Zeit? Nein, bald tönte es schriller. Es war das Gepfeife italienischer Journalisten, das die Friedensarbeit störte, weil in Genf der Kolonialkrieg der Schwarzhemden gegen Abessinien mißbilligt wurde. War es das Vorspiel des zweiten Weltkrieges? Damals wußte man bereits, daß dieser Krieg nicht nur auf den Schlachtfeldern, sondern in den Laboratorien entschieden werde. Wohl bekamen wir Soldaten unsere Gasmasken, brauchten sie aber nie. Auch der biologische Krieg der Verseuchung blieb aus. Die Schlußtage des zweiten Weltkrieges aber

brachten eine Schockwirkung von ungeahntem, von unerhörtem Ausmaß. Es waren die beiden Atombomben, welche im August 1945 auf zwei japanische Städte fielen. Sie töteten über hunderttausend Menschen und ersparten aber wohl Millionen Menschen den Tod, den sie beim Fortgang des Krieges mit herkömmlichen Waffen erlitten hätten.

Wir erbebten. Wenn nur ein gefügiger Diener des Nationalsozialismus die neue Bombe erfunden hätte! Was hätte eine Bombardierung New Yorks für die Sache der Demokratie bedeutet? Oder hätte ein deutscher Erfinder, welcher als Gegner des Hitlertums seine Einsicht nach vollbrachter Leistung seinem Staate vorenthalten hätte, sich nicht als «passiver Held» die größten Verdienste um die Freiheit erworben? Solche Gedanken beschäftigten uns immer wieder. Im Jahre 1948 führte die Vereinigung schweizerischer Hochschuldozenten in Freiburg i. Ue. eine Tagung durch, welche der Gewissensfrage «Forschung und Ethos» galt. Unsere führenden Gelehrten äußerten sich in Vorträgen sehr offen über den Auftrag des Wissenschafters und den Anspruch der Menschheit. In der anschließenden Aussprache ging ich von einem Worte aus, das ich bei Romain Rolland gelesen hatte: «Il faut aimer la vérité plus que soi-même, mais il faut aimer l'homme plus que la vérité.» Man wird solchen Gedanken in meinem Werke wieder begegnen. Da unsere Handels-Hochschule St. Gallen nach dem Kriege mehrere Vortragsreihen über «Die neue Weltanschauung» und die Fragen der Atomkraft durchführte, kamen wir mit den ersten Fachleuten, wie z. B. Prof. von Weizsäcker, in persönliche Gespräche. Auch das Werk Karl Jaspers über «Die Atombombe und die Zukunft des Menschen» beschäftigte meine Studenten und mich sehr, und ich habe meinem Schauspiel nicht umsonst ein Wort aus diesem Buche des Basler Philosophen vorangestellt: «Der vernünftige Staatsmann weiß, daß der Kampf um Freiheit oder totale Herrschaft vordergründig eine militärische und politische Seite hat, aber er weiß auch, daß im Grunde geistig-sittlich gekämpft und auf die Dauer entschieden wird.»

So lagen seit langem viele alte Erinnerungen und neuere Überlegungen aufgeschichtet in mir, und es brauchte nur noch den zündenden Funken, bis die Flamme entfacht war, aus der die «Menschen im Feuer» hervorgingen. Der Anlaß zur Niederschrift war zunächst denkbar alltäglich. Die Schriftleitung der «Neuen Zürcher Zeitung» bat mich Mitte November 1958 um die Besprechung des zweiten Bandes von Otto Fegers «Geschichte des Bodenseeraumes». In diesem Buche «Weltweites Mittelalter» führte der Historiker aus, daß die Erfindung des Schießpulvers gar nicht dem Mönche Bertold Schwarz zugeschrieben werden dürfe; von dieser Gestalt wisse die Geschichte nichts Bestimmtes; wahrscheinlich wollten die Humanisten nur einen Dunkelmann anschwärzen, indem sie ihm zur Last legten, was ihnen als Untat erschien. Auf Grund einer bisher übersehenen Chronikstelle wies Feger nach, daß der erste Schuß im Jahre 1335 in einem Kriege zwischen dem Konstanzer Bischof und dem Kaiser Ludwig von Bayern abgefeuert worden war. Der Chronist Gebhard Dacher berichtete von einem Meister, der Schüsse aus einer Büchse abgab, die einen so «schutzlichen und herten ton und klapf» ergaben, daß Menschen beiderlei Geschlechts im Innersten erbebten. Der Historiker Feger glaubt, daß dieser Meister «Magister Bertoldus de Constancia in Almania» sein könnte. Dieser aus der Berufsarbeit stammende Hinweis war also der zündende Funke, welcher mir ein Arbeitsfeld erhellte, das nicht mehr im Bereiche der Wissenschaft lag. Hier ließ sich im Gewande eines geschichtlichen Beispiels verhüllt und doch offenkundig aufzeigen, was das Aufkommen einer schicksalsgeladenen neuen Waffe in der Hand eines genialen Mannes vermochte. Am alten Beispiel ließ sich das neue Anliegen unserer Zeit dartun. So fand jener Schuß aus der vertrauten Konstanzer Seebucht in meiner Seele ein nachhaltiges Echo, und ich wartete nur noch auf freiere Tage, um meine Gedanken gehörig zu sammeln.

Diese Gelegenheit ergab sich im Sommer darauf unversehens. Wir fuhren mit unsern

Knaben und Mädchen ins Puschlav, wo sich die Ferien aufs schönste anließen. Jeden Tag zogen wir aus, zum unvergleichlich blauen Saosee-See ins Val di Campo hinein oder zur Kirche San Romerio, tausend Meter über der Talsohle, hinauf. Als aber eines Tages meine Frau beim Abstieg von Selva den Fuß etwas vertrat, wußte ich, daß wir nun eine Woche lang kleinere Familienfahrten antreten würden. Dafür konnte ich endlich den geheimnisvollen Kreis des Schaffens betreten. So stand ich denn in den nächsten acht Tagen jeweilen so früh wie die Bauern und Bäcker auf und entwarf in der Küche, in welcher man den Blick zum Gletscher des Piz Varüna ansteigen lassen konnte, Bild um Bild. Jeden Morgen schrieb ich rund ein Dutzend Seiten in Schulhefte, die ich im nahen Laden erstanden hatte. In der Morgenfrische ging die Arbeit gut von statten. Nach gut dreistündiger Früharbeit, wenn schon etliche Züge der Berninabahn die kunstvollen Kurven des Gegenhangs bergan und zutal gefahren waren, verschleuchte dann jeweilen das Jungvolk die mittelalterlichen Gestalten, und statt der blauen Hefte nahm das famose Puschlaver Ringbrot die Mitte des Tisches ein, an dem die unbeschwertere Freude nun das Wort führte. Nach etlichen Tagen war der Fuß meiner Frau wiederum so genesen, daß wir in den herrlichen Borgo von Poschiavo zur Bundesfeier und sonntags zum Abendmahl gehen konnten. Auch die frohen Abende der Dorfleute von San Carlo feierten wir mit. Bei der Heimreise rollte ich zwei dicke Hefte mit fast neunzig Seiten Handschrift in den Rucksack. Die «Menschen im Feuer» waren im wesentlichen beisammen und spiegelten auf ihre Weise ihre lange Werdezeit und die kurze Zeit der Niederschrift.

III.

Der Weg in die Öffentlichkeit war gegeben. Das Studio Zürich hatte mich vor längerer Zeit um ein Hörspiel gebeten, und so besorgte ich denn erst die Hörspielfassung des Werkes. Am 20. Oktober 1960 erfolgte die erste Sendung, von der ich leider nur wenig erhaschen konnte. Um so glücklicher war ich über die baldige

Wiederholung. Die Briefe vieler Hörer bezeugten, daß der Kern des Werkes erfaßt worden war. Oskar Waelterlin bat mich um den Text, um seine Eignung für die Schaubühne zu prüfen. Ehe ich indessen seinen Bescheid erhielt, starb der führende Theatermann in der Fremde eines unerwarteten Todes.

Inzwischen hatten mich Schillerfeiern an die Bündner Kantonsschule und in das Rathaus meiner Vaterstadt Chur geführt. Als man mir dort das neue Theater zeigte, nahm ich mir vor, mein neues Stück dieser Bühne zur Uraufführung anzuvertrauen.

Unser Drama spielt am Bodensee im Spätmittelalter. Der Bischof von Konstanz wird vom Kaiser Ludwig von Bayern mit Krieg überzogen, weil das Reich gerne einen andern Kirchenfürsten auf dem Konstanzer Bischofsstuhl gesehen hätte. Meersburg und Konstanz werden von den Kaiserlichen belagert. In dieser Bedrängnis will der militärisch schwächere Bischof seine unterlegene Rüstung durch eine neue Waffe ausgleichen. Er weiß, daß der am Bodensee aufgewachsene Magister Bertold in Paris seine schwarze Kunst so gefördert hat, daß eine Erfindung bevorsteht, von welcher man sich neue Kräfte versprechen darf. Daher ruft er den Magister heim nach Konstanz. Bertold folgt diesem Rufe, weil ihm der Bischof größere Forschungsmittel einräumt als die Sorbonne. Er ist der reine Wissenschaftler (welcher mit dem legendären Mönch Bertold Schwarz nur den Vornamen gemeinsam hat). Der große religiöse Mensch in unserem Kreise ist der bekannte, damals in Konstanz tätige Mystiker Suso, während der Bischof als Realpolitiker den Gesetzen der Staatsraison gehorcht.

Bertold richtet nun seine Werkstätte ohne Wissen der Bürger im Hause ein, wo Susos Schwester Agnes die Wirtschaft führt. Sie dient ihrem geheim gehaltenen Gast in wachsender Liebe auch bald als Gehilfin. Diese Zusammenarbeit von Bertold und Agnes beschwört die doppelte Eifersucht des Stadtwächters Kunz herauf, der zu Beginn der Versuche Handlangerdienste leisten durfte und sich nun aus dem Blickfeld des Meisters, aber auch aus dem der Agnes verdrängt sieht. Er wird zum Widersacher und tritt in Verbindung mit dem Kaiser, um ihn auf die neue Waffe aufmerksam zu machen und ihm das Geheimnis zu verkaufen.

Inzwischen ist aber bei aller Vorsicht auch in der Stadt ruchbar geworden, daß in der «Hexenküche» der Agnes etwas vor sich gehe. Die Straße verschreit sie als Hexe, und dem Bischof und dem Bürgermeister kommt dieser Hexenwahn gar nicht ungelegen; denn die Not der belagerten Stadt ist so hart geworden, daß der Unwille der Masse durch einen Hexenprozeß abgelenkt werden soll. Agnes wird verhaftet, aber standhaft wahrte sie in Verhör und Folterpein ihr Geheimnis, damit Bertold in ihrem Hause die Erfindung zu Ende führen könne.

Vorher vollzieht sich nun aber in Bertold die entscheidende Wandlung: der reine Fachmann wird zum Mitmenschen, das Gewissen spricht ins Wissen. Zwar verfehlt ein Ritter, der ihn beschwört, die Versuche (welche das Rittertum in die Luft zu sprengen drohen), sofort abzurechnen, seine Wirkung. Wichtiger aber ist das Gespräch mit dem Gottesmanne Suso, die Erörterung der Frage, ob zur raschen Beendigung eines Krieges eine Waffe eingesetzt werden dürfe, die unabsehbare Folgen nach sich ziehen kann.

Der Entscheid fällt aber nicht in dieser Beichte, sondern praktisch-menschlich. Der Bischof drängt auf den Einsatz der vollzogenen Erfindung; denn die Belagerungsnot ist unerhört geworden. Bertold aber stellt sein Pulver nur unter der Bedingung zur Verfügung, daß Agnes sofort freigelassen werde. Die Frage ist nun, ob sich der Hexenwahn der aufgeputschten Menge bannen lasse. Der wortgewaltige Suso soll die Lage klären.

Das Unheil droht aber bereits, seinen Weg zu nehmen. Der Holzstoß ist aufgeschichtet. Suso wird von der Masse überschrien. Da feuert Magister Bertold den ersten beschwörenden Schuß ab. Er beansprucht auch das uralte Recht, einen zum Tode verurteilten Menschen durch das Eheversprechen frei zu bekommen. In der durch die Stille nach dem Schuß entstandenen Panik verschafft sich nun Suso Gehör und erklärt seinen Mitbürgern, daß die neue Feuerkraft den Krieg mit dem Kaiser alsbald entscheide. Das ist dann auch der Fall. Von der Münsterzinne aus sieht man die Verwirrung im kaiserlichen Heer. Die weiße Fahne naht. Der Bischof siegt dank der neuen Waffe. Wird er mit ihr nun nicht jeden Krieg gewinnen können? Er hat, um Bertold überspielen zu können, durch den Stadtwächter Kunz das Geheimnis der Pulverbereitung sich sichern wollen. Dieser hat es aber erst, wie wir bereits wissen, dem Kaiser, dann jedoch, als ihm ein italienischer Kaufmann ein Mehrfaches bot, ins Ausland verkauft. Wohl wird Kunz gefangen vorgeführt. Aber er frohlockt: «Das Pulver ist auf dem Weltmarkt!» Suso faßt sich: «Es wird weiter gehofft.» Und Magister Bertold gelobt sich: «Es wird weiter gearbeitet — in der Werkstätte Mensch.»

Ein ausländischer Sender, dem ich das Hörspiel anbot, lehnte es ab mit der Begründung, es habe wenig Sinn, die Frage der Atombombe in einem historischen Schauspiel verschlüsselt zu behandeln. Diesem Vorwurf setzt sich Friedrich Dürrenmatts neues Stück, das einen in der Schweiz noch nie erlebten Erfolg bucht, nicht aus. Seine «Physiker» zeigen in sehr bühenwirksamer Weise, wie sich hervorragende Erfinder, um ihrer Arbeit ungestört leben zu können, geisteskrank stellen, einer als eingebildeter Newton, ein zweiter als Einstein, und ein dritter gibt vor, er werde von Salomo auf- und heimgesucht. Die Krankenschwestern,

welche hinter die List kommen, werden von diesen vermeintlichen Patienten ermordet. Die Gelehrten sind indessen von Werkspionage umgeben. Als es der am weitesten Vorgestoßene inne wird, vernichtet er seine Papiere. Allein die schiefgewachsene Chefärztin hat sie vorher kopieren lassen. Nun behauptet sie, daß sie selbst Salomos Besuche empfangt, und läßt sich in ihrer Auffassung auch nicht beirren, als jener Forscher ihr weismachen will, es gebe ja diesen Salomo gar nicht. Umsonst — womit das Schicksal der Welt in der Hand einer irren Irrenärztin ist.

Sie werden sehen, daß mein Werk nicht so große Bühnenkünste aufweist. Es ist schlicht und geradlinig gebaut. Zweifellos bringt es das ähnliche Thema mit sich, daß sich einige Motive in Dürrenmatts kunstvollem und meinem bescheideneren Werk entsprechen. Man muß deswegen weder im einen noch im andern Falle Werkspionage treiben. Es würde zu nichts führen. Dürrenmatts Werk konnten nur wenige in Schweigepflicht genommene Eingeweihte vor der Uraufführung kennen lernen; ja es stand erst an diesem Tag in seiner gültigen Form, an welcher der Dichter als Probenbesucher ständig mitarbeitete, fertig da. Ich kannte es jedenfalls nicht, und übrigens ist mein Schauspiel schon vor bald drei Jahren geschrieben und vor anderthalb Jahren im Radio gesendet worden. Es war also früher da als die «Physiker». Deswegen aber zu behaupten, Dürrenmatt habe sich von den «Menschen im Feuer» entzünden lassen, wäre lächerlich; denn der einfallsreiche Bühnenautor von Weltruf hat solche Anregungen in keiner Weise nötig. Dennoch können wir Vergleiche nicht verhindern. Sie werden die theatralische Überlegenheit Dürrenmatts erweisen und mir hoffentlich den guten Willen zubilligen, eine Lebens- und Gewissenfrage schlicht, ernst und ohne jeden zynischen Einschlag aufzuwerfen; denn ich glaube nicht, daß die Komödie die einzige Form des Zeitstückes sein muß.

Darf ich noch einige Werkstatt-Fragen streifen, welche mich in der Zeit der Arbeit an den «Menschen im Feuer» beschäftigten?

Aus den eben erwähnten Gründen lag die Versuchung nahe, ein doppelbödiges Spiel zu schaffen, das geistig und vielleicht auch Bühnenräumlich auf zwei Ebenen gespielt worden wäre, nämlich auf einer spätmittelalterlichen und einer gegenwärtigen Grundlage. Auf diese Weise hätte man die Parallelen, welche sich aus der Einführung der neuen Waffe damals und heute ergeben, hervorheben, ja im Gespräch über die Schwelle der Jahrhunderte hinweg die Zeit gar aufheben können. Diese Zweisichtigkeit, welche ja im Barockdrama und in der modernsten Dramatik vorkommt, war verlockend. Wenn ich dieser Versuchung widerstanden habe, so geschah es, um die Einheit des Geschehens zu wahren und auch um die Aufführbarkeit des Werkes nicht zum Vornherin zu erschweren. Nur am Anfang und am Schluß wird angedeutet, daß es um eine Lebens- und Gewissensfrage unserer Zeit geht. Zu Beginn geschieht es durch den Prolog «Ruf zur Ordnung» und am Schluß durch das schreckende Mahnbild des Atompilzes, der einem Einfall des Regisseurs entsprossen ist. Wenn wir auch nicht den Mahn- und Zeigefinger erheben, so hoffen wir doch, daß sich die Wirkung des Hörspieles so wiederhole, wie es in der ersten Zürcher Besprechung zum Ausdruck kam: «Die aktuelle Parallele wurde im ganzen Stück nirgends ausgesprochen; dennoch war sie während des ganzen Spiels gegenwärtig.» So gesehen, gibt es doch zwei Spielräume, die Bühne des Theaters und die Seele des Zuschauers, und wir hoffen, daß auch auf dieser Kleinbühne des Innern mit dem ganzen Einsatz gespielt werde.

Eine zweite Stilfrage bleibt für mich im Hinblick auf weitere Aufführungen offen. Ich würde nicht ungern zwischen die einzelnen Bilder Choräle oder Sprechchöre einfügen, was ich mir nun aber für spätere, besonders festliche Aufführungen vorbehalte, und es wird kein leichtes sein, geschulte Chöre zu finden oder zu bilden.

Schließlich werden nicht wenige in meinem Werk große seelische Analysen vermissen, vielleicht auch modern leidenschaftliche Charaktere, die Fülle der Sprache und des Lebens,

welche uns in Goethes «Faust», der ja auch ein Wahrheitssucher war wie unser Erfinder Bertold, so ergreifen. Ich habe nun – sehr im Gegensatz zu früheren Werken, z. B. den Festspielen – das ganze Werk in einer bewußt kühlen, sachlichen Sprache gehalten, die kaum je ins Hymnische aufbricht und auch keine aufwühlenden Monologe kennt. Dagegen gewährt uns die Beichte, welche Bertold vor Suso ablegt, einen Blick in die Seele des «Helden». Da darf ich nochmals der erwähnten Zürcher Besprechung folgen: «Das Herzstück der Dichtung ist die Beichte des als Hexenmeister verschrienen Magister Bertold vor Suso. «Ich bin in einem Notstand wie vorher kein Mensch», erklärt der Forscher, getrieben von der Sucht nach Wahrheit und Wissen und gepeinigt durch die angstvolle Frage, was die Mitwelt aus seiner Erfindung machen werde. Im Zeitalter des totalen Krieges ist dies der Notstand jedes Forschers. ... «Nur ein neuer Mensch meistert die neue Zeit.» Die neue Gefahr und erhöhte Verantwortung rufen nach einer größeren, umfassenderen Gemeinschaft. «... Der Dichter führt uns jene Kräfte vor Augen, die bis heute unsere Geschichte beeinflussen: den Staat (durch den Bischof von Konstanz als Stadtherrn und Politiker), die Religion (durch den Prediger Suso) und die Wissenschaft (durch den Magister Bertold)». Soweit die Zürcher Presse.

Wir Schweizer Dramatiker ersehnen ja keineswegs ein gnädig oder gar blindlings zustimmendes Publikum, wohl aber innerlich Mitgehende, welche sich mit unsern Werken ernsthaft auseinandersetzen. Noch in den dreißiger Jahren baten und bettelten unsere besten Dramatiker um das Recht, auf unsern einheimischen Bühnen – wenigstens durchfallen zu dürfen. Heute genießen einige wenige Autoren dieses Mindestrecht eines schaffenden Mitbürgers. Aber selbst bei Zürcher Erstaufführungen hört man etwa – wie uns Frau Dr. Elisabeth Brock-Sulzer vor einer Woche in St. Gallen bezeugte, das abschätzige Wort: «Nur ein Schweizer!», und zwar aus Schweizer Mund. Die bekannte Kritikerin, welche ihr

neues Theaterbuch mit dem Untertitel «Kritik aus Liebe» versah, fragte sich, ob man wohl bei einer Pariser Aufführung das Wort hören könnte, es sei halt nur ein Franzose. Im gleichen Vortrag bekannte Frau Dr. Brock, es wolle ihr einfach nicht in den Schweizer Kopf, daß man da und dort von Provinztheatern spreche – in der Schweiz gebe es nun einmal keine Provinz. Wir danken gerade einer Zürcherin

für dieses Wort aus Erfahrung und zu ausgleichender Gerechtigkeit. Ich weiß als einstiger Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur gut genug, wie dankbar der Schaffende für jede ernste Gelegenheit ist, seinem Werk in der Feuerprobe der Uraufführung neu zu begegnen. Daher freue ich mich als Lernender, auch die «Menschen im Feuer» vor dieser Feuerprobe zu sehen.

Mailied

Der Apfelbaum prangt grün und weiß
Auf zartbegraster Weide;
Der Wonneneruf des schönen Mais
Weckt uns zu sanfter Freude.
Doch wird des Frühlings Wiederkehr
Uns alle hier vereinen?
Ach! wessen Stätte trau'rt dann leer?
Und wen muß man beweinen?

Uns atmen Blumen Wohlgeruch,
Die Kelch und Tafel schmücken;
Noch süßer, die am Busentuch
Des holden Mädchens nicken.
Ach! Blumen, die, auf welchem Land?
Aus weichem Kraute sprießen,
Wird einst getreuer Freundschaft Hand
Auf unsre Hügel gießen!

Die Rose bleicht, die Mädchen krönt,
Es bleicht der Mädchen Locke;
In froher Hirten Flöte tönt
Des Dorfes Totenglocke.
Die Jugend tanzt im Abendlicht
Froh um des Platzes Maie;
Doch ihren Reigen unterbricht
Der Grabgeleiter Reihe.

Der stille Vollmond schien so klar
Durch blühende Syringen,
Wo jüngst Verlobte, Paar und Paar,
In lauer Dämmrung gingen;
Seitdem erscholl vom Turm herab
Das traurige Geläute;
Der Mond bescheint das frische Grab
Der frühgestorbnen Bräute.

Gefährten, ach! die Stunde naht,
Wo wir auch müssen scheiden!
Bestreut indes den kurzen Pfad
Mit Blüten reiner Freuden.
Seid gut! der Unschuld strahlt das Ziel
Von Abendrot umgeben,
Und jedes edlere Gefühl
Folgt uns zum bessern Leben.

Johann Gaudenz v. Salis-Seewis