Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur
Band: 1 (1928)

Artikel: Arnold Ott als Dichter vaterländischen Dramen
Autor: Haug, Eduard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986438

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: 22.01.2026

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

Arnold Ott
als Dichter vaterländischer Dramen
Von Dr. Eduard Haug

Im Turmzimmer des „Wiedinghauses" in Zürich-Wiedikon, wo einst der Festspieldichter Pfarrer Meili gehaust hatte, saßen an einem Apriltage des Jahres 1904 drei Männer beisammen, in lebhafter Unterhaltung begriffen: Einer mit gewaltigem Schädel und hoher Stirn, kurzem, grauem Vollbart und lang herabhängenden grauweißen Locken am Hinterkopf, mit in Erregung aufblitzenden Augen, voll geistigen Lebens trotz offenbarer Müdigkeit des Körpers; ein zweiter in der Vollkraft der Jahre, und ein dritter, fast noch ein Jüngling, schmächtig, mit schmalen Gliedern, aber einem gewaltigen Haarschopf und feurigem Blick. Es waren der Dichter Arnold Ott, der Regisseur seines Schaffhauser Festdramas und der Wiedikoner Aufführungen von „Karl der Kühne und die Eidgenossen", Professor Eduard Haug, und der Leiter der Dießenhofener Aufführungen desselben Volksschauspiels und Schöpfer der Schaffhauser Festbühne von 1901, August Schmid. In nächster Nähe erklang schon das Stimmengewirr der zu den Proben sich sammelnden wackern Wiedikoner und machte nun dem lebhaften Gespräch der drei Männer ein Ende, die, so durchaus verschieden sie sonst waren, ein großes Ziel vor Augen hatten und erstrebten: ein schweizerisches Nationaltheater und ein vaterländisches Drama. Nicht lange vorher waren zwei Artikel Haugs in der N. Z. Z. erschienen, die ein Programm hiefür entworfen und ein starkes Echo für und wider hervorgerufen hatten. Auch aus Deutschland, sogar aus Amerika hatte es widergeklungen. Besonders Arnold Ott, in leichtem Schwung der Phantasie sich über die bereits aufgetauchten Hindernisse hinwegsetzend, hatte sich soeben wieder in diesem schönen Zukunftstraum gewiegt und seine Mithilfe als Dichter vaterländischer Dramen in begeisterten Worten zugesichert.

Man ist heute geneigt, Arnold Ott fast nur unter dem Gesichtspunkt des vaterländischen Dichters zu betrachten, und doch sind von seinen elf dramatischen Schöpfungen nur vier vaterländische Dichtungen. Es war gar nicht von Anfang an seine Absicht, auf diesem engern Gebiete sich zu betätigen. So groß seine Liebe zur Heimat und so stark sein Schweizerbewußtsein waren, drängte es ihn doch zunächst nicht, dies in der Wahl seiner Stoffe zum Ausdruck

zu bringen. Von der Schauspielkunst der Meininger begeistert, von Shakespeare, Schiller und Grillparzer beeinflußt, hatte er zuerst als Stoffgebiet die Geschichte überhaupt, speziell die **deutsche**, und als Bühne für seine Stücke das **deutsche** Theater im Auge. „Konradin" und „Agnes Bernauer" waren seine ersten Dramen; das erste, weil die Hohenstaufengeschichte seinen Idealismus und sein Pathos lockte und weil er Deutschland eine Gegengabe für den „Tell" bieten wollte, eine Verherrlichung deutschen Heldentums und deutscher Treue für die Verherrlichung schweizerischen Freiheitssinnes; das zweite, weil er Aehnliches erlebt hatte und weil er beim Meininger Herzog, der eine Bürgerliche geheiratet hatte, am ehesten damit anzukommen hoffte. „Agnes Bernauer" war wenigstens ein Schritt zum Volksschauspiel. Vergebens riet ihm schon damals ein Freund, Dr. August Freuler, für seine spezifisch schweizerische Sprache eine Episode aus der Schweizergeschichte sich auszusuchen. Mit dem dritten Stück, der Germanentragödie Rosamunde, tauchte Ott vielmehr noch weiter in die Vergangenheit zurück, so daß ihn auch die Meininger mahnten, nicht zu so fern liegenden Sujets zu greifen. Wohl gestand Ott dann zu, daß er sich „auf einem Irrwege" befinde; aber mit dem ihm eigenen rechthaberischen Starrsinn ließ er dann doch nicht von der „Hexe Rosamunde", bis sie bezwungen war.

Dazwischen erwog er andere dramatische Stoffe. So dachte er, in der Erwägung, ob es nicht klug wäre, sich der damals in Deutschland herrschenden und auf dem Theater zugkräftigen naturalistischen Zeitströmung anzupassen, an eine moderne soziale Tragödie (erst 1898 im „Untergang" ausgeführt), bat aber zu gleicher Zeit wieder seinen Freund in Schaffhausen, ihm eine Auswahl historischer Stoffe zusammenzusuchen. Er selbst hatte von früher her Francesca da Rimini, Savonarola, ein Reformationsdrama, im Kopf. Er setzte eben immer die Hoffnung seines Aufstieges auf Meiningen und seine Bühne, die er „eine Oase in der heutigen Wüste" nannte, suchte daher unter diesem Gesichtspunkte nach Stoffen. Es war ganz auch in seinem Sinn gesprochen, wenn Widmann in seinen „Sommerwanderungen und Winterfahrten" sich äußerte, die Schweizer Dramatiker besäßen am Herzog von Meiningen jedenfalls einen unendlich freundlichern und tätigern Förderer ihres poetischen Schaffens, als an „unserm schweizerischen Ministerium der schönen Künste". Auch von der Berufsbühne in der Schweiz und von den schweizerischen dramatischen Vereinen hatte er eine geringe Meinung, bis zwei der letztern „Karl der Kühne und die Eidgenossen" zur glanzvollen Aufführung brachten.

Immerhin lockte ihn damals schon ein echt vaterländischer Stoff: Der schweizerische Bauernkrieg des Jahres 1653, und er bat Widmann, ihm Quellen zu nennen. „Ich will mir den Stoff in nächster Zeit ansehen, den ich zum vornherein zu einer Volkstragödie mit starken Farben, großen Massenwirkungen und brennenden Schlaglichtern auf gegenwärtige Sozialverhältnisse für gut geeignet halte. Das unentwickelte Seelenleben der Bauern schreckt mich nicht ab. Glutvolle Leidenschaften, das Sichaufbäumen verletzten Rechtsbewußtseins in einfachen, elementaren Naturen, dazu der Gegensatz einer in Unnatur und Selbstsucht verkrüppelten weltlichen und geistlichen Aristokratie — gibt's etwas Dramatischeres?" Es sollte ein „Freiluft- und Waldstück" werden und Nikolaus Leuenberger der Held sein. Ott dachte offenbar hier schon an ein Stück für die **schweizerische Volksbühne**, und es ist jammerschade, daß ihn die Fata Morgana Meiningen immer wieder lockte und er darüber nie zur Ausführung dieses prächtigen Planes kam. Dieses Drama wäre wohl ein würdiger Kamerad seines Burgunderstückes geworden.

Einen andern Anlauf zu vaterländischer Dichtung, speziell zur Heimatdichtung, nahm er im Jahre 1891, als seine Heimatstadt Schaffhausen ihn um ein Jugendfestspiel bat. Er „glühte" für den Plan, aber dieser scheiterte an der Weigerung Otts, sich an die von „hartgrindigen Pfaffen und Schulmeistern vorgeschriebene" Zeitlänge zu halten, und an der Größe seines Planes. Aus der Skizze, die er damals rasch entwarf, wurde zehn Jahre später das „Festdrama" für die Schaffhauser Zentenarfeier.

Der Geschichte blieb er zunächst treu. Nur lockte ihn wieder ferne deutsche Geschichte. So mühte er sich lange um ein Drama Canossa. „Ich bleibe in der Vergangenheit, wo der Dichter noch Richter, nicht bloß Advokat oder Mitschuldiger sein kann, wo Einfachheit der Verhältnisse und Weltentrücktheit des Stoffes Stärke und Größe der Sprache erlauben, die gegenwärtig in Alltagsprosa zu verrohen und zu verlottern oder in verschliffenen lyrischen Rührreimen zu verduften droht", schrieb er der Freifrau von Heldburg nach Meiningen, und allen Versuchen Widmanns, ihn vom historischen Drama abzuziehen, leistete er entschiedenen Widerstand, selbst als jener ihm den Stoff zu einem modernen bürgerlichen Drama abtreten wollte. Er hatte richtig erkannt, daß das historische Drama seine Domäne war, weil es seiner Dichternatur am meisten entsprach. „Ich aber weise ihn von mir", schrieb er an Widmann, „wie jeden

modernen, tragischen Stoff, weil ein solcher der Phantasie und Sprache keine Entfaltung gestattet, uns nicht über die Welt hinaushebt und uns durch den Untergang Besserer und Größerer Verzicht auf alles ungestüme Wünschen und Wollen lehrt, welches das Wesen aller Tragik ist. Der Realistik bleibt im historischen Drama immer noch genug Spielraum, ohne daß sie sich selbst erdrückt, wie im aktuellen. Dazu sind die Volksszenen da, wo die eigentliche Beobachtung höheren Zwecken dient, als im neuesten Theaterstück."

Man sieht, sein Begriff vom historischen Drama verfestigt und klärt sich immer mehr, und die Frage war nur noch, wann er zum vaterländischen Stoff greifen und die Arbeit daran auch zu Ende führen würde. Dies geschah in den Jahren 1892—96 mit dem Nationaldrama „Karl der Kühne und die Eidgenossen".

Sofort nach der Beendigung von „Rosamunde" hatte er den Plan zu diesem Nationaldrama entworfen. Es sollte zuerst „Grandson" heißen, „ein einheitliches dramatisches Gemälde der Burgunderkriege bis zur Stanser Tagsatzung" sein und „ein Volksstück größten Stils mit Massenaufgeboten" werden. Nach gewohnter Art machte er zuerst eingehende geschichtliche Studien anhand von Joh. v. Müller, Rodt, Hoch und Dierauer. Immer mehr begeisterte er sich für den vaterländischen Stoff, und seine Begeisterung fand Ausdruck in dem „Gebet des Dichters":

„Geister der Heimat,
Zum Volke gehör' ich,
Hebet empor die weltwunde Seele
Aus der Geklüfte Qualen,
Aus den Qualen der Zeit
Und des stürmischen Herzens,
Zu jenen stärkenden Lüften der Höhe,
Daß ich der Heimat
Mein Bestes schenke!"

Es trat hier schon klar zutage, was er unter einem **nationalen** Drama verstand: Von Heimatliebe und Begeisterung getragen muß es sein, großen Stiles, aber volkstümlich, mit Massenszenen, einheitlich dramatisch gestaltet. Ott liebte es allerdings, in das Geschehen der Geschichte das Erleben eines einzelnen, eines Liebespaares u. dgl. einzuflechten, ohne daß es ihm immer gelungen wäre, diese Szenen dem Ganzen dienstbar zu machen; man empfindet sie sogar nicht selten als einen Fremdkörper im Drama, dessen Geschlossenheit und Steigerung der Handlung sie nicht dienen. Der Lyriker kommt dabei dem Dramatiker in die Quere. — Auch ohne

Chöre und andere Musik konnte er sich, bei der Freude seines Volkes an Gesang und Musik, ein Nationaldrama nicht denken. Als später Widmann fand, die Vorliebe Otts, einen Akt mit einem Gesang austönen zu lassen, statt ihn im Höhepunkt der Handlung zu schließen, sei nicht dramatisch, solche Gesänge seien vielmehr opernhafte Schwächungen der viel edleren Wirkung der Poesie, antwortete er lakonisch: „Die Verbindung von Drama und Musik, wie im griechischen Trauerspiel, ist mein Ideal. Bei einem nationalen Spiel ist sie unentbehrlich. Sie erhöht die Feierlichkeit und läßt die Stimmungen ausklingen." Ott hielt denn auch in allen seinen vaterländischen Dramen an diesem Ideal fest — man möchte sagen an diesem Irrtum. Was für die Griechen recht war, ist es nicht mehr für unsere Zeit, und die Aufführung seiner Dramen wurde dadurch unverhältnismäßig erschwert in bezug auf den dramatischen Verlauf, die Zeitdauer, die Darstellungsmittel und die Kosten.

Da den Dichter Gesundheit, Berufs- und Familiensorgen an rascher Arbeit hinderten, bot ihm der Verleger der „Rosamunde", Benteli in Bern, einen Winteraufenthalt im Süden auf seine Kosten an; aber er schlug das hochherzige Angebot aus, denn „auf dem Boden der Heimat muß das Stück erwachsen"! Besonders anfangs 1893 glühte er wieder für das Stück: „Es wird sturmgewaltig! — Im Phantasieschlaf höre ich Trommeln und Marschgesang und in halbem Wachen die Worte dazu. Ich stand auf und schrieb sie gleich nieder." Aber es war kein planmäßiges Arbeiten; er packte bald diesen, bald jenen Akt an. Immerhin wuchs ihm das Drama immer mehr ans Herz, und in dem Bewußtsein, daß es für ein ganzes starkes Volk bestimmt war, konnte er sich nie genug tun. „Es gibt pompöse Fest- und Volksszenen, die gewaltige Ansprüche an Bühne, Personal und Ausstattung machen. **Es soll eben ein Volk spielen und zusehen und sich erkennen.**" Im Verlauf der Arbeit wandelte sich der ursprüngliche Charakter des Stückes. Ursprünglich idealistisch-pathetisch angelegt, wurde es, wie der Dichter mit Schrecken gewahrte, „unter der Hand durch und durch realistisch, der gerade Gegensatz zum Tell, wenn man es mit dem überhaupt vergleichen darf. Es liegt dies nicht nur am Stoff, der im klaren Tageslicht der Geschichte steht, gegenüber dem Tellmythus, der eine idealistische Darstellung ermöglichte, sondern auch an mir selbst, der mit den Jahren herber und derber wird und nicht mehr alles für Gold nimmt. Ich muß mich für erhebende Stellen geradezu

in die Einsamkeit zwingen, um visionär zu werden, wie ein Einsiedler, der die Welt abgestreift hat wie ein schmutziges Hemd. Es bleibt aber doch der nackte Ott da."

Die gewaltige Aufgabe und der heilige Ernst, mit dem er sie zu erfüllen suchte, ließen ihn im Sommer sie zur Seite legen, um die Kraft zum letzten Akt zu erlangen, der in dramatischer Steigerung dichterisch und szenisch der bedeutendste sein sollte. Eine andere Arbeit, die ihm leichter schien, beschäftigte ihn — ebenfalls eine vaterländische: Der „Tellfestakt".

Die Urner hatten ihm die Abfassung eines Festspiels zur Enthüllung des Kißlingschen Telldenkmals in Altdorf übertragen. Nach des Dichters Plan sollte es „eine Art Oratorium mit zwei sprechenden Personen (Sage und Geschichte) in Kostüm und mit dem Geist Schillers (singend und sprechend) und Chören und Solis des Volkes werden". Solch allegorische Dichtung freilich lag ihm nicht recht; sie ging ihm nicht so leicht von der Hand, wie er gehofft hatte, da er das Bewegte und Leidenschaftliche, das seine Stärke war, hier nicht anbringen konnte. In das Gespräch zwischen Sage und Geschichte wollte er zuviel hineinlegen: den Gegensatz zwischen Sage und Geschichte, Glauben und Wissen, Idealismus und Realismus, Jugend und Alter, Dichtung und Wahrheit. Als er dann aber im September 1894 das Tellenspiel beendigt hatte, fand er doch, es sei „etwas ganz Rechtes, nicht Undramatisches" geworden, dessen zweite Hälfte entschieden Spannung habe. Auch andere Leute fanden, der Dichter habe seine Aufgabe gut gelöst: Die Urner Kommission war sichtlich ergriffen von der reinen Schönheit und dem warmen Hauch dieser Dichtung. Frau von Heldburg hielt den Gedanken, Schiller und die schweizerischen Nationalhelden als Zeugen für Tell auftreten zu lassen, für „wunderbar glücklich" und meinte, die Schlußhuldigung müsse hinreißend wirken; sie riet nur als alte Theaterpraktikerin mit Recht zur Kürzung des Duetts zwischen Sage und Geschichte.

Nach der Aufführung in Altdorf am 28. August 1895 rühmte der Urner Landammann Muheim „das stimmungsvolle, bilderreiche Werk, aus dessen Versen patriotische Begeisterung und Schillersche Kunst in edler Anmut und Erhabenheit sprechen". Alle Teilnehmer hatten das Gefühl, daß diese Poesie weit über das bei patriotischen Festen landesübliche Maß hinausrage und seinen Platz im Herzen des Volkes einnehmen werde. Selbst der Bundesrat schwang sich zu einer damals noch ungewöhnlichen „eidgenössischen" Anerken-

nung einer Dichtung auf, indem er ein Geschenk mit einem ehrenden Brief begleitete, worin „die besondere Anerkennung" ausgesprochen war für die „vorzügliche Schöpfung, die in formvollendeter und gedankentiefer Sprache den historischen und patriotischen Grundgedanken des Festes zu packendem Ausdruck zu bringen verstand". Auch die Kritik war einstimmig im Lobe dieser Dichtung. „Mit Tränen im Auge ob der ergreifenden Schönheit der Telldichtung" dankte J. V. Widmann dem Dichter. „Sie ist vom Anfang bis zum Schluß voll tiefen Sinns, voll herrlicher, reifer Mannesgedanken, wurzelt, wie ein Schiller'sches Gedicht, auf eisenfesten logischen Fundamenten, weltfern von dem Phrasengeschwabbel bisheriger schweizerischer Festspiele. Und sie führt in höchste Höhen der Poesie". „Shakespeares großer Ton" finde sich „neben rührendem, naivem Kindergesang". „Dein Geist ist wie ein Adler, der in seinem Flug von unzugänglichen Klippen des Urgebirgs auf die freundliche Blumenmatte sich niederschwingt." Und Heinrich Federer nannte sie „das hohe Lied der Urschweiz und aller helvetischen Kinder". Männerchöre hielten noch lange die Dichtung in Verbindung mit der Musik von Gustav Arnold im Volke lebendig, wobei sich der Dichter nur immer dafür wehren mußte, daß es keine Tell**kantate**, sondern nur einen Tell**festakt** gebe; hatte er sich doch so viel Mühe gegeben, den Stoff dramatisch zu gestalten. Auch in schweizerischen Lesebüchern findet man noch Proben des Festaktes, der verdient, im Volke lebendig zu bleiben. Es ist diejenige Dichtung Otts, die aus seinem tiefsten Innern geflossen ist und seine idealistische Weltanschauung am reinsten widerspiegelt; sie zeigt am deutlichsten seine Verwandtschaft mit Schiller in Gedanken, Schwung der Begeisterung und tönendem Wort — alles doch in „eigener Kadenz".

Zum erstenmal war Ott mit dieser Dichtung, einer Heimatdichtung, vor das schweizerische Volk getreten, als dessen Teil er stolz sich fühlte, und er war freudig anerkannt worden. Einen stärkeren Ansporn, auf dieser Bahn weiterzuschreiten, konnte es für ihn gar nicht geben. Als nun gar eine Aufführung des fertigen ersten Aktes von „Karl der Kühne und die Eidgenossen" im März 1896 auf der Berufsbühne in Basel ehrenvoll verlief, machte er sich mit Feuereifer an die Vollendung seines großen vaterländischen Dramas. Bis zum Herbst dieses Jahres war es fertig. Es zeigte eine andere Oekonomie, als der erste Plan des Dichters. Die Tagsatzung von Stans war, wie das Ende Waldmanns, einem

besondern Drama aufbehalten und so der ganze Stoff zu einer Trilogie bestimmt; dafür erhielten die Burgunderschlachten selbst jede einen besondern Akt.

Der erste Akt spielt am Hofe Karls des Kühnen und bringt in mächtig ansteigender Leidenschaft die grundlegenden Gegensätze in den Auseinandersetzungen zwischen Herzog Karl von Burgund und den eidgenössischen Boten. In wirkungsvollem Gegensatz zu dem Glanz und der Pracht des burgundischen Hofes führt der zweite Akt ins Urner Gebirge und läßt das Friedensidyll einer Kirchweih unter der Nachricht von dem heranbrausenden Kriegssturm zusammenbrechen. Sodann folgt der Krieg selbst; in je einem Akt sind die Siege von Grandson, Murten und Nancy dargestellt. Kein Zweifel, daß dadurch zu viel Schlachtgewühl und Schlachtenlärm auf der Bühne sich breit macht! Selbst auf der Freilichtbühne ist dies nur mit starken Streichungen erträglich zu machen, von dem geschlossenen Berufstheater gar nicht zu reden. Es war eine völlige Verkennung des Wesens dieses die Kulissenwände der Kunstbühne über den Haufen werfenden, schweizerische Schauspieler gebieterisch verlangenden Dramas durch einen Theaterdirektor und eine völlige Verkennung des Wesens des Berufstheaters durch den Dichter, als beide es als Ganzes über die Bretter des Zürcher Stadttheaters gehen ließen. Der Versuch mußte mißglücken. Es kam nur eine klägliche Farce zustande, die Dichter und Dichtung bloßstellte. Die bühnenkundigen Meininger ließen darum auch trotz aller Bewunderung für das „großartige Werk" die Finger davon. Ott hätte diese Tatsache und die gescheiten Worte seines Freundes Widmann beachten sollen: „Dein Schauspiel ‚Karl der Kühne und die Eidgenossen' ist eine großartige Dichtung, überreich an Einzelschönheiten aller Art, an erhebenden, rührenden, belustigenden Szenen, erfüllt vom Leben der Zeit, die sie schildert, und ein so gutes Buch, daß man nur wünschen kann, es möchte in der ganzen deutschen Schweiz gelesen werden, so recht ins Volk dringen und auch oft zur Aufführung bei Festspielanlässen gelangen, bei denen die hohe Poesie bisher nicht das Wort hatte (deine eigene Altdorferdichtung ausgenommen). Aber als Drama und Theaterstück für die Kunstbühne scheint mir das Werk — nicht etwa der Mundarten wegen — nicht so geartet, um sich bleibend einen Platz zu gewinnen. Ich befürchte, daß ihm hier zum Nachteil gereicht, was auch den Florian Geyer zu Fall gebracht hat, diese immerfort sich wiederholenden tumultarischen Auftritte, von denen die Bühne nur selten

leer wird und die bei der Aufführung gewiß um so mehr ermüden, als hundert feine, gescheite Worte, die gesprochen werden, in dem allgemeinen Durcheinander verloren gehen." Dagegen hatte Ott durchaus recht, wenn er sich gegen das von Widmann unterstützte Verlangen seines Komponisten G. Arnold ablehnend verhielt, aus „Karl der Kühne und die Eidgenossen" ein „großes erzieherisches Schauspiel" zu machen und „gewiße Auswüchse einer allzu laxen Moral oder überwuchernden Frivolität zu beschneiden, beziehungsweise im Ausdruck zu mildern", also sozusagen sein temperamentvolles Prachtroß zu kastrieren!

So wenig als eine Aufführung auf der Berufsbühne schien dem Dichter zunächst eine Aufführung auf einer Freilichtbühne zu winken. Der Plan der Luzerner, Saisonaufführungen von „Karl der Kühne und die Eidgenossen" auf einer eigens hiefür erbauten Bühne zu veranstalten, war nach Widmanns Meinung ein „sublimer Einfall" und für Ott von „enormer Bedeutung": „Eine Art Bayreuth, zu weiterem Schaffen dich anregend. Der Anfang oder vielmehr die Lösung des schweizerischen Festspielproblems." — Er scheiterte aber an der größeren Fastnachtslust der Luzerner. Auch ein Plan Otts, die Innerschweiz für eine Aufführung zu gewinnen, wobei nach seiner Absicht alle Dialektrollen von Darstellern aus den betreffenden Kantonen gespielt werden sollten, die Urner von Urnern, die Unterwaldner von Unterwaldnern usw., ließ sich trotz den Anstrengungen Landammann Muheims nicht verwirklichen. Da Ott wohl fühlte, daß sein Volksschauspiel erst in einer Aufführung durch das Volk vor dem ganzen Schweizervolk lebendig werden konnte, bereiteten ihm diese Enttäuschungen großen Schmerz. In der Arbeit an der Heimatsagentragödie „Grabesstreiter", von der hier als keinem eigentlich vaterländischen Drama weiter nicht die Rede sein soll, und am „Untergang", sowie in andern Plänen sucht er seine Enttäuschungen zu vergessen; aber immer ungeduldiger wartete er auf den Erfolg.

Diesen brachten ihm endlich die Aufführungen von „Karl der Kühne und die Eidgenossen" in Dießenhofen im Jahre 1900. Der Kunstmaler August Schmid brachte dort dieses Volksschauspiel in angemessener Kürzung auf einer einfachen, aber zweckentsprechenden Freilichtbühne mit 250 Spielenden zur Darstellung. Die Dießenhofener Spiele hatten unbestrittenen Erfolg. Auf den Fanfarenruf Albert Fleiners in der Neuen Zürcher Zeitung „Es war rein großartig!" wallfahrteten Tausende aus der ganzen deutschen Schweiz

nach dem kleinen Städtchen am Rhein und spendeten dem Werke und seinem Dichter begeisterten Beifall, der ihm, wie einst in Altdorf, zeigte, daß sein Volk ihn verstand.

Noch nie hatte man auf einer Festspiel- oder Volksbühne im Freien eine so gewaltige, dramatisch belebte urschweizerische Dichtung eines Schweizerdichters gesehen, noch nie auch eine solche Einheit von Dichtung und Darstellung, einen solchen künstlerischen Ernst bei aller Naivität und Einfachheit der Mittel, noch nie eine so unmittelbar wirkende Naturwahrheit. Man fühlte, daß das vaterländische Drama hier eine bisher nie erreichte künstlerische und volkstümliche Höhe erklommen hatte. Auf derselben Höhe hielten sich die glanzvollen Aufführungen desselben Stückes in Wiedikon-Zürich in den Jahren 1904 und 1905 — nur daß hier vielleicht, in bester Absicht, bei der Inszenierung des Guten zuviel geschah. Auch erwies sich der große, mit Rücksicht auf die Launen des Wetters erstellte, 5000 Personen fassende gedeckte Zuschauerraum nicht als praktisch. Aber wieder durfte der Dichter sich eins mit seinem Volke fühlen und des Beifalls der Massen sich erfreuen. Seine vaterländische Großtat voll frischer Bergluft und herben Geruchs der Schweizererde, gewaltige Tragik paarend mit Narrenwitz, tiefen Lebensernst mit köstlichem Volkshumor verbindend, ließ über manche künstlerischen Mängel hinwegsehen. H. Federer forderte in begeisterten Zeitungsartikeln das Schweizervolk auf, nach Wiedikon zu kommen, „um in dem Spiegel des Dichters sich selbst zu schauen". — „Karl der Kühne und die Eidgenossen" kann und darf nicht tot bleiben. Dieses Volksschauspiel muß dann und wann wieder zum Leben auf einer Volksbühne erstehen. Es wird alles darauf ankommen, wie es inszeniert, geleitet und gespielt wird. Sind hier die Rechten am Werk, so ist seine Wirkung aufs Volk sicher.

Zwischen den Spielen von Dießenhofen und denen von Wiedikon lag der schönste und höchste Erfolg des Dichters: Die Aufführungen des „Festdrama zur vierten Jahrhundertfeier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen" im August des Jahres 1901.

Geschichtliche Vergangenheit in Aufführungen unter freiem Himmel darzustellen, war zum eigentlichen Mittelpunkt der großen, ungemein volkstümlichen Nationalfeste, der sogenannten Zentenarfeiern, geworden. Mit mehr oder weniger dramatischem Geschick gearbeitet und zum Teil mit wenig eigentlich poetischem Gehalt gefüllt, hatten sich solche Festspiele seit 1891 in Schwyz, Bern,

Basel, Chur, Solothurn und an andern Orten abgewickelt. Auch der Kanton Schaffhausen wollte seiner Vierjahrhundertfeier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen einen solchen Mittelpunkt geben, und was war natürlicher, als daß man die Abfassung des Festspiels dem Dichter des „Festaktes" und von „Karl der Kühne und die Eidgenossen", dem Schaffhauser Arnold Ott, übertrug? Voll freudiger Begeisterung machte sich der Dichter an die Arbeit. Nach vier Monaten schon war das „Festdrama" fertig. Noch keine Arbeit war ihm so von Herzen gekommen; durfte er doch nun der heißgeliebten engern Heimat zeigen, was er konnte. Diese scheute keine Kosten, die Dichtung würdig aufzuführen. Auf einer nach den Plänen von August Schmid erstellten riesigen Bühne in weltabgeschiedener, idyllischer Gegend suchten 1267 Spielende aus allen Ständen unter der Leitung von Professor Haug den Intentionen des Dichters gerecht zu werden. Gemäß Otts Anschauung vom volkstümlichen Drama enthielt das Stück viel Chor-, Marsch-, Kriegs- und Tanzmusik, von Karl Flitner komponiert. Der rauschende Beifall der nach vielen Tausenden zählenden Zuschauer und das ungeteilte Lob der Presse begleiteten die fünf Aufführungen. Es war der Höhepunkt des Dichterlebens Arnold Otts; so auf ungezählte Massen wirken zu können, war ganz nach seinem Herzen.

Das „Festdrama" — so wollte der Dichter ausdrücklich sein Werk genannt wissen, nicht Festspiel — hat keine Einzelperson zum Helden, sondern das Volk als Ganzes. Eine feindliche Macht, deren Größe der erste Akt zeigt, wälzt sich gegen ein friedliches Volk. Aus seiner idyllischen Ruhe aufgeschreckt, greift dieses zu den Waffen und siegt unter schweren Opfern (zweiter Akt). Zum Lohne erhält es Sicherung seiner errungenen Freiheit durch die Aufnahme in den starken Bund der Eidgenossen (dritter Akt.) Die historische Unterlage war dürftig, um so größer die dichterische Leistung. Es mag dabei an das schöne und treffende Wort Heinrich Federers erinnert werden: „Wie der Dichter aus diesem Stoff etwas durch Poesie und Lebensfülle Ungewöhnliches, Herrliches schuf, wie er den Mangel des Großen umging oder, besser gesagt, das Kleine groß zu machen und mit einer Seele zu begaben verstand, wie er in kunstvollem Werke praktisch das alte Sprüchlein illustrierte, daß im kleinsten Volke und in der einfachsten Geschichte ein großer Zug liegt, das zeigt uns Ott, und das danke man ihm im Jubel der schönen Schaffhauser Feste!" — Das danke man

ihm auch dadurch, daß der zweite Akt des Festdramas, der Hallauer-Akt, unvergessen bleibe, indem er, mit dem zweiten Akt von „Karl der Kühne und die Eidgenossen", ein dauernder Besitz der Schweizerschule und dadurch des Schweizervolkes werde. Beide Akte sind das Bodenständigste, dramatisch Wirksamste und Poesie-Erfüllteste, was auf dem Boden des vaterländischen Dramas gewachsen ist.

Man kann den Aerger des erfolgreichen Dichters begreifen darüber, daß er aus formalistischen Gründen bei der Preisverteilung der Berner „Festspielstiftung für vaterländische Schauspiele" im Jahre 1902 übergangen wurde. Das Preisgericht machte aber seine Unterlassungssünde wieder gut, indem es im folgenden Jahre dem Dichter des Dramas „Karl der Kühne und die Eidgenossen" und des Schaffhauser Dramas, der sich „um das vaterländische Drama so hoch verdient gemacht hatte", den Preis erteilte, „um den er sich zwar nicht beworben hat, der ihm aber in ganz hervorragendem Maße gebührt".

Diese Anerkennung, sodann der Haugsche Plan eines schweizerischen Nationaltheaters und die Vorbereitungen zu den Wiedikoner Aufführungen von „Karl der Kühne und die Eidgenossen", entflammten den Dichter noch einmal für das vaterländische Drama, nachdem er indessen das Napoleonsdrama „St. Helena" fertiggestellt und mit dem Plan eines Revolutionsdramas „Danton" sich beschäftigt hatte. Er griff den Gedanken seiner vaterländischen Trilogie wieder auf und machte sich an den zweiten Teil derselben, an „Hans Waldmann". „Ehe der Frühling vergeht, ist ein neues großes Nationaldrama fertig, das für die Freibühne und das Berufstheater sich gleich gut eignet. Ich bin mitten im Wirbel und werde das Stück zu Ende führen, auch wenn die Nationalbühne nicht zustande kommt. Der Stoff hat mich zu mächtig erfaßt!" schrieb Ott im Dezember 1903 an Haug; im Mai 1904 bereits war es fertig.

Da dieses vaterländische Drama Otts noch ungedruckt ist, möge der Gang seiner Handlung hier etwas ausführlicher skizziert werden. Der erste Akt spielt im Ratssaal von Zürich und zeigt uns die beiden um die Herrschaft ringenden Parteien Zürichs: Der Bürgermeister Hans Waldmann steht auf der Höhe seiner Macht, die sich auf die Zünfte stützt. Ihm feindlich gesinnt ist die Adelspartei unter der Führung des Alt-Bürgermeisters Heinrich Göldli und seines leidenschaftlichen Neffen Lazarus Göldli, dessen Weib durch Waldmann verführt worden ist. Heinrich Göldli mahnt seine

Gesinnungsgenossen zur Geduld, denn durch sein ungestümes Temperament und seinen Uebermut, sowie durch seine scharfen Sittenmandate habe sich Waldmann schon bei vielen Bürgern verhaßt gemacht. In feierlicher Ratsversammlung schwört Waldmann, all sein Tun für Zürichs Größe einzusetzen, und läßt Rat und Volk den Eid der Treue und des Gehorsams schwören. Dann verurteilt er Lazarus Göldli wegen Straßenraubs, Wuchers und Bestechung. Eine Deputation der Seebauern erinnert Waldmann daran, daß sie, die bei Grandson und Murten unter ihm fochten, der Grundstein seines Werkes seien; erschüttere er ihn, so falle der Bau zusammen. Trotzdem läßt sich Waldmann durch Heinrich Göldli zum Hundeverbot reizen und schickt die Schinder aus, die Hunde der Bauern abzutun. Auch verurteilt er seinen gefangenen persönlichen Feind Frischhans Theiling zum Tode, trotz dem Flehen seines Weibes und trotz der Fürbitte der eidgenössischen Boten. Dann begibt er sich zur Fastnachtslustbarkeit nach Baden. Heinrich Göldli triumphiert: er sieht Waldmann auf dem Weg ins Verderben.

Der zweite Akt zeigt uns Waldmann mit seiner Geliebten Barbara Göldli bei der Fastnacht in Baden. Eine frühere Geliebte Waldmanns, Aglaja Haubensack, bedroht ihn mit ihrer Rache. Der Kaiser, der Papst, der Herzog von Mailand buhlen durch Abgesandte um seine Gunst. Das tolle Fastnachtstreiben wird jäh abgebrochen durch das Erscheinen eines Zunftmeisters aus Zürich, der meldet, daß Zürich in vollem Aufruhr sei und 10,000 Seebauern vor der Stadt stehen. Entschlossen gibt Waldmann seine Befehle und reitet mit seinen Getreuen in Eile nach Zürich.

Der dritte Akt führt in das Beratungszimmer und in die Trinkstube des Hauses der Konstafel in Zürich. Die beiden Göldli stiften unzufriedene Bürger weiter auf; ein betrunkener Barfüßermönch erzählt, wie er auf dem Lande gegen Waldmann gehetzt hat. Vereint beschließen der Adel und die von Waldmann auseinandergejagten Chorherren, Waldmann abzusetzen und hinrichten zu lassen. Auch in die Stadt eingedrungene Führer der Bauern erscheinen in der Trinkstube. Das Gelage wird unterbrochen durch Trompetenfanfaren. Waldmann reitet ein. Aber Heinrich Göldli hat befohlen, die Rathausglocke zu läuten, und lockt ihn so zum Rathaus, wo er sofort vom Adel und den Bauern belagert wird.

Der vierte Akt ist stürmisch bewegt in Massen- und Einzelaktionen. Der Platz vor dem Rathaus ist angefüllt von Anhängern Waldmanns auf der einen, von seinen Gegnern auf der

andern Seite. Im Rate selbst gelingt es Waldmann, die Stimmung für sich zu wenden. Aber Aglaja Haubensack berichtet Heinrich Göldli, um sich zu rächen, Waldmann habe die Stadt gegen Geld an Oesterreich verraten, und Heinrich Göldli läßt das Gerücht davon unter den Bürgern verbreiten. Nun spielen sich vor dem Rathaus erregte Szenen ab. Vergebens sucht Waldmann vom Balkon aus, den Aufruhr zu beschwichtigen, vergebens eilt ihm ein Trupp Veteranen aus den Burgunderkriegen zu Hilfe. Als gar noch falsche Boten die Nachricht vom Einfall eines österreichischen Heeres bringen, glaubt das Volk an Waldmanns Verrat und verlangt seinen Kopf. Da erklärt Waldmann im Gefühl seiner Unschuld, er werde unter dem Schutz der Eidgenossen sich dem Gerichte stellen. Stolz und schweigend besteigt er unter dem Hohn des Pöbels und unter dem Fluch des Weibes des gemordeten Theiling den Kahn, der ihn nach dem Wellenberg bringt. Zugleich kommen die bewaffneten Bauern in Booten die Limmat herab und sammeln sich im Fackelschein vor dem Rathaus. Heinrich Göldli wird zum Bürgermeister und Lazarus Göldli zum Vorsitzenden des Blutgerichts gewählt. „Seinen Kopf! Seinen Kopf!" schreit wild die Menge, und Lazarus Göldli ruft: „Ihr sollt ihn haben!" — Ein grandioser Akt!

Der fünfte Akt, mit dem der Dichter merkwürdigerweise seine Arbeit begonnen hat, bringt in ergreifender Handlung das Ende. Es ist Nacht, gegen Tagesanbruch. In Ketten liegt Waldmann im Kerker. In der Verkleidung eines Barfüßermönchs will Barbara Göldli ihn retten. Aber Waldmann will nicht gerettet sein. Auch das Anerbieten des Schließers, ihm zur Flucht zu verhelfen, weist er zurück. Der blutige Schatten Theilings steigt, Sühne heischend, vor ihm auf. Die Großmünsterglocken läuten, der Scharfrichter tritt ein. Ueber Stadt und See geht die Sonne auf. Fest und aufrecht schreitet Waldmann dem Tod entgegen, die Größe und das Wohl Zürichs bis zum letzten Atemzug im Herzen. Gewiß ein echt tragischer Schluß! Waldmann ist gefallen durch die Hinterlist seiner Gegner, aber auch durch seine eigene Schuld. In Selbstsicherheit hatte er geglaubt, sich über seine eigenen Gesetze hinwegsetzen zu dürfen, hatte er seinem leidenschaftlichen Hasse, seinem Uebermut und seiner Sinnlichkeit die Zügel schießen lassen. Ein Großer hatte sich selbst gefällt! —

Otts Drama „Hans Waldmann" war als zweiter Teil zu „Karl der Kühne und die Eidgenossen" gedacht. Es setzt den glänzenden

Aufstieg Waldmanns voraus und zeigt uns nur den Höhepunkt und den Sturz und Untergang dieses gewaltigen Mannes. Dieser Umstand wird die Aufführung immer etwas beeinträchtigen. Aber das ungemein bewegte und farbenreiche Stück offenbart Otts Kunst in der Gestaltung der äußeren Handlung und in der Beherrschung von Massen aufs glänzendste, wird auch von allen Dramen Otts der Forderung psychologischer Motivierung und tragischer Wirkung am besten gerecht. Waldmanns imponierende Persönlichkeit selbst ist scharf gezeichnet in ihren Vorzügen, wie in ihren Fehlern; um seinen Untergang zu motivieren, läßt der Dichter die letzteren besonders stark hervortreten. — Das Drama ist noch nie aufgeführt worden. Ich bin aber überzeugt, daß es unter einer guten Regie, die auch des Dichters Neigung zur Uebertreibung, Maßlosigkeit und Ausmalung von Nebenszenen mit kräftigen Strichen entgegentritt, eine starke Wirkung erzielen würde. —

Das nächste Stück Otts wäre wohl wieder ein vaterländisches gewesen — denn die **Volksbühne** allein hatte ihm große und ehrliche Erfolge gebracht —, wahrscheinlich der „Bauernkrieg", dessen Plan schon eingehend und klar vor des Dichters Augen lag und zu dem der Gedanke eines schweizerischen Nationaltheaters besonders lockte. Da kam infolge eines Unfalls der körperliche und seelische Zusammenbruch des Dichters im Winter 1904, und damit war der Traum Otts, der große schweizerische Dramatiker und im besondern der Dichter seines Volkes und der dramatische Gestalter seiner Geschichte zu werden, ausgeträumt, vorläufig auch der Traum eines schweizerischen Nationaltheaters, dem sich trotz begeisterter Zustimmung hervorragender Männer auch sonst Hindernisse in den Weg gestellt hatten und von dem vielleicht ein andermal in diesen Blättern die Rede sein mag. —

Fülle und Gewalt der Phantasie, heißblütige Leidenschaft, Fähigkeit dramatischer Gestaltung, souveräne Beherrschung der Massen, Kraft und Schwung der Sprache und tiefes vaterländisches Empfinden zeichneten Arnold Ott als Dichter vaterländischer Dramen aus. So mag man von Ott als Dichter überhaupt denken, wie man will, — wir Schweizer jedenfalls sollten nie vergessen, daß er allein unter den Schweizer Dramatikern imstande war, eine große Vergangenheit unseres Volkes in großem Stile wieder vor uns aufleben zu lassen.