

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 10-11 (1938-1939)

Artikel: Staatsfestspiele am Vierwaldstättersee
Autor: Eberle, Oskar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986550>

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: 05.02.2026

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

STAATSFESTSPIELE AM VIERWALDSTÄTTERSEE

Allemannischer Staat und römischer Glaube, die Grundkräfte des Blutes und des Geistes der Tal- und Stadtleute am Vierwaldstättersee, haben in ihren kennzeichnendsten Werken zum politischen und religiösen Volkstheater größten Ausmaßes geführt. Mochten die Verse vieler Spiele oft holprig, Bühne und Gewänder im Sinne großstädtischer Verfeinerung mehr bunt als kunstgerecht gewesen sein: die höchsten Ziele dieses Volkes sind in ihren religiösen Festspielen zu Einsiedeln und Luzern auf Gott und in ihren vaterländischen Festspielen in allen Talschaften auf ihr ureigenstes Werk, den selbstgeschaffenen und gegen alle Unbill verteidigten Staat gerichtet.

Hier nun seien nicht die religiösen Spiele mit ihren weltweiten Perspektiven, sondern die Staatsspiele um den Vierwaldstättersee gekennzeichnet, um darauf hinzuweisen, aus was für Jahrhunderte alten Ueberlieferungen das heute oft beschworene Festspiel der Eidgenossenschaft wachsen müßte.

I. Das Bühnenerbe Uris

ist der Tell, und das alte Urner Spiel vom Tell das älteste Staatsfestspiel der Eidgenossenschaft. Wo anders hätte es entstehen können als im Tal der Reuß, wo die Erinnerung an den Helden der Vorzeit stets lebendig blieb und von Mund zu Mund ehrfürchtig und bewundernd weiter erzählt wurde. Das Spiel besteht aus fünf Teilen, vier Heroldsprüchen und einem dramatischen Mittelstück. Das ganze Weltbild jener Zeit ist in die Verse dieses Spieles gebannt: die drei ersten Herolde erzählen die Geschichte des ältesten Volksstaates Rom, der Völkerwanderung mit der Besitzergreifung Uris und des Mittelalters mit der Christianisierung und Staatsgründung; dann beginnt die dramatische Handlung, die in so straffgefügten Dialogen geführt ist, daß das Spiel noch heute schlagkräftig und höchst eindrucksvoll wirkt.

Vielleicht wäre das Spiel in Uri liegen geblieben, wenn nicht der eifervolle Zürcher Spiel-Leiter und Dramatiker Jakob Ruf es aufgegriffen, neu bearbeitet, auf dem Münsterplatz gespielt und dann gedruckt hätte. So flatterte das Büchlein in vielen Auflagen

über die ganze Eidgenossenschaft. Wir kennen in der Innerschweiz Aufführungen aus Arth 1595 und aus Altdorf 1668, wobei die sehr kostbaren Gewänder besonders gerühmt werden.

Nach dem Weltkrieg strahlt das alte Urner Spiel weit über die Grenzen der Eidgenossenschaft hinaus: als «Tellspiel der Schweizer Bauern» haben es Rudolf Mirbt, Leo Weismantel, Franz Johannes Weinreich und Walter Eckart erneuert und ungezählte Male hat die deutsche Jugend es mit Inbrunst gespielt und darin die Sehnsucht nach Befreiung von aller Tyrannie erlebt. Indes aber die deutschen Dichter oftmals nur das alte Spielgerüst übernahmen und neue Worte dazu fanden, griffen die schweizerischen Spieler auf die ältesten heimischen Texte zurück. Eine der eindruckvollsten Aufführungen bot die Freie Bühne Zürich am Internationalen Theaterkongreß 1933 und stellte damit das alte Urner Spiel zum ersten Male mitten hinein ins Theater der Welt. (Bild 3).

Das barocke «Contrafeth»

Das «Eidgenössische Contrafeth» des Zugers Johann Kaspar Weissenbach, das 1672 auf einer Freilichtbühne in Zug aufgeführt wurde (Bild 5), ist das einzige große Staatsfestspiel des 17. Jahrhunderts. Es zeigt die ganze eidgenössische Geschichte von der Staatsgründung bis zur Gegenwart. Das Tellspiel im ersten Akt mag in den Ohren des von den Gnädigen Herren und Obern bevormundeten Volkes geklungen haben wie ein Nachhall versunkener Zeiten oder wie Zukunftsmusik. Teile des Contrafeths wurden 1728 in Glis, 1764 das Ganze in Naters gespielt. 1773 erscheint der Tell-Akt als Fastnachtsspiel in Arth und noch 1803 in Campell im Wallis.

Wanderbühnen spielen «Tell»

Tell war den Gnädigen Herren und Obern kein bequemer Mahner. Als sie sich 1733 durch ein Tellenlied beunruhigt fühlten, berichtete der Rat von Luzern dem zu Schwyz, daß «ein gewisser Wilhelm Tell rimen wys usgehe und leichtsinnige Sachen in sich enthalte» und fragt, ob man in Schwyz nicht auch eine Exekution mit Verbrennung durch Henkershand anordnen wolle wie beim läblichen Stand Luzern. Indes der Tell aus Lied und Spiel des Volkes verbannt blieb, brachten ihn die fremden Komödianten wieder ins Land und spielten ihn 1758 in Zürich, Winterthur, Schaffhausen, Zurzach, Baden, Basel und Bern. Es ist ein wunder-

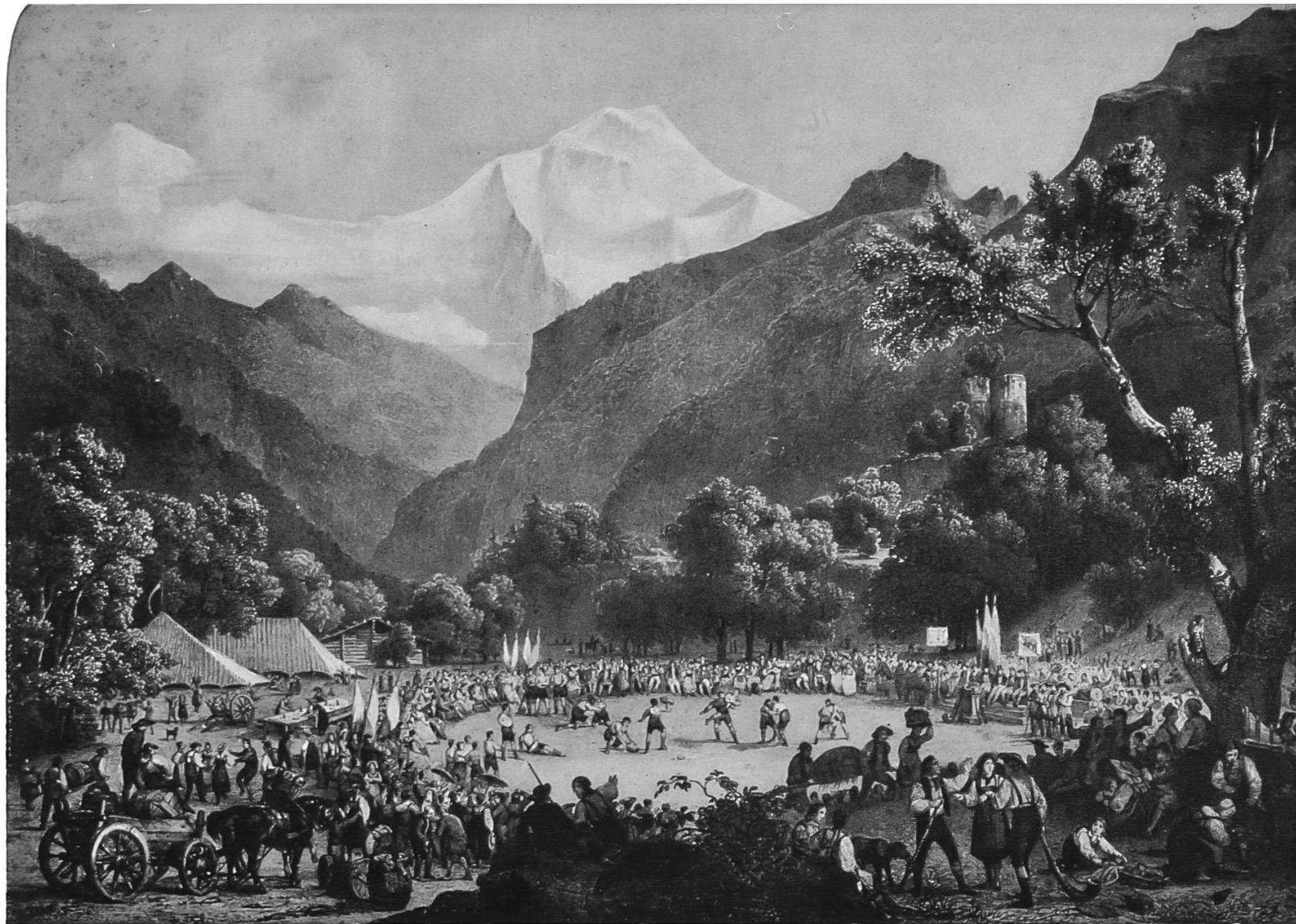


Bild 1: Aelplerfest in Unspunnen. 1808.

Im Zuschauerkreis Aelplerspiele (Schwinget); rechts, von Fahnen und Standarten umgeben, das Preisgericht. Die Aelplerfeste, die älter sind als der eidgenössische Staat, bilden eine der Urformen des schweiz. Volkstheaters.



Bild 2: Landsgemeinde in Glarus im kreisrund gebauten Landsgemeindeplatz. Die männliche Schuljugend hat das Recht, sich im innern Kreis um die Tribüne der Obrigkeit zu gruppieren. Der Landsgemeindering ist die zweite Grundform des schweizerischen Volkstheaters.

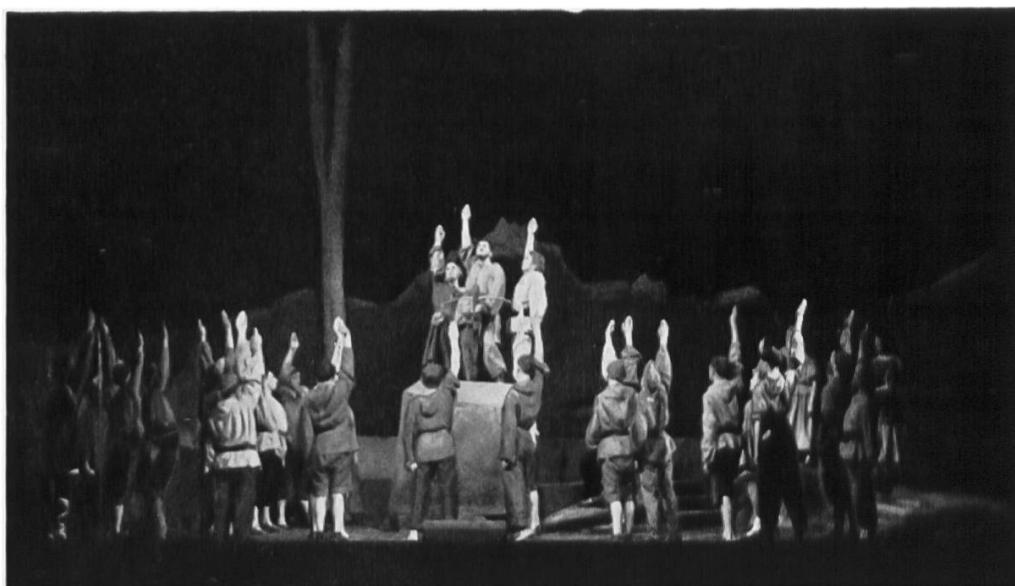


Bild 3: Das alte Urner Spiel vom «Tell», das älteste Staatsfestspiel der Eidgenossenschaft. Spielbuch aus dem Jahre 1512, Aufführung der Freien Bühne Zürich 1925.

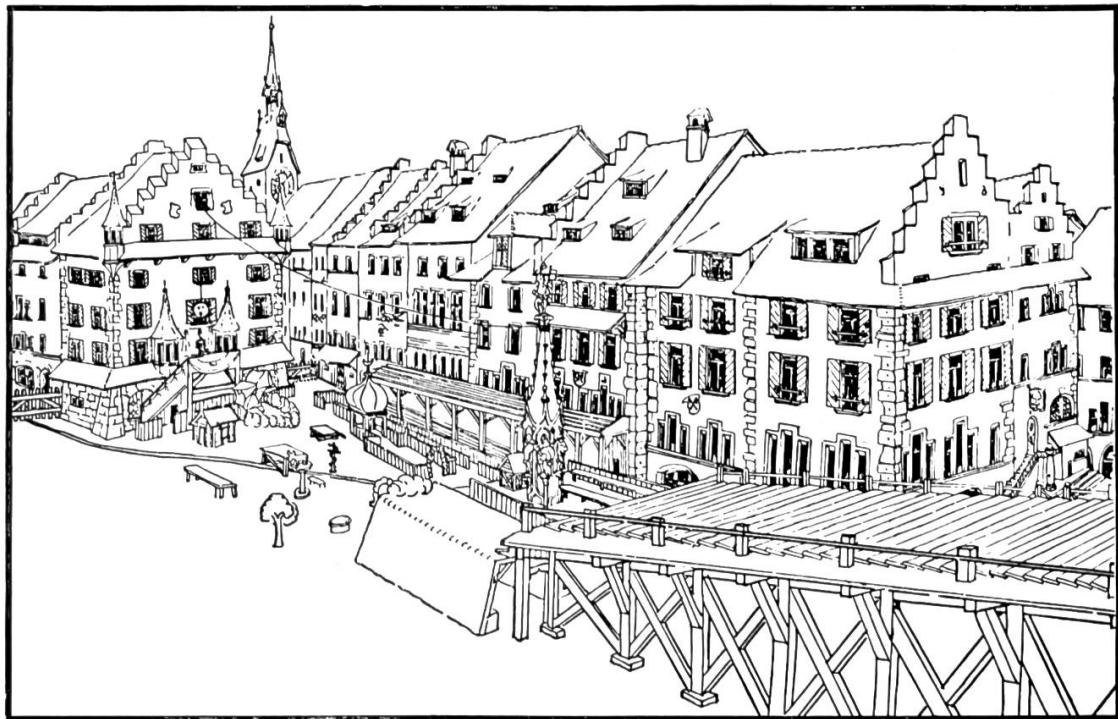


Bild 4: Passionsspiele Luzern 1583. Spielraum zu ebener Erde, wo alle «Szenerien» aufgebaut und ständig sichtbar sind; alle Spieler sind in ihren «Höfen», die das Theatrum umgeben, stets sichtbar, die Zuschauer auf Tribünen und in den Fenstern rund um den Weinmarkt (3000 Plätze).



Bild 5: Freilichtbühne für das Staatsfestspiel «Das eidgenössische Contafeth», Zug 1672. Spieler und Zuschauer einander gegenübergestellt. Barocke Architekturbühne, Hinterbühne mit Kulissen, darüber Oberbühne. Die neuen Formen des höfischen Gesellschafts-Theaters beginnen die urtümliche Form des schweizerischen Gemeinschaftstheaters zu verdrängen.



Bild 6: Japanesenspiele auf dem Rathausplatz in Schwyz 1927.
Die Spieler steigen aus dem Umzug auf die Bühne hinauf. Die Zuschauer
stehen rund um die Bühne herum. (Siehe Seite 46)



Bild 7: Festspiel Sempach 1886.
Schlichte architektonische Festspielbühne mit Treppen und Podesten.
(Siehe Seite 51)

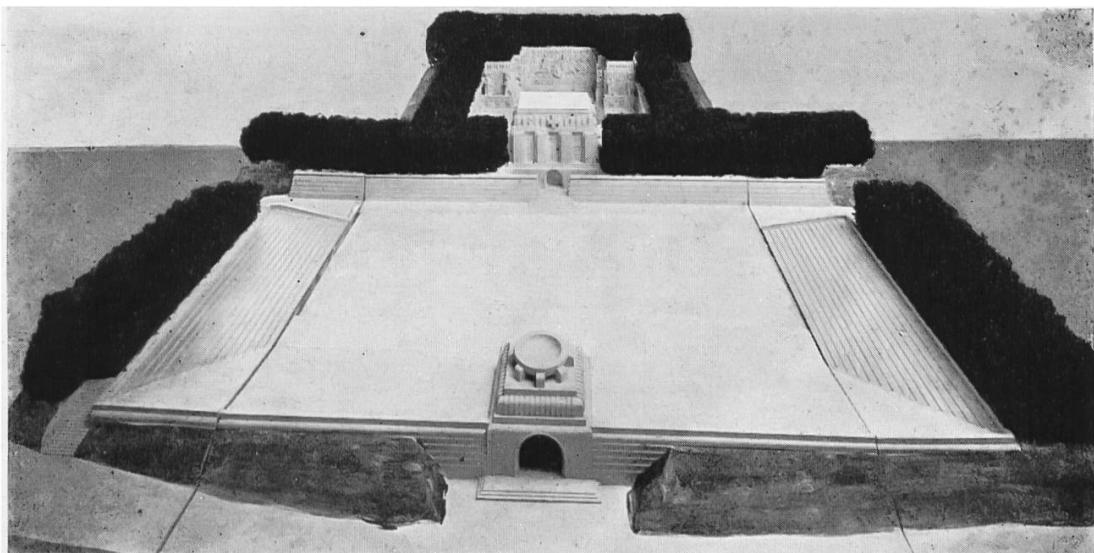


Bild 8: Entwurf für Nationaldenkmal Schwyz 1911. Festplatz; vorn Eingang mit Feuerturm; gegenüber: Archiv; dahinter: Gedenkstätte.

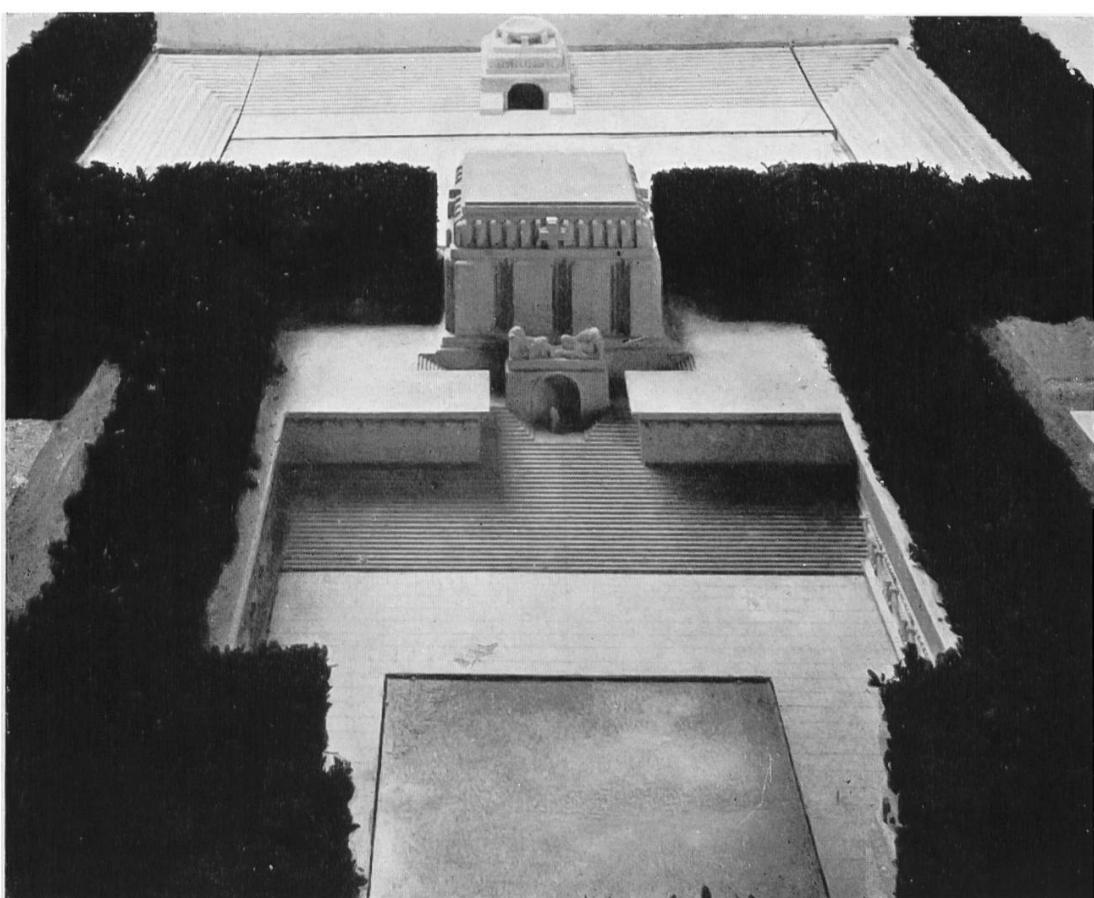


Bild 9: Entwurf für Nationaldenkmal Schwyz, von G. Uttinger. Blick von der Gedenkstätte gegen Archiv und Festplatz.

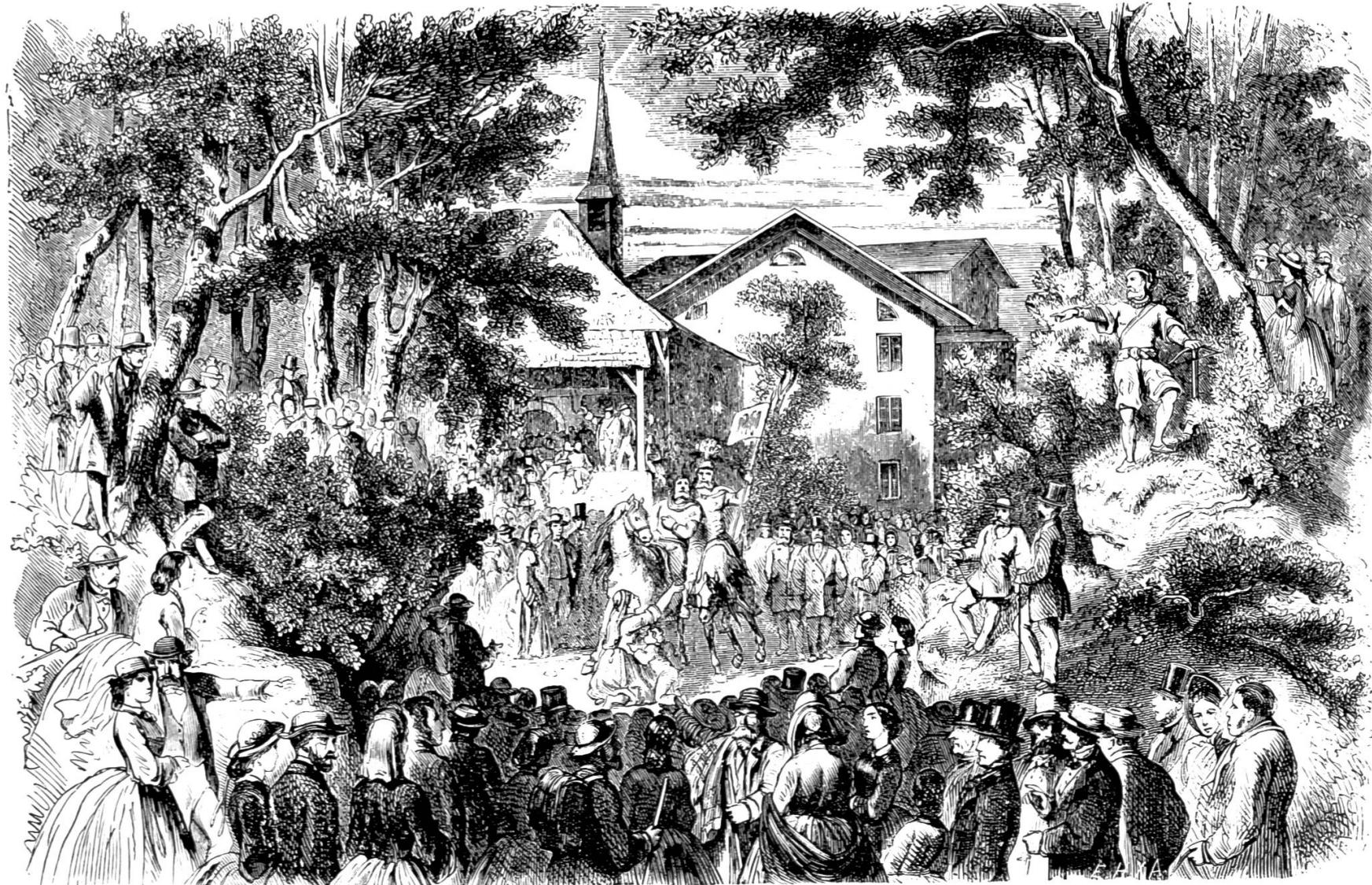


Bild 10: «Tell» von Schiller, in der hohlen Gasse in Küssnacht. 1865.
Spieler und Zuschauer im gleichen landschaftlichen Raum zu einer Volkseinheit verschmolzen. Reinst Form des schweizerischen Volkstheaters, ohne Kulissen und trennenden Orchestergraben.

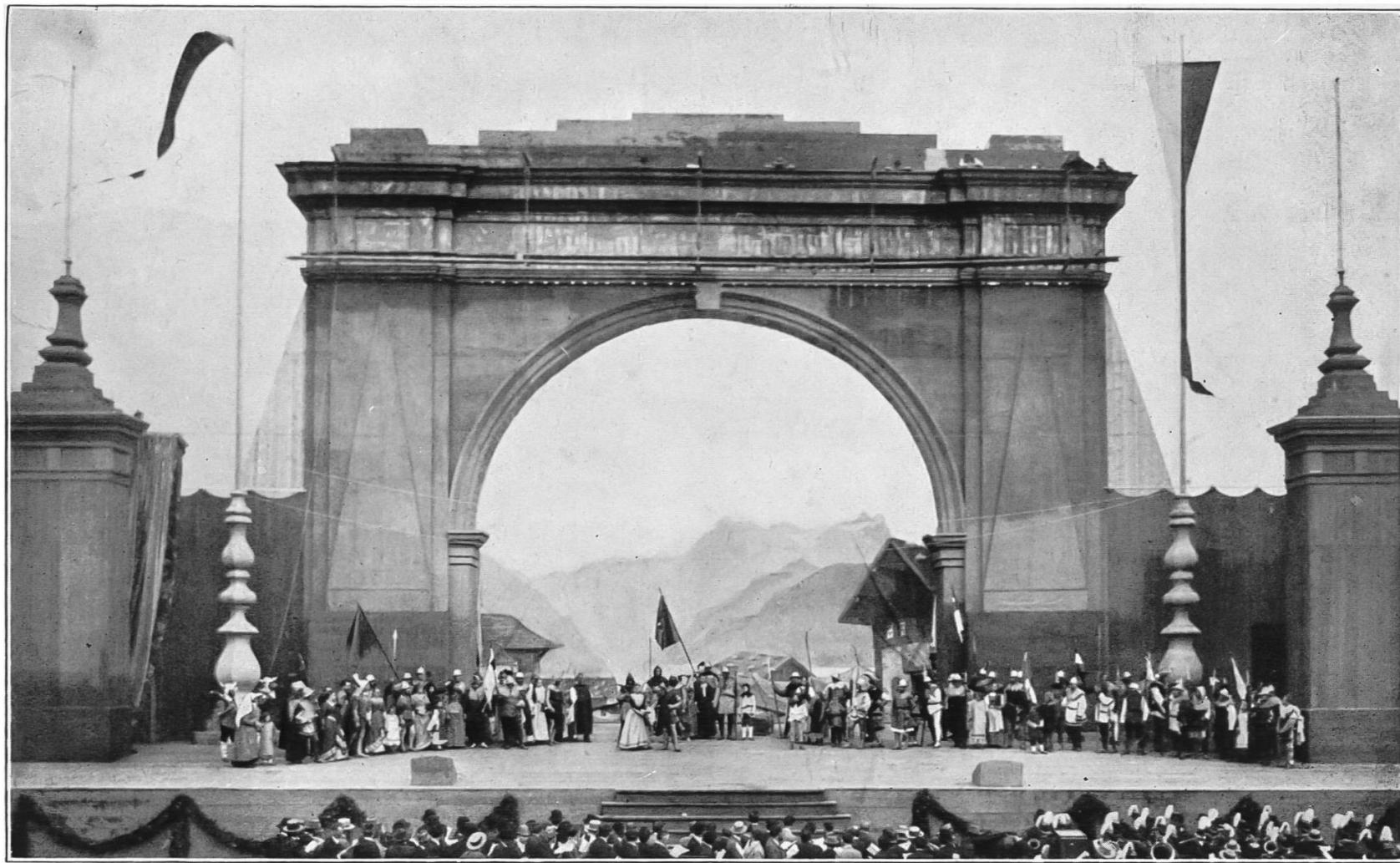


Bild 11: Bundesfeierspiel in Schwyz 1891. Monumentale Freilicht-Architektur- Bühne, davor Orchesterraum für Musikanten und Sänger.

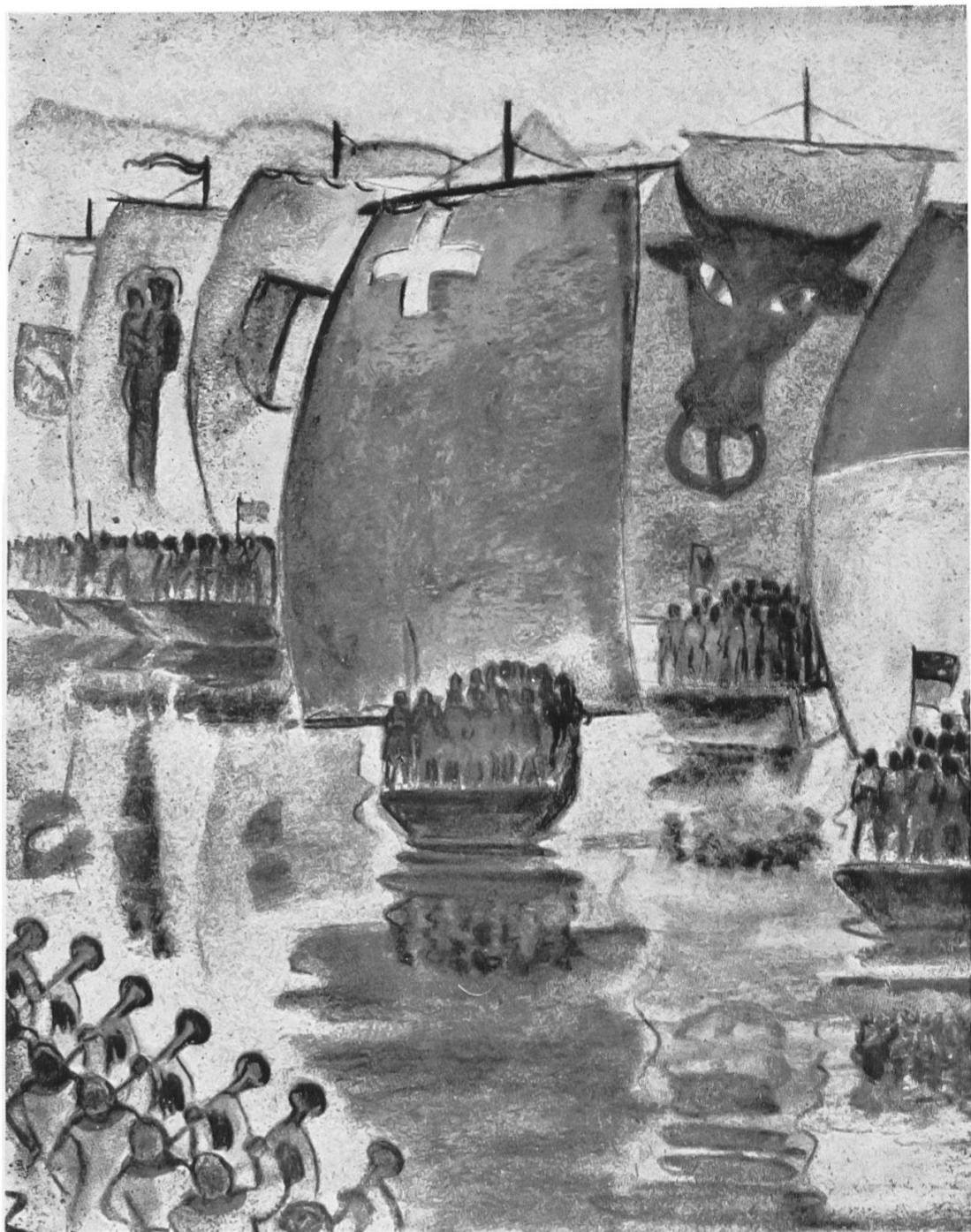


Bild 12: Ankunft der Waldstätte an der Sechshundertjahrfeier des Eintrittes Luzerns in den Bund der Eidgenossen. (Beispiel für ein festliches «Wassertheater. (Siehe Seite 54). Nach dem Gemälde von Hans Zürcher, Luzern.

liches Komödiantenstück, das in Luzern noch 1779 unter der Leitung von Felix Berner aufgeführt wurde als «Eine ganz neue Opera-Pantomime in drei Aufzügen, genannt «Wilhelm Tell». Pantomimisch waren die Szenen vom Hut auf der Stange, vom Apfelschuh und von Gefülers Tod dargestellt. In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen aber hörte man «redende allegorische Vorstellungen», Streitgespräche zwischen Tyrannie und Freiheit.

Der Luzerner «Tell»

Während man in der reformierten Schweiz die seit über zweihundert Jahren abgerissenen Fäden der Spielentwicklung mühsam wieder zu verknüpfen versucht und vaterländische Texte oft einen Verleger, wenn auch noch selten eine Bühne finden, wächst in der katholischen Schweiz das neue vaterländische Spiel in natürlicher Entwicklung aus ununterbrochener Ueberlieferung fort. Schon zwei Jahre vor der Tellaufführung der Komödianten hatte der Lehrer am Luzerner Gymnasium, Josef Ignaz Zimmermann, als erstes seiner vaterländischen Dramen einen «Tell» geschrieben und durch seine Schüler darstellen lassen: der vollendete Sieg des klassistischen über das barocke Theater, der Sieg des eidgenössischen Gedankens über die höfische Welt des Barocks.

Schiller schreibt einen «Tell»

Wie Schillers «Tell» entstand, hat Goethe am 26. Mai 1820 Conta erzählt: «Schiller fing damit an, alle Wände seines Zimmers mit soviel Spezialkarten der Schweiz zu bekleben, als er auftreiben konnte. Nun las er Schweizer Reisebeschreibungen, bis er mit Weg und Stegen des Schauplatzes des Schweizer-Aufstandes auf das Genaueste bekannt war. Dabei studierte er die Geschichte der Schweiz, und nachdem er alles zusammengebracht hatte, setzte er sich über die Arbeit und — hier erhob sich Goethe und schlug mit geballter Faust auf den Tisch — buchstäblich genommen stand er nicht eher vom Platze auf, bis der Tell fertig war. Ueberfiel ihn die Müdigkeit, so legte er den Kopf auf den Arm und schlief. Sobald er wieder erwachte, ließ er sich starken Kaffee bringen, um sich munter zu erhalten. So wurde der Tell in sechs Wochen fertig; aber er ist auch wie aus einem Guß.» Am 18. Februar 1804 war der «Tell» vollendet, am 17. März fand bereits die Uraufführung unter Goethes Oberleitung im Waimarer Hoftheater statt.

Der «Tell» beiden Gebildeten.

Deutsche Wandertruppen brachten den «Tell» schon im folgenden Winter 1804/05 in die Schweiz. Im Märzheft der Zürcher Zeitschrift «Isis» schreibt ein Kritiker: «In der Schweiz selbst sah man die hochgepriesene Erscheinung zwar nicht ohne Beifall, aber doch ohne Enthusiasmus und fand sie hin und wieder sogar etwas mittelmäfig. Man findet den «Tell» außerdem zu viel und zu wenig shakespearisch, zu wenig im Gehalt, zu viel in der Form.» Mittelmäfig fand man den «Tell» in den gelehrten Kreisen Zürichs, und lange ist es so geblieben. Als die Zürcher Theaterleiterin Charlotte Birch-Pfeiffer den «Tell» 1834 in den Spielplan aufnahm, brachte er es nicht über drei schlecht besuchte Aufführungen hinaus. Erst seit Schillers hundertstem Geburtstag 1859 — der auch die große Schillerfeier auf dem Rütli und ein Jahr darauf das Schillerstein-Denkmal brachte — führte zu einer allgemeineren Wertschätzung des Freiheitsdramas. Eine begeisterte Aufnahme aber fand es erst seit dem Gastspiel der Meininger in Basel, wo der «Tell» erstmals am 26. Juni 1884 in Szene ging.

«Tell» im Volke

Indes die gebildeten Kreise und die Berufsbühnen sich nur allmählich für das Werk Schillers begeisterten, hatte das spielende Volk schon früh mit beiden Händen nach dem willkommenen Textbuch gegriffen und nach seiner Art, mit über die ganze Landschaft verstreuten Spielplätzen, wie es Gottfried Keller in seinem Grünen Heinrich geschildert hat, zu spielen begonnen. Solche fastnächtliche Freilichtaufführungen, die sich vom Bernbiet bis ins Toggenburg nachweisen lassen, sind in der Innerschweiz bezeugt in Küsnacht 1828 und 1865, und in Gisikon-Roof 1863. Hier entsteht Theater — nicht «Literatur» — vor unsren Augen aus den ursprünglichsten Formen des kostümierten Aufzuges heraus. Es bedurfte nur des Funkens des lebendigen Wortes, und die fastnächtlichen Aufzüge verwandelten sich in Theater-Aufführungen. In Küsnacht stand auf freiem Platz der Hut auf der Stange, am Ufer sprang Tell aus dem Schiff und in der hohlen Gasse traf Tells Pfeil den Vogt. «Als Gefüler fiel, jauchzte alles Volk, Tausende an der Zahl (im Zürcher Stadttheater mußte der «Tell» wegen Mangels an Interesse abgesagt werden!), in unermäßlichem Jubel hoch auf.» (Bild 10).

Der nächste Schritt der Entwicklung geht von der Simultanbühne zur Podiumsbühne. In Steinen bei Schwyz hatte man an der Fastnacht 1885 Szenen aus Schillers «Tell» mit Thomas Bornhausers «Gemma von Arth» zu einem wunderlichen Gebilde verschmolzen und auf offenem Platz — in der Heimat Stauffachers — dargestellt und im Anschluß daran das Spielvolk im Umzug durch alle Gassen geführt.

Schiller in Altdorf.

Schillers «Tell» war in Altdorf von fremden Komödianten schon am 29. Juni 1823 aufgeführt worden. Die Altdorfer waren begeistert, sprachen oft von der Möglichkeit eigener Aufführungen, rafften sich aber erst nach der Enthüllung des Telldenkmales von Richard Kissling im August 1895 auf. Arnold Ott hatte dazu einen begeistert aufgenommenen Festakt geschrieben, der beim Spielvolk das Feuer entfachte. Am 15. Jänner 1898 beantragte Alois Huber dem Männerchor Altdorf, die Aufführung des «Tell» zu wagen, im Februar 1899 war das Werk bereits finanziell gesichert. Die Altdorfer gingen freilich nicht mehr mit der naiven Spielfreude ans Werk, wie einstens die Leute aus Root, aus Küsnacht oder Steinen, sie waren sich in ihrem Bildungseifer bewußt, daß «die herrliche Dichtung nur im geschlossenen Raume so recht zur Gel tung kommen könne». So entsteht das erste Festspielhaus am Vierwaldstättersee: ein mächtiges Holzhaus auf der Schützenmatte, «etwas abseits vom Lärm und Getriebe des Alltagslebens, von den Tannen des Bannwaldes beschirmt». (Bild 14) Die Halle fasste 1200 Zuschauer, zwanzig Meter breit und achtzehn Meter tief war die Bühne. Der Zürcher Theater-Maler Richard Patzig lieferte die «landschaftlich möglichst naturgetreuen» Szenerien, und der Direktor des Luzerner Stadttheaters, Gustav Thies, ward als Spielleiter berufen. Am 25. Juni 1899 hob sich zum erstenmal der Vorhang. Das Volk kam, es kam in so großen Scharen, daß das Haus sie oft nicht zu fassen vermochte. Bis 1913 fanden während neun Spielzeiten 91 Aufführungen statt. 1915 wurde das baufällige Haus abgebrochen und am 12. Juni 1925 das neue, steinerne Tellspielhaus eingeweiht. Die Tellspiele in Altdorf sind von Aufführungen des Berufstheaters — am vollen- detsten hatten die Meininger in Basel den «Tell» gespielt — stärker beeinflußt als von den volkhafteren und originelleren, wenn auch vielleicht weniger «kunstgerechten» Aufführungen in Küs-



Bild 13: «Tell», von Paul Schœck. Holzschnitt von E. Würtemberger, aus dem bei H. R. Sauerländer, Aarau, erschienenen Textbuch.

nacht, Root, Steinen und Schwyz. Indes der alte hölzerne Spielbau etwas Nichtalltägliches und Festliches hatte, wirkt das neue steinerne Haus mit seinem langgezogenen und schmalen Parkett eher wie ein aufs Land gestelltes städtisches Theater. Es ist ein «Kunstinstitut», statt ein Landsgemeindering, der jederzeit zu einer aufrüttelnden Kundgebung des vaterländischen Geistes hinreissen könnte. Der selbsterrichteten Tyrannenburg des steinernen Theaters könnten die Urner nur entgehen, wenn sie den Mut aufbrächten, den «Tell» im Freien zu spielen, und die Aufführungen nur bei ungünstigem Wetter ins Innere zu verlegen.

Neue Tellspiele am Vierwaldstättersee

Indes die Altdorfer dem Tell ein steinernes Haus bauten, hat er sich heimlich wieder aufgemacht in die Welt. Paul Schœck fand den Weg vom «klassischen Drama» zurück zum schlichten Volksstück. Freilich spielt dieser «Tell» nicht mehr in vielen, sondern nur noch in einem einzigen Raum, in der engen Stube der Brunner Sust: aber durch die Fenster herein blinken See und Berge und erfüllen die enge Stube mit der «mythischen Landschaft». Vor

allem aber ist es die einheimische unverfälschte Mundart, die alle Hörer rasch in ihren Bann zu schlagen vermag. Am schönsten wohl wirken die Aufführungen auf dem schlichten Brettergerüst vor der alten Dorfkapelle in Brunnen. — Auch Andreas Zimmermann, der für das Heimatschutztheater in Weggis eine Reihe fröhlicher Bauernkomödien schrieb, wagte sich an einen Mundart-Tell, der dem Verlangen des Volkes nach bunfbewegten Szenen stark entgegenkommt. Das alte Urner Spiel erlebte in der Innerschweiz inzwischen einen Neudruck und eine Reihe schlagkräftiger Aufführungen in Luzern und an der Bundesfeier 1937 auf dem weiten Klosterplatz von Einsiedeln. Neue Tellspiele schrieben Jakob Bührer, Carl Albrecht Bernoulli, Fernand Chavannes, René Morax, Johann Benedikt Jörger und Max Eduard Lieburg. Tell ist wieder erwacht. Tell schreitet durch die Lande. Tell weckt die Eidgenossenschaft und ruft sie auf zur Besinnung auf ihr ureigenstes Wesen.

II. Die politischen Fastnachtsspiele der Schwyzer

Im alten Lande Schwyz will im Barock kein großes Spiel zu großer Wirkung reifen; die Zeit ist religiös gestimmt, religiöser Mittelpunkt des Landes aber ist Einsiedeln, das alljährlich vor Tausenden von Zuschauern seine Wallfahrtsspiele aufführt. Erst mit dem Verklingen des Barocks schlägt den Schwyzern wieder die Stunde. Die frommen Legendenspiele lassen sie liegen und greifen aus dem Haufen barocker Stücke die politischen Helden heraus und spielen «Julius Caesar» 1761, «Die Macchabaeer» 1762, «Ericus und Rosamunda» 1782, «Alphonsus und Isabella» 1784, «Themistocles» 1791. Tastend sucht man nach Bildern, die den Schwyzer Staatsgedanken verkörpern könnten. Aber erst zwei Menschenalter nach dem «Themistocles» finden die Schwyzer den Stoff, den sie suchen, in der vaterländischen Geschichte.

Um die Zeit, als die Schwyzer Fastnachtsspiele entstanden und sich zu Staatsspielen zu entwickeln begannen, fuhr Gottfried Keller auf dem Schwyzer Nauen zum Mythenstein hinüber und sah in Gesichten die künftige Entwicklung der kommenden Festspiele voraus. Was Gottfried Keller ahnte, haben die Schwyzer Zug um Zug verwirklicht. Die Fastnacht ist der Mutterboden der Schwyzer Staatsspiele. Ihr Kern ist die «Rott», eine Rotte von Masken, die auf den Rhythmus der Trommeln tanzend durch die Straßen zieht. Von Zeit zu Zeit tauchen Tiergestalten in der Rott auf, eines Tages tritt aus dem Kreis Einer heraus und beginnt die «politischen Tiere»

zu deuten: die politische Komödie ist geboren. In der Revue des Jahres 1860 «Der Kongreß und die Moden» treten die einheimischen Trachten und Kostüme hinzu, 1863 spielen die Brüder vom tollen Leben «Die Schweiz in Japan» und schaffen sich hernach in der Japaneser Gesellschaft eine Spielgemeinschaft mit staatlichen Regeln: Präsident ist der Taikun von Japan, genannt He-so-nu-so-de I, um ihn sind die Mandarinen, ein eigentliches fastnächtliches Hofzeremoniell regelt die «Staatsgeschäfte». Vom geschichtlichen Kostüm führt der Weg zum geschichtlichen Spielstoff: «Der Zürcher und Urner Fastnachtsfahrt nach Schwyz im Jahre 1486». Von nun an wird die Schweizergeschichte Stoff und der Staatsgedanke der Sinn der kommenden Spiele. Als es 1891 gilt, die sechshundertjährige Eidgenossenschaft zu feinern, sind alle Formen des großen Festspiels entwickelt. Ein Vorspiel, fünf Hauptgruppen, vier lebende Bilder von Musikchören begleitet, stellen die Entwicklung der Eidgenossenschaft dar. «Zehntausendstimmig erscholl der Beifall am Schluß, das Schwenken der Hüte und Tücher wollte nimmer aufhören, eine Danksagung, wie sie noch nie so großartig und aufrichtig erlebt worden.» (Bild 11)

Auch später sind politische Fastnachtsspiele an der Tagesordnung. Die Politik der Eidgenossenschaft und der Welt wird in fröhlichen Bildern angeprangert und nur selten wird neben der aristophanischen Komödie ein ernsthaftes politisches Spiel versucht, wie etwa 1907 in Jakob Grüningers «Glück in der Heimat», das den Zug der Helvetier nach Gallien darstellt oder 1936 in Paul Stygers «Die erste Schwyzer Landsgemeinde von 1291», anlässlich der Einweihung des Bundesbrief-Archivs. Bis heute sind die Schwyzer Fastnachtsspiele — die in Brunnen, Steinen, Küsnacht gelegentlich nachgeahmt werden — mit Fastnachtsumzügen eng verbunden: den Spielen voraus geht der Umzug durch die Straßen; aus dem Zug steigen die Spielergruppen ihre Szene agierend auf die Bühne auf dem Hauptplatz und ziehen dann durch die Straßen weiter. Es wäre grundfalsch, diese Spiele vom dramatischen Text, also von der «Literatur» her zu beurteilen: es sind ausgesprochen volkhaft-pantomimische Darstellungen, in denen die vielen Wagen und Pferde ebensoviele wandernde Bühnen einer mächtigen Schaustellung sind. Die meist sehr kurzgefaßten Spielszenen in mundartlichen Versen (echtes Theater verwendet keine Prosa!) glosieren Volk und Welt und sind oft nur ein kleiner Teil der Gesamtdarstellung (Bild 6).

K. F. Wiegands großangelegtes Volksspiel «Marignano», das die Theatergesellschaft Arth 1911 in Morschach darstellte, war ein Gastspiel ohne Wurzel und ohne Zukunft, bedeutungsvoll aber, weil ein Dichter seine Kunst in den Dienst des Volkstheaters stellte.

III. Bruder Klaus in Obwalden

Obwalden, die Heimat des Staatsmannes und Mystikers Bruder Klaus, ward in dreieinhalb Jahrhunderten nicht müde, die Gestalt des Seligen immer von Neuem darzustellen. Den Grundstein all dieser Spiele legte Jakob Gretser in seinem «Bruder Klaus»*), den die Luzerner Jesuiten zur Feier des Goldenen Bundes 1586 — als politisches Staatsfestspiel also — für Staatsmänner und Volk auf dem Weinmarkt in Luzern darstellten. Sofort dringt das lateinische Spiel nach Obwalden. Nach seinem Vorbild schrieb der Sarner Schulmeister Jakob Lüthi schon 1590 ein Bruder-Klausenspiel und elf Jahre später der Sarner Pfarrherr Johann Zurflüe; vieles ist wörtlich aus Gretser übersetzt. Dargestellt ist die ganze Legende von der Wiege des Seligen bis zu seinem Grabe, an dem Wunder geschehen. Zwei Tage lang dauerte die Aufführung auf dem Sarner Dorfplatz, wie in Luzern in der damaligen Zeit. Eine ungeheure Menschenmenge war herbeigeeilt, die, wie Augenzeugen berichten, vor Rührung in Tränen zerflossen.

Kennzeichnende Beispiele für die veränderte Seelenhaltung sind zwei Stanser Bruder-Klausen-Spiele des 18. Jahrhunderts. Hatte das Spiel von 1725 die ganze Legende des Seligen von der Geburt bis zum Tode in epischer Breite entrollt und nur den Heiligen verherrlicht, so stellte das Festspiel, das 1781 auf Anregung der Regierung zur Dreihundert-Jahrfeier des Tages von Stans aufgeführt wurde, bereits «Nikolaus von Flüe, den Retter der helvetischen Staaten» dar.

Die zahlreichen Bruder-Klausen-Spiele des 19. Jahrhunderts waren stets für den engen Raum der Dorftheater bestimmt, auch das Festspiel «Der Tag zu Stans», das der Kernser Pfarrer Ignaz von Ah zur «vierhundertjährigen Jubelfeier des Friedenswerkes» der Stanser-Tagsatzung 1881 hatte aufführen lassen. Indessen ist Bruder Klaus als weiser Mahner zu alteidgenössischer Treue nicht nur in Spielen des 16., sondern auch des 19. Jahrhunderts oft aufgetreten, im Schwyzer Japanesen-Spiel von 1874 in der «Tagsatzung in Stans» und im Bundesfeier-Spiel von 1891. Die Sarner

*) Herausgegeben als Band 1 der Schriften der Gesellschaft für Theaterkultur.

Aufführungen seit 1934 führen die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Ueberlieferung in unsere Tage hinein fort. Sie sind zwar bisher — außer in Gastspielen in Luzern und Zürich — nur einmal über den unbehaglichen Raum der Sarner Turnhalle hinausgelangt in einer Freilichtaufführung vor dem Kaplanenhaus auf dem Flüeli, auf der Matte, die dem Seligen gehört hatte, auf historischem und geweihtem Boden also, vor einer mächtigen Landsgemeinde von zehntausend jungen Männern. Die Pläne, vor der Sachsler Kirche ein festliches Bruder-Klausen-Spiel aufzuführen, werden seit Jahren oft besprochen und bestimmt einmal verwirklicht, denn nur in diesem Raume wird das große Bruder-Klaus-Spiel jene volkshafte und religiöse Resonanz erhalten, die das festliche Volksspiel stets auszeichnet. Wie der Tell für Uri, bleibt Bruder Klaus für Unterwalden stets die letzte und höchste Spielaufgabe. Erst wenn die Sachsler Bruder-Klausen-Spiele Gestalt annehmen, schließt sich der Ring der großen, ur-schweizerischen Spielstoffe, die vielleicht auch einmal über die Länder am Vierwaldstättersee hinauswachsen werden. Ob das großangelegte Festspiel «Nicolas de Flue» von Denis de Rougemont, mit Musik von Arthur Honegger, das die Neuenburger für die Landesausstellung vorbereiten das erste Bruder-Klausen-Spiel von übernationalem Charakter sein wird, vermögen vielleicht die kommenden Aufführungen zu zeigen.

IV. Die Luzerner Spielüberlieferung

Luzern ist, neben Freiburg, die einzige Theaterstadt der Eidgenossenschaft, mit einer ununterbrochenen fünfhundertjährigen Spielüberlieferung.*.) Vom 15. bis 17. Jahrhundert bestehen nebeneinander zwei Spielgesellschaften, die Bekrönungsbruderschaft, die auf dem Weinmarkt und Mühleplatz religiöse Festspiele aufführt und die Herrenstube zum Affenwagen, die Fastnachtsspiele darstellt. Im 16. Jahrhundert war das religiöse Volkstheater Staatsangelegenheit: der Staatsschreiber war ex officio Dichter und Spielleiter, und der Staat zahlte alle Kosten und bewirtete die Gäste.

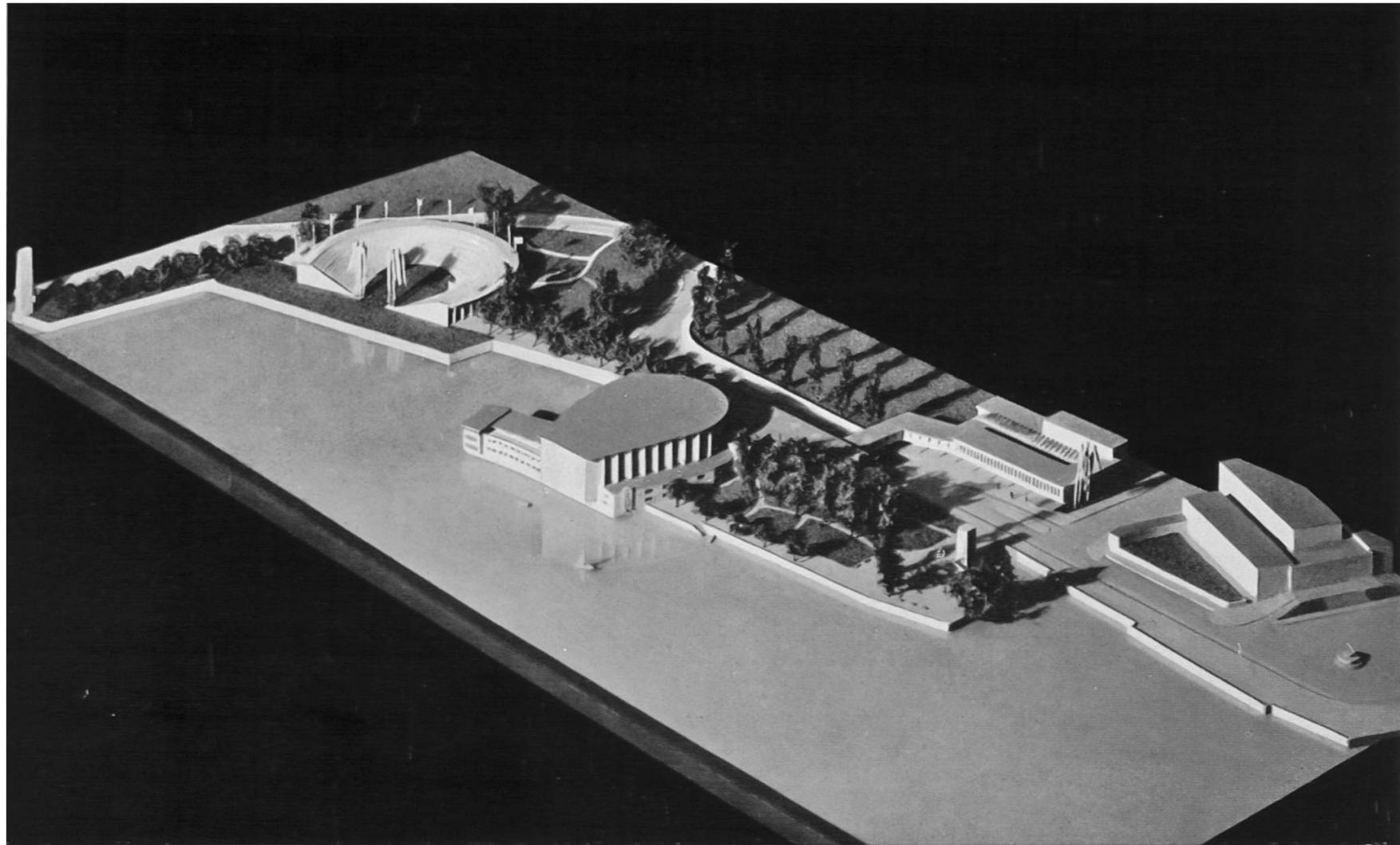
«Hofbühne» und Seetheater im Barock

Im 17. und 18. Jahrhundert ist die Jesuitenbühne bei festlichen Gelegenheiten das «Hoftheater» der Gnädigen Herren und Obern. Es erzog durch seine Aufführungen keine glühende Patrioten,

*) Ausführliches in Eberle, Theatergeschichte der innern Schweiz.



Bild 14: Das alte Tellspielhaus Altdorf (1898)



Spielring
(Volksfeste, Volkstänze,
Jugendtreffen, Freilicht-
aufführungen
10,000 Plätze)

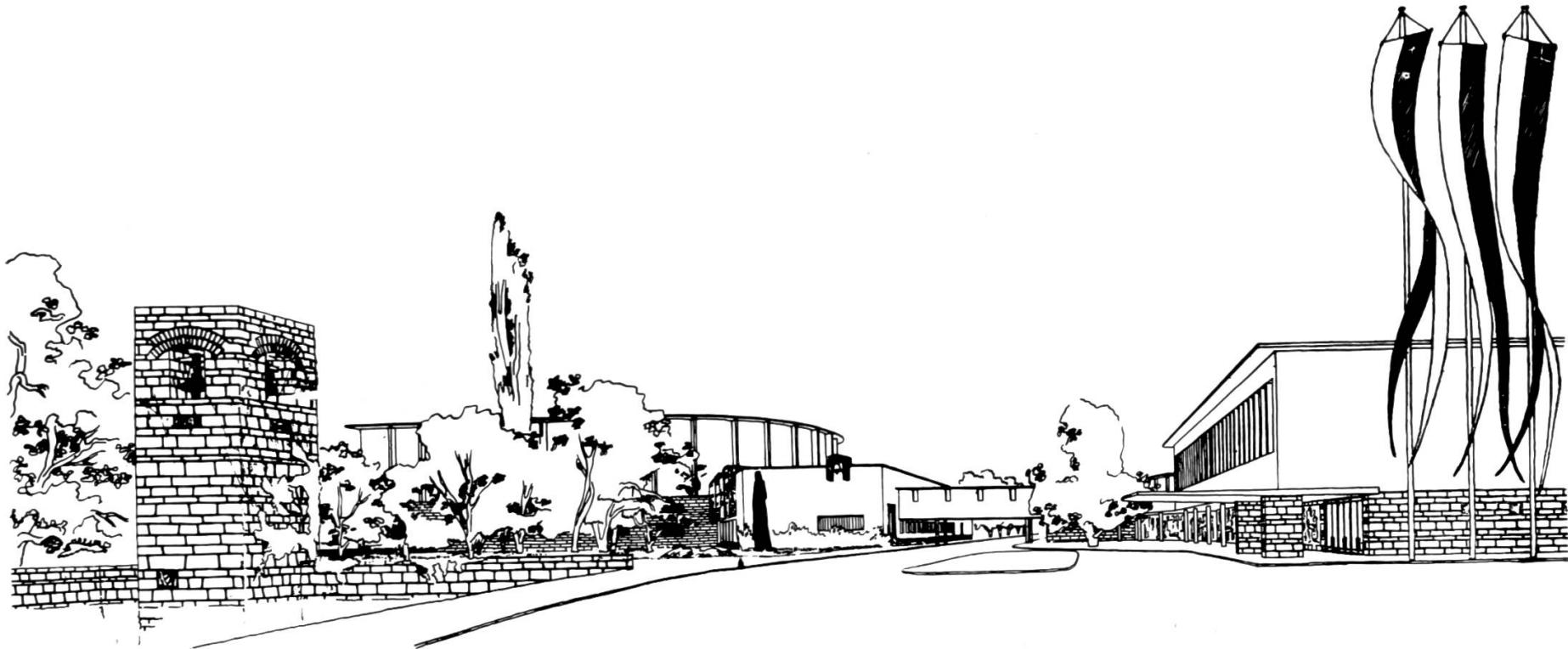
Spielbau
(Geschlossenes Festspieltheater für
Wort- und Musikdramen im bündischen
Sinn; Raum für vaterländische Veran-
staltungen; 2500 Plätze)

Eingang
(Bibliothek für bündische Literatur,
Ausstellungsräume,
Theaterseminar)

**Bestehendes Kunst- und
Kongressgebäude**

Bild 15. Fliegeransicht der Gesamtanlage der bündischen Weihestätte in Luzern.

Die ganze Anlage überbaut das sog. „Inseli“ beim Hauptbahnhof und ragt mit ihren Hauptbauten in den See hinein mit Blick gegen Vierwaldstättersee u. Berge. Ideelle Gesamtplanung: Liehburg, Bern. Architekt. Gestaltung: Dr. R. Rohn, Zürich



Vierglockenturm
(für jede Landessprache
eine Glocke)

Spielbau
(hinter den Bäumen
verdeckt)

**Monu-
mental-
rische
Statue
Glocke
Niklaus
v. d. Flües**
(Dahinter Verwaltungstrakt)

**Freskenhalle,
Eingang und Kasse.**
(Im ersten Stock Bibliothek usw.)

Bild 16: Spielbau Luzern. Ankunft; Blick von Schiffslände und Kongreßgebäude gegen die Gesamtanlage.

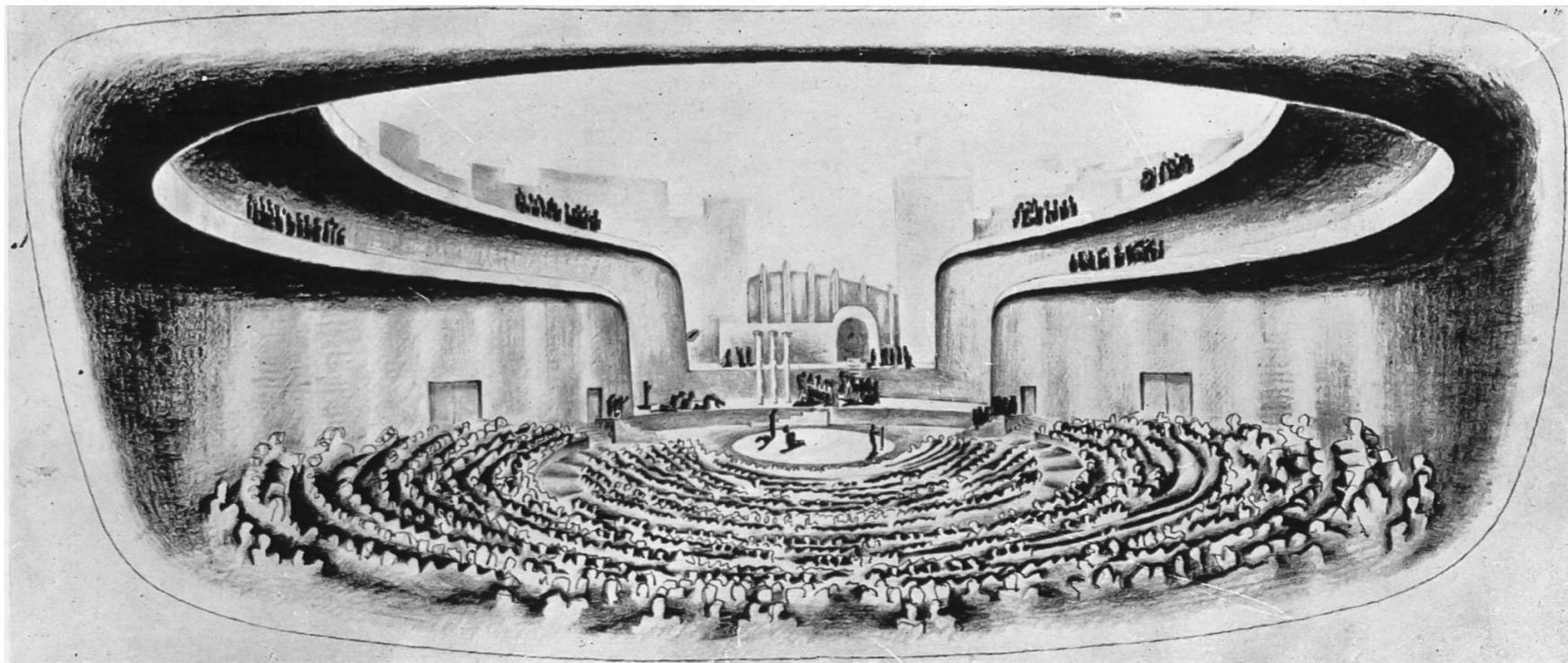


Bild 17: Spielbau Luzern — Blick vom Zuschauerraum gegen Bühnen.

Funktionelles Theater. Fassungsraum: 2500 Personen. Rein amphitheatralisch. Drei offene, vorhanglose Bühnen, versenkbar. Erste Bühne im Zuschauerraum, mit Chorgestühl links und rechts und Spielumgängen. Zweite Bühne erhöht und sich seitlich in gallerieartigen Horizontalbühnen um den Zuschauerraum fortsetzend. Bühne III weiter erhöht und mit ihrer Horizontalbühne überkragend die Horizontalbühne der Bühne II. Alles von einer Projektionsdecke überwölbt. Alle drei Bühnen sind rein architektonisch, ohne Kulissengestaltung gezeichnet. (Bühnen mit Kulissengestaltung siehe Bühnen-Bilder.) Pläne und Gestaltung des funktionellen Theaters in allen Kulturstaaten gesetzlich geschützt.

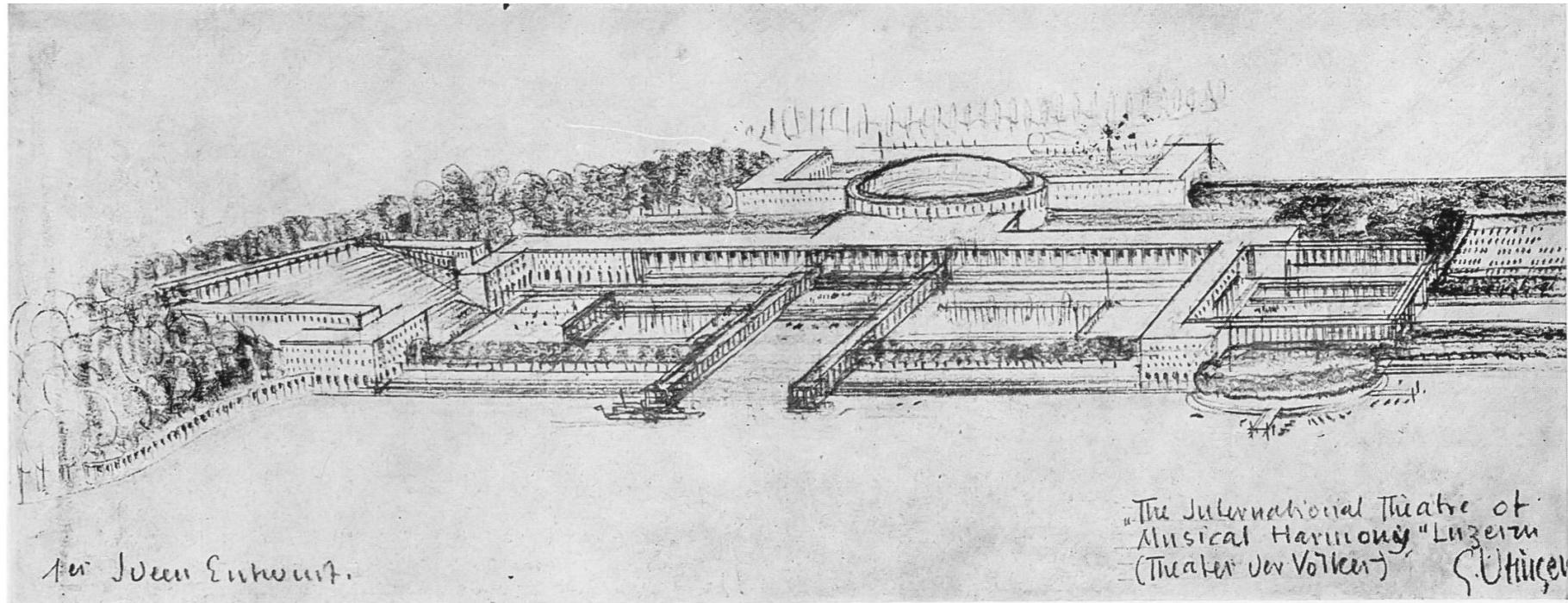


Bild 18: Ideen-Entwurf zu einem «Forum der Kunst der Völker», von G. Uttinger.

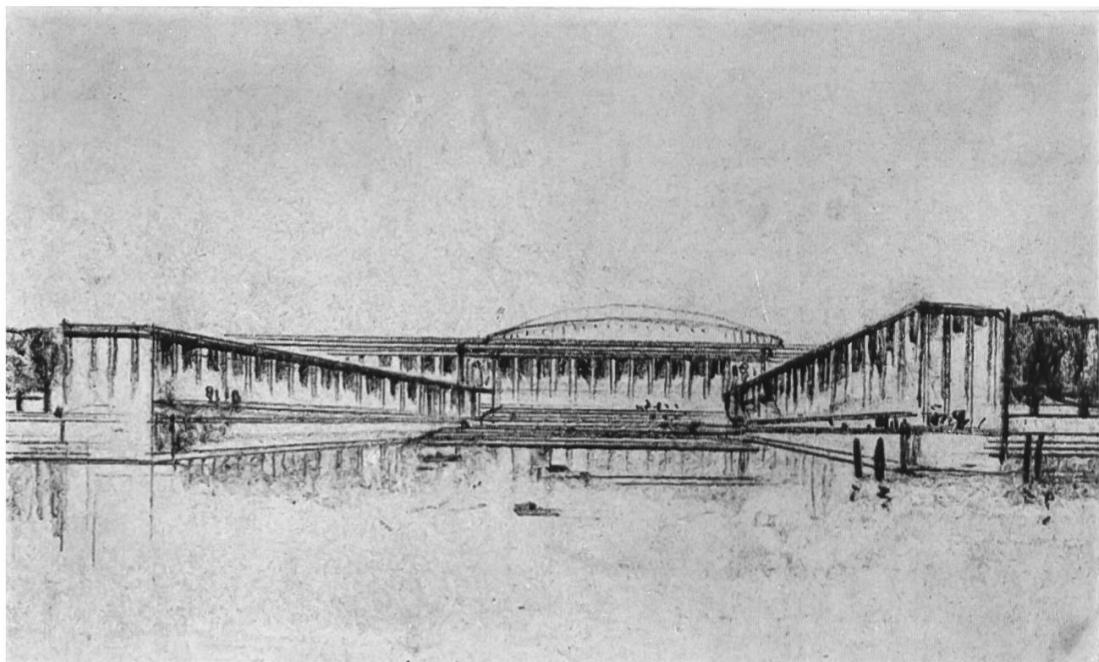


Bild 19: Anfahrt zum Theater vom See.

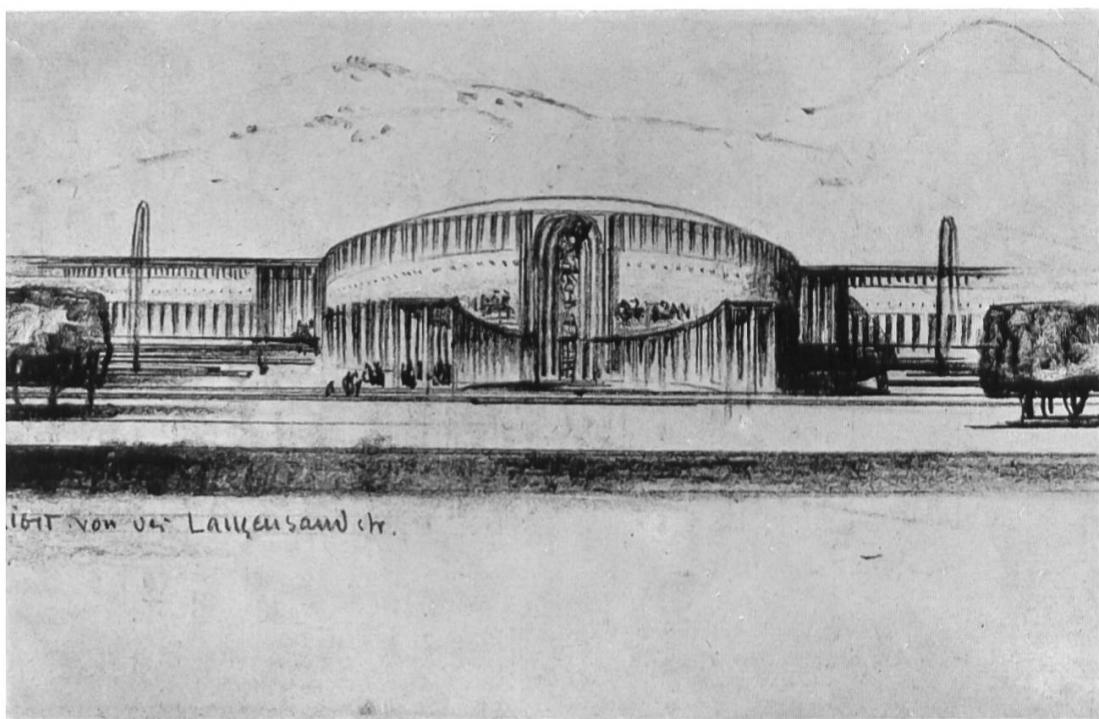


Bild 20: Anfahrt zum Theater von der Langensandstraße her.

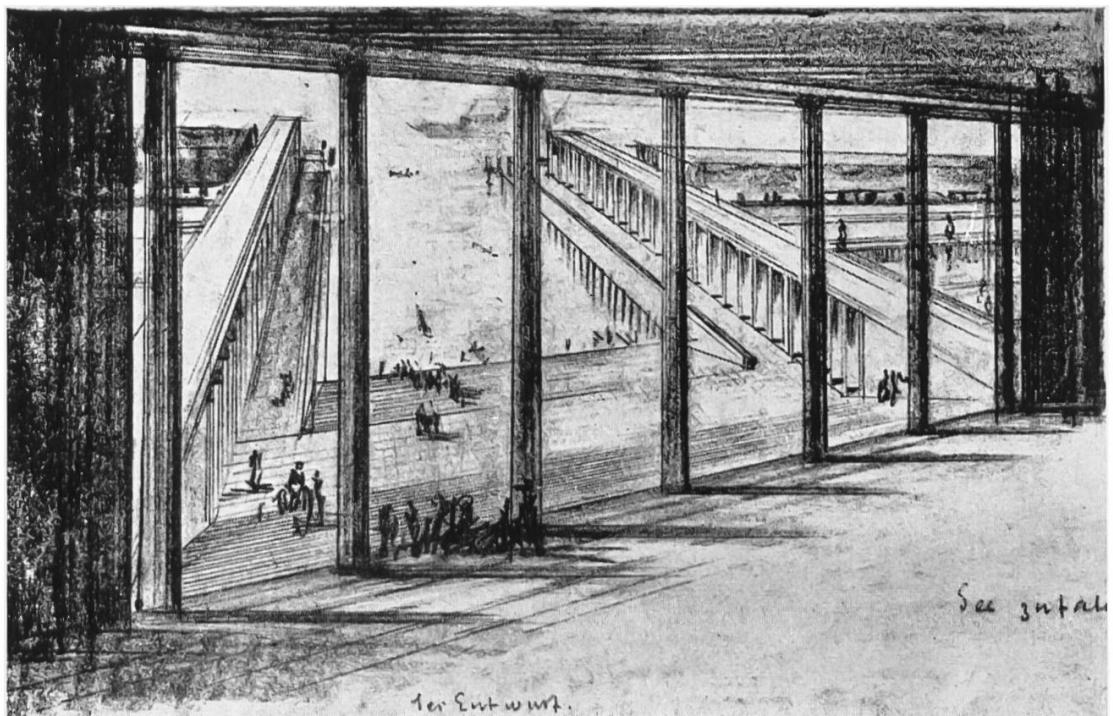


Bild 21: Anfahrt vom See: Blick aus der Halle.

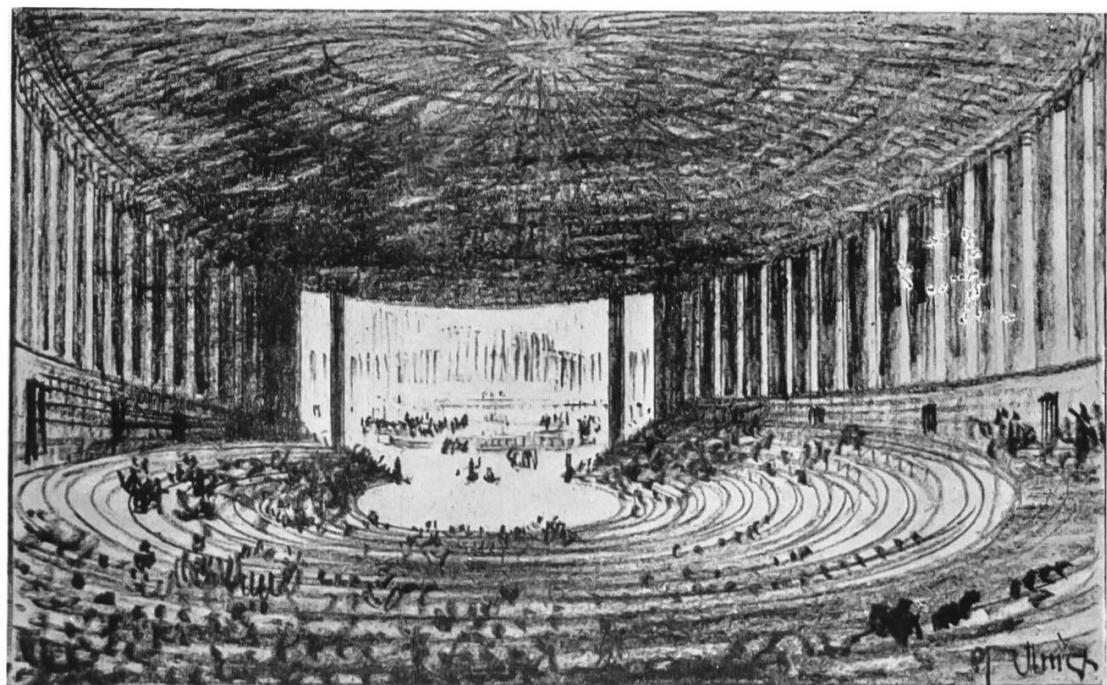


Bild 22: Theater, Inneres.

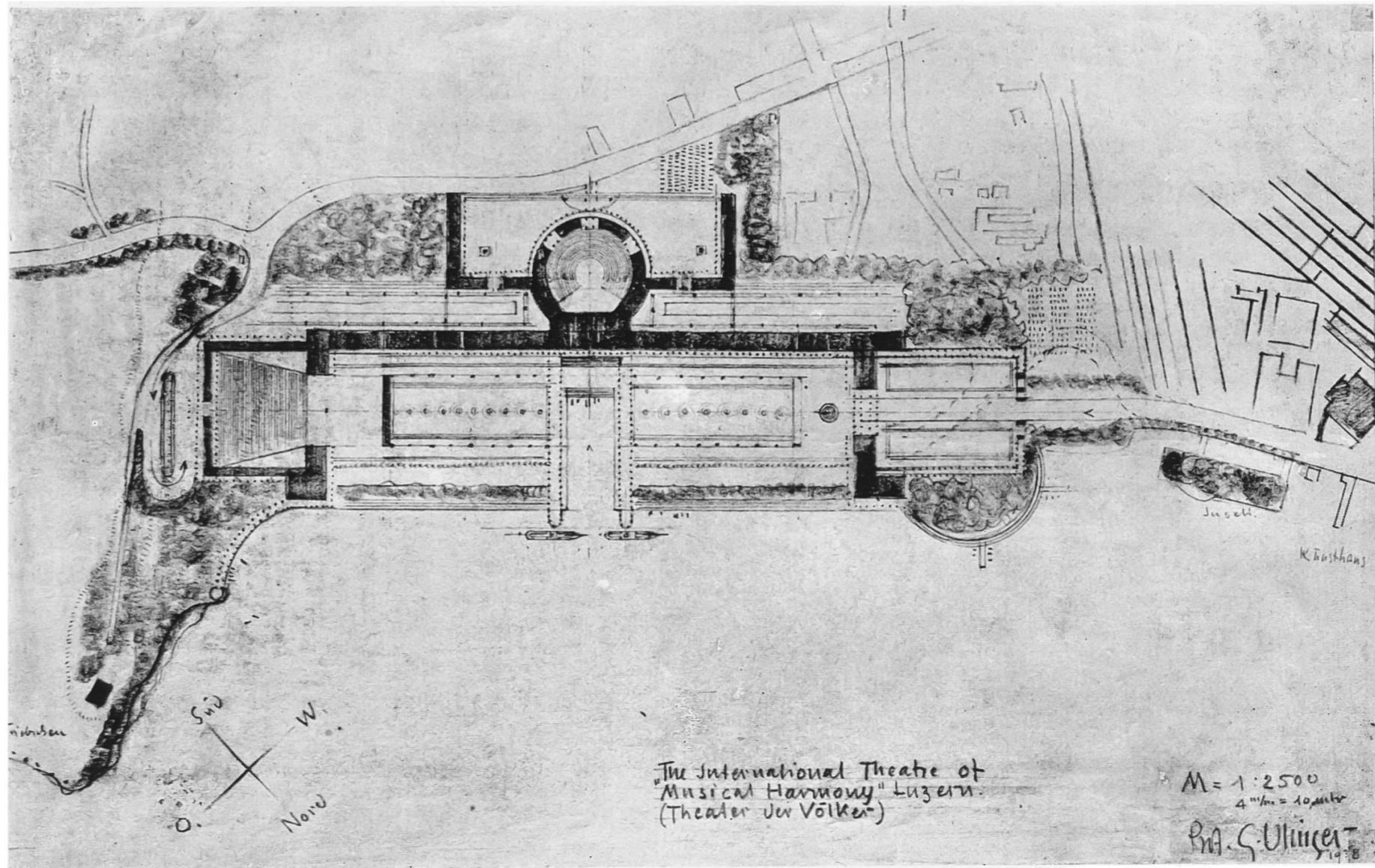


Bild 23: Grundriss zum «Forum der Kunst». In der Mitte: das Festspielhaus (erste Bauetappe)

sondern der Universalität der Kirche entsprechend christliche Staatsmänner, die als geistiges Rüstzeug die Bildung der Zeit an die europäischen Höfe mitbrachten. Auf dem Parkett der Bühne hatten sie die Kunst gelernt, auf dem glatteren Parkett des Salons zu brillieren. Von Jahrzent zu Jahrzent läßt sich der Wandel im Ideal des adeligen Staatsmannes im Spielplan der für die ganze katholische Schweiz vorbildlichen Luzerner Jesuitenbühne ablesen. In den Festspielen zu Ehren eidgenössischer Tagsatzungen und Bundesschwur-Erneuerungen kommen die idealen Forderungen an die Politik jener Zeit zum Ausdruck. Zur Feier des Goldenen Bundes hatte man 1586 Bruder Klaus im Spiel von Jakob Gretser beschworen; anlässlich der Bundeserneuerung mit dem Wallis 1645 in einem Spiel, das am Festbankett in der Kornhaushalle mit allem höfischen Prunk in Szene ging, das Ideal der Heiligkeit für alle Staatsmänner als Hochziel ihres Wirkens vorgestellt; anlässlich der Tagsatzung von 1694 brachte man einen «Triumph des Friedens» auf die Bühne — mit Musik und Gesang wird der Friede, der in fast ganz Europa vertrieben ist, in der Eidgenossenschaft feierlich empfangen, wo ihm alle Stände huldigen —; 1698 ist die schweizerische Neutralität Gegenstand eines Festspiels. Bei solchen Gelegenheiten lernten die Boten der reformierten Orte — die übrigens schon im 16. Jahrhundert bei keinem Luzerner Passionspiel gefehlt hatten — die Theaterkultur der katholischen Schweiz kennen. Welch herzerquickende Inkonsequenz war es, daß die Zürcher Regierung, die zusammen mit der kirchlichen Obrigkeit die «Pompa diaboli» in der eigenen Stadt verbot, «einen ganz guldenen Pfennig 12 Dukaten schwer» in einem einzigen Stück prägen und dem jugendlichen Darsteller des Standes Zürich im Festspiel von 1694 feierlich überreichen ließ, «weiln unsere Herren Ehrengesandten bei ihrer Heimkunft vor Räten und Bürgern nicht genugsam (haben) rühmen können»!

Den See hat man im Barock oft herrlich in die Feste einzubeziehen gewußt. Die jährliche Waffenmusterung entwickelte sich im 17. Jahrhundert zu großen Waffenspielen. Die Herren der adeligen Zunft stellten die Oesterreicher, die Bürger der Metzgerzunft die Eidgenossen dar. Die feindlichen Gruppen zogen durch die Straßen der Stadt; es gab Scheinkämpfe und Fluchten mit Trommelwirbel und Muskettenfeuer. Dann fuhren die feindlichen Gruppen auf den See hinaus und lieferten sich regelrechte Seegefechte, bis die Oesterreicher unterlagen und Volk und Spieler

in fröhlichem Gewimmel in die Stadt zurückkehrten und sich beim Schmause wieder vereinigten.

Vaterländische Dramen auf der Luzerner Bühne

Die Jesuiten hatten ihre Schulspiele stets lateinisch aufführen lassen. Da gebot der Rat 1768, die Spiele seien künftig deutsch zu spielen, deutsche Sprache und vaterländische Geschichte in den Schulplan aufzunehmen. Sofort wird die Bühne zum Spiegelbild der neuen Bestrebungen. Sie wird nach Aufhebung des Jesuitenordens weitergeführt und Luzerner Professoren schreiben und inszenieren die ersten vaterländischen Dramen. Josef Ignaz Zimermann (1737—1797) schrieb einen «Tell» (1777), einen «Gundoldingen» (Sempacher Schlacht), einen «Nikolaus von Flüe» (zur Dreihundertjahr-Feier der Stanser Tagsatzung) und «Erlachs Tod». Dazu stellte er die klassizistische Kunstweise in seiner Lehrschrift «Von der dramatischen Dichtkunst» dar. Franz Regis Crauer (1739 bis 1806) ist der Verfasser der Dramen «Berchtold, Herzog von Zähringen», «Kaiser Albrechts Tod», «Oberst Pfyffer», «Die Grafen von Toggenburg», «Die Mordnacht von Luzern», und des helvetischen National-Trauerspiels «Julia Alpinula». Alle diese Spiele sind keine Buchdramen, wie etwa die Stücke Johann Jakob Bodmers, sondern Texte, die für die Bedürfnisse der Bühne entstanden und das Luzerner Barocktheater in ununterbrochener Entwicklung zum vaterländischen Spiel einer neuen Zeit hinüberführen.

Das Sempacher Erlebnis

Das große politische Erlebnis der Luzerner Landschaft ist die Sempacher Schlacht. Noch alljährlich findet bei der Schachtkapelle eine religiöse Feier statt, an der eine Gruppe kostümierter Krieger, die die alte Zeit heraufbeschwört, nie fehlt. Der lebendige Aufzug ist da: es bedürfte nur des aufmunternden Zurufs des Spielleiters, um die Figuren gegeneinander zur Aktion zu führen.

Wer im letzten Menschenalter von den großen Festspielen um die Jahrhundertwende sprach, schrieb von seinem Gewährsmann stets den Satz nach, sie seien mit dem Sempacher Spiel von 1886 entstanden. Das ist falsch. Schon hundert Jahre zuvor hatten die Luzerner Bürger «um dem großen Tag, dessen 400. Jahr eintritt, ein Denkmal zu stiften, den „Heldentag oder die Schlacht bei Sempach“» aufgeführt.*)

1863 spielte das Sempacher Volk auf

*) Luzerner Wochenblatt, 4. Juli 1786, Nr. 17, Seite 110—111.

freiem Feld außerhalb des Städtchens den «Winkelried» von Theodor Meyer-Merian. Mit Brettern und Tannen war ein Spielplatz für zweitausend Zuschauer eingefriedet; aber der Raum genügte nicht; hunderte mußten von den Toren des Spielrings weggeschickt werden. Die Bühne war ein einfaches Brettergerüst ohne Vorhang; wenn die Szene den Tagsatzungssaal in Zürich darstellte, wurden die Wappenschilde der Kantone an die Wände gehängt, das Winkelriedhaus in Stans aber durch Rehgeweih angedeutet.*)

Die fast legendäre Berühmtheit des Sempacher-Spiels von 1886 röhrt daher, daß die theaterbegeisterten Eidgenossen die Geburt des Dramas aus Fest und Chorgesang — wie Gottfried Keller es vorausgesagt hatte — lebhaftig und bewußt miterlebten. Der Luzerner Musikdirektor Gustav Arnold hatte 1869 eine Winkelried-Kantate «Siegesfeier der Freiheit» für Männerchor, Soli und Orchester geschrieben und am eidgenössischen Sängerfest 1873 in Luzern aufführen lassen. Dreizehn Jahre später ließ er durch Pfarrer Heinrich Weber in Höngg die Kantate in ein Festspiel umarbeiten. So entstand die «Sempacher Schlachtfeier», die zum fünfhundertsten Gedächtnistag am 5. Juli aufgeführt wurde. Chorgesänge und Harmoniemusik verbinden die sieben großen freskoartigen Bilder, die den Dialog sehr sparsam verwenden und ihre Hauptwirkung durch die großen Aufzüge ausstrahlen: Erntefeier, Einmarsch der kampfgerüsteten Eidgenossen, Abschied der Krieger von ihren Familien, Entscheidung und Schlachtbericht, Aufmarsch der Sieger und Dankgebet, Trauer über die Gefallenen, besonders Winkelried, prophetische Vision als Schlußbild. Mit einfachsten, großgeschauten Bildern, die auf alle überflüchtigen Einzelheiten verzichten, ist eine so starke und monumentale Wirkung erreicht worden, wie es später — wo das Detail immer mehr zu überwuchern begann — kaum mehr gelang. (Bild 7).

Ein paar Jahre später scheint es, als ob das Sempacher Erlebnis zum Kristallisierungspunkt für ein ständiges Festspielhaus in der Luzerner Landschaft werden könnte. Die Hochdorfer hatten es 1899 mit dem «Tell» eröffnet und dann ihrem begabten Amtsschreiber Peter Halter den Auftrag erteilt, einen «Winkelried» zu schreiben, der als lyrisch beschwingtes szenenreiches Volksspiel sich prächtig entfaltete. (Sommer 1901 und 1902.) Entscheidend für die Begründung einer vaterländischen Spieltradition

*) Die Schweiz, 15. September 1863, S. 291.

ist aber die geweihte Stätte. Wieder einmal hatte man ein geschichtliches Erlebnis, das an ein bestimmtes Stück Erde gebunden war — an das Schlachtfeld von Sempach — ein paar Meilen davon in ein mächtiges Spielhaus verpflanzt und damit entwurzelt. Man kann überall in Gasthaussälen Komödie spielen und auch einmal ans patriotisch empfindende Herz der Zuschauer röhren — aber man kann kein «sakrales Erlebnis» von der blutgetränkten Erde ablösen und in irgend einem schönen Erdenwinkel schaustellerisch wiederholen — ohne ins Komödienhafte zu verfallen. In solch mißglückten Uebertragungen wird der grundsätzliche Unterschied zwischen der «Komödie» als einem Gebilde der Kunst und der «politischen Zeremonie» als einem Gebilde des Mythos offenbar.

Die Sempacher hatten sicherlich den richtigen Instinkt, wenn sie als Hüter ihrer Tradition das Erlebnis der Schlacht immer wieder darzustellen sich mühten, obwohl sie es nach 1863 mit den Mitteln der Dorftheater-Komödie versuchten, sei es im «Heini von Uri» von Theodor Wirz oder im «Müller von Sempach» von Josef Bächtiger, die beide das große Erlebnis nur mit kleinbürgerlichen Handlungen umspielen. Dazu kommt die mörderische Enge der Sempacher Dorfbühne, aus der auch ein gewandter Spielleiter wie Otto Bosshard kein mächtig aufloderndes Bundesfeuer anzufachen imstande ist. Aber die Hochdorfer und Sempacher Aufführungen haben jedenfalls das Verdienst, das Sempacher Erlebnis auf der Bühne stets in lebendigem Gedächtnis zu erhalten. Man muß den Mut haben, das entscheidende Erlebnis einer Landschaft Wind und Wetter zum Trotz wie eine Landsgemeinde unter freiem Himmel bis zum begeisternden Schwur der Spieler und Schauer sich steigern zu lassen. Es gibt nur einen Spielraum für ein Sempacher Spiel: das Schlachtfeld und in jedem Jahre nur einen Spieltag: den Tag der Schlachtjahrzeit: an diesem Tage aber sollten alljährlich Zehntausende zur Feier und Bundeserneuerung sich in Sempach versammeln.

Vom Festdrama zur Pantomime

Arnold Ott war 1876 als Augenarzt nach Luzern übersiedelt; aber erst das Gastspiel der Meininger in Basel 1887 weckte ihn zum Dramatiker. Wie im Fieber hatte er seine ersten Dramen, einen «Konradin» und eine «Agnes Bernauer», aus sich herausgeschleudert und dann in jahrelangem Ringen um den Stoff, von körperlichen Beschwerden und seelischen Bedrängnissen gehemmt,

das große nationale Festdrama «Karl der Kühne und die Eidgenossen» geschaffen. Die mächtige Schauwirkung der großen Festspiele suchte er mit den Gesetzen des kunstgerechten Dramas zum monumentalen Geschichtsspiel zu steigern. Gegen die Einwendungen der Kritiker, Ott verlange zu viel Musik, entgegnet der Dichter*) in klarer Erkenntnis der besonderen Gesetze des Festdramas: «Die Verbindung von Drama und Musik, wie im griechischen Trauerspiel, ist mein Ideal. In einem nationalen Spiel ist sie unentbehrlich. Sie erhöht die Feierlichkeit und läßt die Stimmungen ausklingen.»

Ott hatte das Buch dem Luzerner Stadtrat eingereicht und Freunde des Dichters versuchten, das Werk auf einer eigens zu bauenden Bühne zu spielen. Josef Viktor Widmann war von dieser Idee begeistert und schrieb dem Dichter: «Das mit der Schaubühne in Luzern und Saisonaufführungen ist ein sublimer Einfall. Für die Stadt Luzern etwas so Gescheites, daß sie mit allen Händen zugreifen muß. Und für dich hat es eine enorme Bedeutung. Eine Art Bayreuth, zu weiterem Schaffen dich anregend. Der Anfang oder vielmehr die Lösung des schweizerischen Festspielproblems.» Luzern war allen Ernstes an der Arbeit. Aber dann fegte, wie Ott dem Herzog Georg von Meiningen berichtete, der Luzerner Fastnachtsteufel alles wieder mit fort: «Die Pläne zum Bau eines Theaters waren ausgearbeitet, der Bauplatz von der Stadt bestimmt, und alles ging vorwärts. Da fuhr der Fastnachtsteufel mit der Schellenkappe in unsere guten Luzerner Kapuziner, und sie verputzten das Geld (145 000 Fr.!!) in einem großen Faschingsumzug. Die Torheit siegte, und «Karl der Kühne» wurde nicht kalt gemacht, nur kalt gestellt.» Was die Luzerner nicht zu stande brachten, gelang dem Feuereifer des damals erst dreiundzwanzigjährigen August Schmid, der im kleinen thurgauischen Städtchen Diessenhofen mit den einfachsten Mitteln und einer Handvoll williger Leute für Ott einen Erfolg erspielte, von dem man in der ganzen Schweiz begeistert sprach! Er brachte Ott den Auftrag, das Zentenarfeier-Drama 1901 für Schaffhausen zu schreiben. Die Luzerner aber versuchten in ihrem Stadttheater das eine und andere der kammerspielartigen Werke und begnügten sich an großen eidgenössischen Festen oft mit Spielen von allerbescheidensten Ansprüchen.

*) Ott an Widmann, 5. November 1896.

Das eidgenössische Sängerfest 1922 brachte eine Landsgemeinde auf dem Rütli. Zum Aufmarsch der zweiundzwanzig Kantone im Kostüm des jeweiligen Eintritts in den Bund, klang die Musik aus nicht weniger als zehn verschiedenen Festspielen aus allen Gauen der Schweiz, «um dem Zuhörer einen Begriff von der Entwicklung der im Schweizerlande so reich vertretenen Festspielmusik, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hat, zu vermitteln».

Otto Bosshard, der seit 1925 die Tellspiele in Altdorf und die Klassische Bühne auf dem Dietschiberg leitete, inszenierte Spiele für das internationale Musikfest Luzern 1925, für das Kantonal-Musikfest in Hochdorf 1926, und für das Jodlerfest 1927 in Luzern. Er schrieb sich seine Szenarios selber und dichtete in musikerfüllten pantomimischen Bildern Festspiele ohne Worte.

Die Hochdorfer-Revue «Musik im Bilde» zeigt im ersten Teil ein biedermeierliches Kleinstadt-Idyll, mit Nachtwächter, Aufzug der Stadtwache, Tanz des Jungvolkes, Knaben-Trommlern, Zinnsoldaten und weiblichen Husaren; im zweiten Teil ein «Wald-Idyll», das unter den Klängen eines Opern-Allerleis eine Hochzeitskutsche und eine Jagdgesellschaft sich begegnen lässt; im dritten Teil ein Märchen-Idyll, in dem von Irrlichtern, Elfen und Rosenkindern umtanzt, das Schicksal Dornröschens aufleuchtet.

Die Revue «Aelplerleben» spinnt den roten Faden einer Handlung durch die kleine Liebesgeschichte Vrenelis und Joggeli. Im ersten Bild rüstet sich das Aelplervolk zur Talfahrt — zu nächtlicher Stunde stellen sich selbstverständlich sofort Elfen, Glühwürmer und Kobolde tanzend ein. Im Schwinget ringt Joggeli drei Gegner nieder und erhält dafür sein Vreneli — womit die Geschichte zu Ende wäre, wenn nicht im zweiten Bild das Vreneli träumte, es sei das Schneewittchen, und sein Prinz Joggeli küsse es aus dem Todesschlaf, und im dritten, in einem vielfältigen Aelplerfest, die Verbindung gebührend gefeiert werden müsste. Die Musik nahm man, wo sie effektvoll und bequem zu finden war, aus dem «Tannhäuser» oder aus Jodelmelodien.

Die pantomimische Festspielreihe unterbricht das «Schweizer Festspiel» von Caesar von Arx am Eidgenössischen Turnfest 1928. Es versucht den Bogen stofflich sehr weit zu spannen und setzt an den Anfang des Spiels — in der Stadt der altberühmten Passionsspiele — den lieben Gott in persona und lässt die Engel über den Sündenfall der Menschen «leise kichern» . . . In pausen-

los ineinander übergehenden Bildern flammen Szenen aus der Schweizer Geschichte auf, erdröhnen zu jedem Bild ein paar markante Sätze oder einprägsame Musik, bis das Spiel ausklingt ins Lied der Schweizer Arbeit.

«Chere und Zeige», das Spiel für das Eidgenössische Schützenfest 1939, nimmt die Form der Revue ohne Worte, die Bosshard bereits entwickelt hatte, wieder auf. Vielfältige Ausstrahlungsmöglichkeiten besaß das Szenario von Hans Studer. Das Motiv des verlorenen Sohnes ergibt aus der Stimmung der Stadt und der Not der Zeit heraus die Grundlage zu eindrücklichen Schaubildern. Einen entscheidenden Fortschritt stellt die Musik dar. Stiftskapellmeister Johann Baptist Hilber schuf eine Partitur, die festlich, volkstümlich und kunstgerecht zugleich ist, die eine große symphonische Linie besitzt und tausend Finessen aufweist. Sie ist neben dem guten Kern des Szenarios der beglückende Gewinn der Festaufführung. Die Inszenierung war voller charakteristischer und fröhlicher Einfälle, aber stilistisch erstaunlich uneinheitlich. Realistisches und Allegorisches ist kunterbunt durcheinander gewürfelt im Darstellungsstil der Pantomime und Tänze sowohl als in Requisiten und Kostümen.

Aus sicherem Gefühl für das Festspiel in weiten Räumen, haben die Luzerner Spielmeister an Stelle des Wort-Dramas allmählich die Pantomime gesetzt. Die Entwicklung führt aber noch weiter bis zur Auflösung der Pantomime, die wieder einmündet in den Umzug, jenes fastnächtliche Urelement des innerschweizerischen Theaters, aus dem vor einem Jahrhundert die originellsten Inszenierungsformen festlicher und volkstümlicher Spielkunst entstanden waren. Freilich hat die bunte Fastnachtsmaskerade sich inzwischen zu einer kultivierten Aufzugskunst entwickelt, die sich oft bis zu kunstgerechter Festgestaltung steigert. Die Luzerner Zentenarfeier 1932 bedeutet im Kreislauf dieser Entwicklung einen Höhepunkt. Brücken und Türme der alten Stadt, See und Berge und der föhnklare Tag wurden zu Mitspielern im historischen Schauspiel der Ankunft der Nauen der drei Länder, deren Wappensegel sich im Morgenwinde blähten. (Bild 12.) Am Ufer standen die Luzerner von 1332 in ihren weißblauen Kostümen nebem dem feiertäglich gestimmten Volk von heute. Pauker und Stadttrompeter musizierten den Willkommensgruß. Während sich die kleine Spielszene der Verlesung des Bundesbriefs und des Bundes-

schwurs auf dem räumlich beengten Kapellplatz zu wenig entfalten konnte, bewegte sich am Nachmittag in den Straßen Luzerns ein sorgfältig vorbereiter Umzug, der durch die vereinheitlichende Stilisierung der historischen Kostüme bemerkenswert war. Von einer peinlichen Kopierung historischer Kostüme wagte man abzusehen und an ihre Stelle die höhere Wahrheit eines nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebauten Umzuges zu stellen: das Werk August am Rhys und Rudolf Stolls. Seetheater und Umzug, vaterländisch-bürgerliche Feier vor der Hofkirche und sakrale Szene des Bundesschwurs auf dem Kapellplatz und ein fröhlicher Ausklang beim Wein unter der Egg schließen die einzelnen «Akte» des Feiertages zum Schauspiel eines großen Volksfestes zusammen.

Arnold Ott hatte ein Menschenalter zuvor Volksfest und Drama zur höheren Einheit des Festdramas zu steigern versucht; daß aber an Stelle des geplanten Spielbaues ein Fastnachtsumzug trat, zeigt an einem überraschend sinnfälligen Beispiel die Seelenhaltung der ältern Generation der Luzerner Festordner. Welch friedliche und behütete Welt spiegelt sich in der Freude, den eidgenössischen Staatsgedanken in einer bunten Kostümschau darzustellen!

Inzwischen ist der Kampf um den Sinn der Eidgenossenschaft neu entbrannt. Aber Ausdruck der neuen Zeit wird nicht mehr der Umzug allein, sondern außerdem das Drama sein müssen.

Eidgenossenschaft und bündische Idee:

in diesen zwei Schlagworten kündigt sich die letzte Phase der Bemühungen um Staatsfestspiele am Vierwaldstättersee an. Mit dem Ziel, die Jahrhunderte alten Ueberlieferungen des schweizerischen Volkstheaters wiederaufleben zu lassen und zeitgemäß weiterzuführen, entstand 1927 in Luzern die Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Nach der Aufführung des Spiels vom verlorenen Sohn vor der Hofkirche, fand am 3. November 1931 die erste Besprechung zur Gründung schweizerischer Festspiele in Luzern statt, an der Hauptversammlung der Gesellschaft für Theaterkultur am 8. November wurde beschlossen, die Schaffung der Festspiele ins Programm aufzunehmen. An der Basler Jahresversammlung vom 16. Oktober 1932 wurde die Festspielfrage ein-

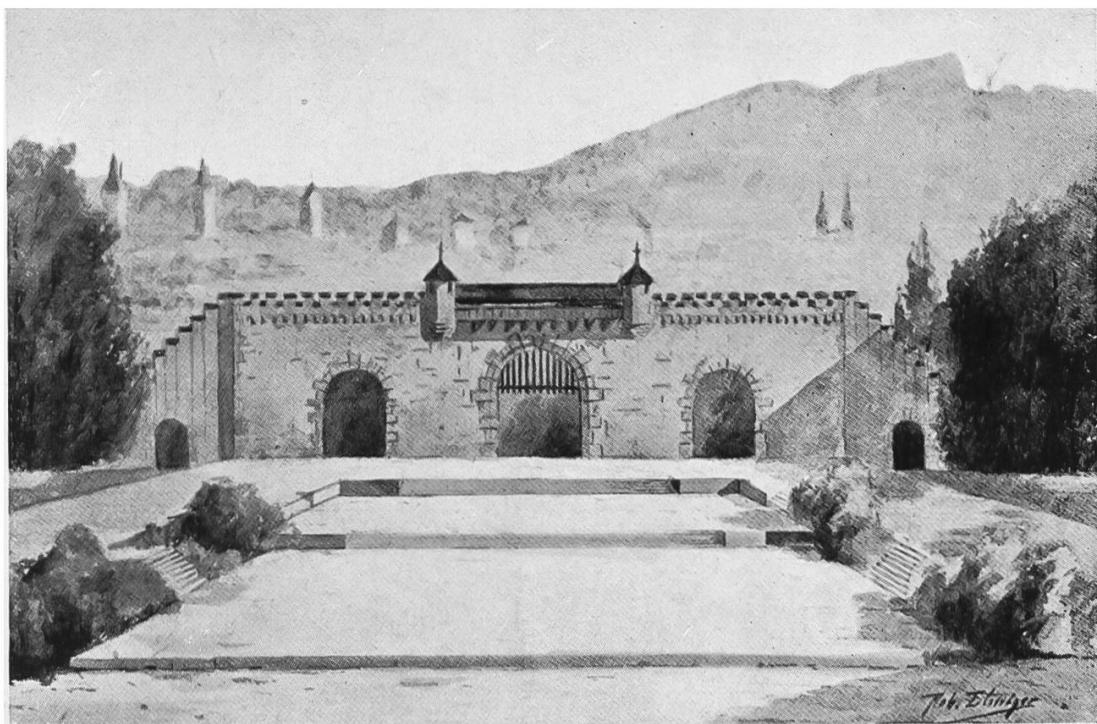


Bild 25: Freilichttheater Luzern. Entwurf für ein Monumentaltheater nach Vorschlägen von Rudolf Lorenz, von Robert Elmiger. 1908.

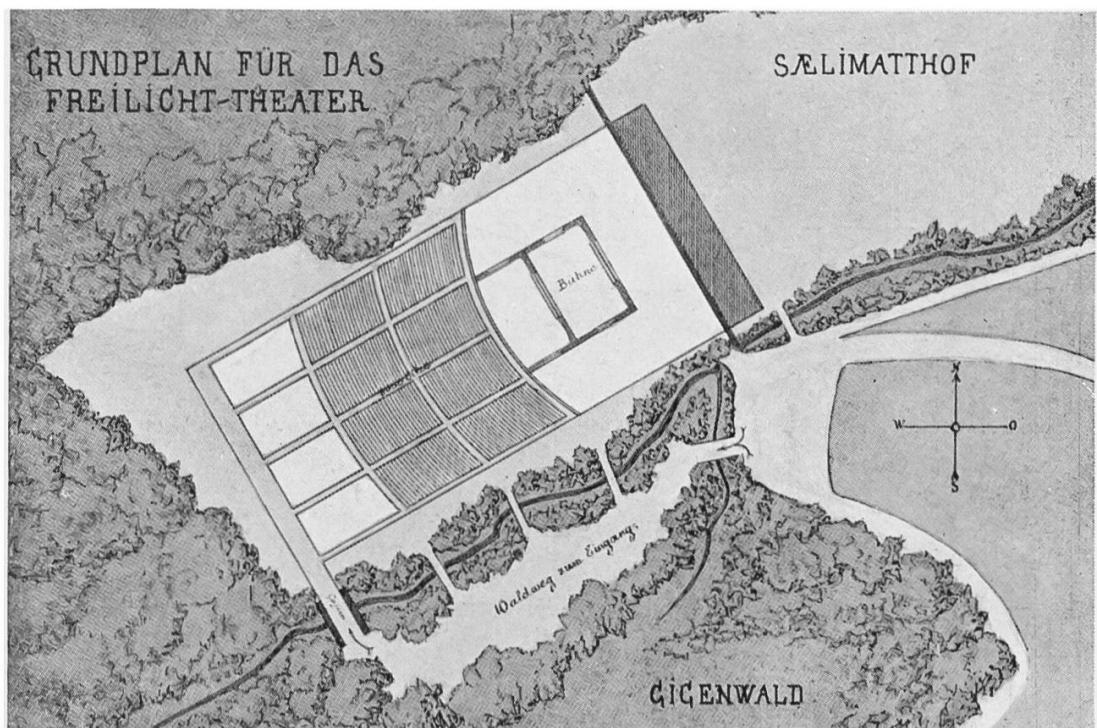


Bild 26: Freilichttheater Luzern. Grundriss.



Bild 27: Freilichttheater Hertenstein, gegründet von Rudolf Lorenz, 1909.

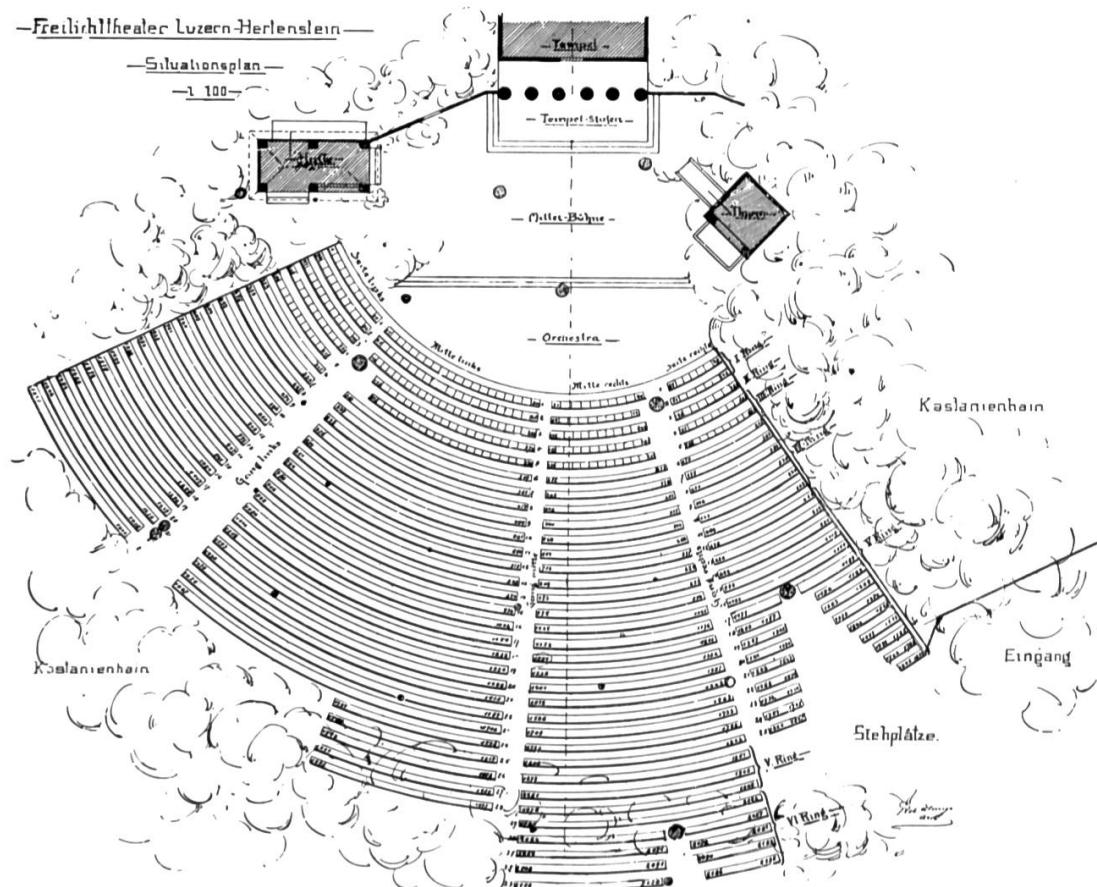


Bild 28: Freilichttheater Hertenstein. Grundriss. Entwurf Robert Elmiger, Luzern.

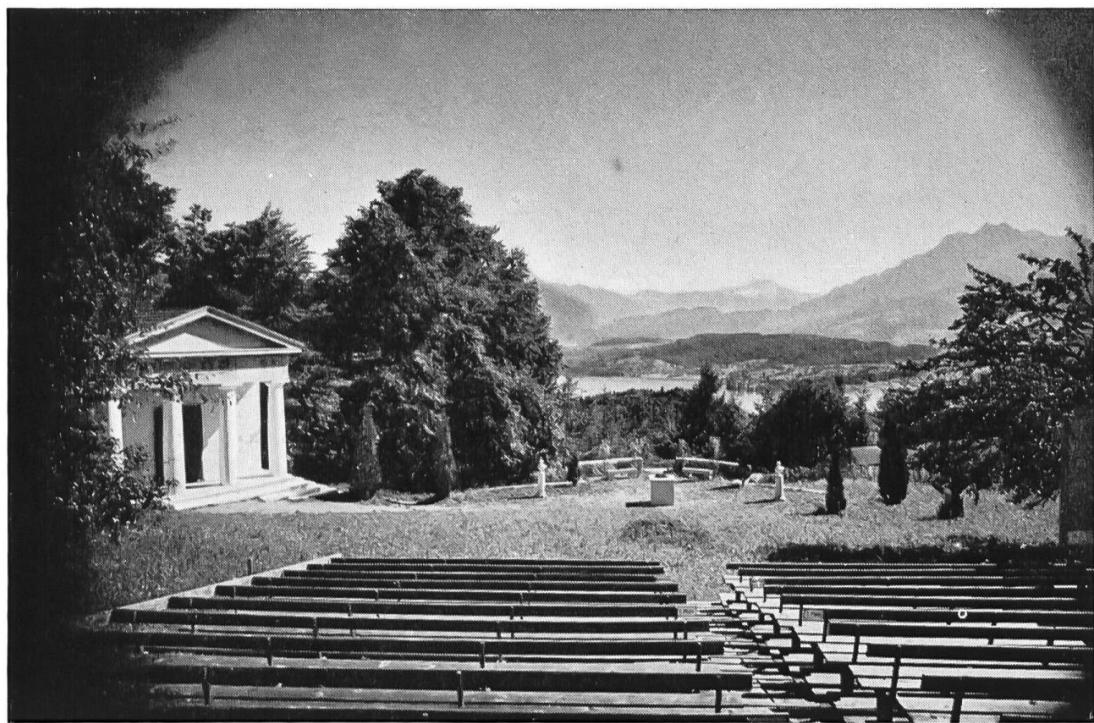


Bild 29: Freilichttheater Dietschiberg-Luzern, errichtet 1925.

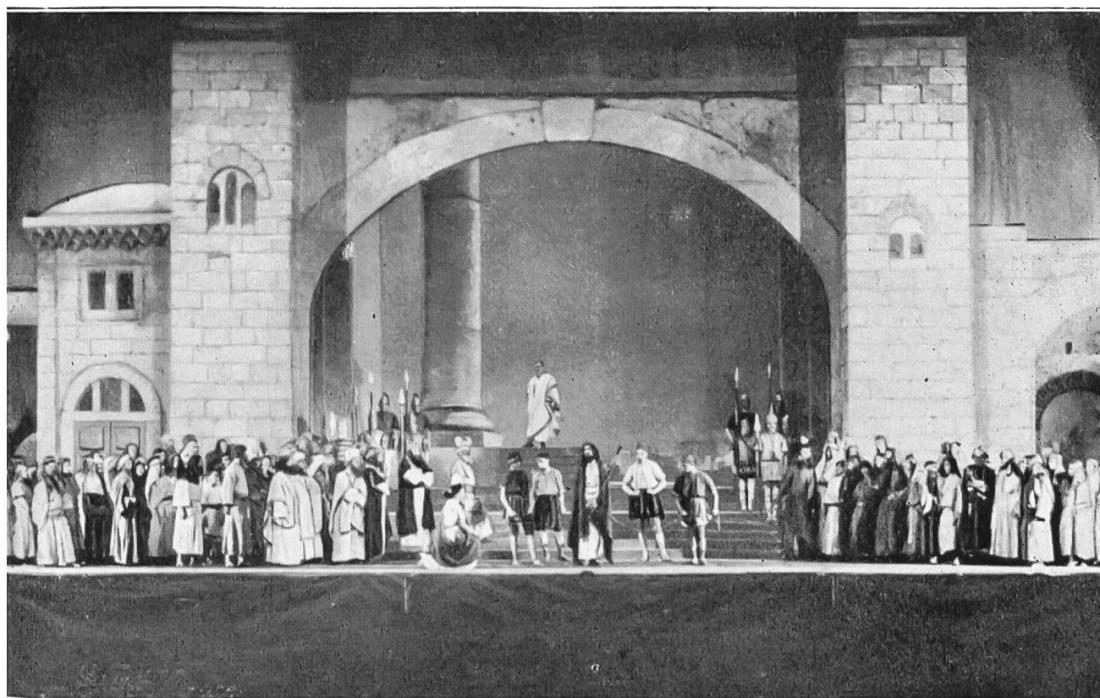


Bild 30: Passionsspiele Luzern in der Festhalle am Bahnhof. 1924.



Bild 31: Passionsspiele Luzern 1934, im Kunsthaus. Bühne: Armin Meili.
Nach einem Aquarell von H. Giger.



Bild 32: Passionsspiele vor der Hofkirche 1938. Jesus begegnet den Frauen.

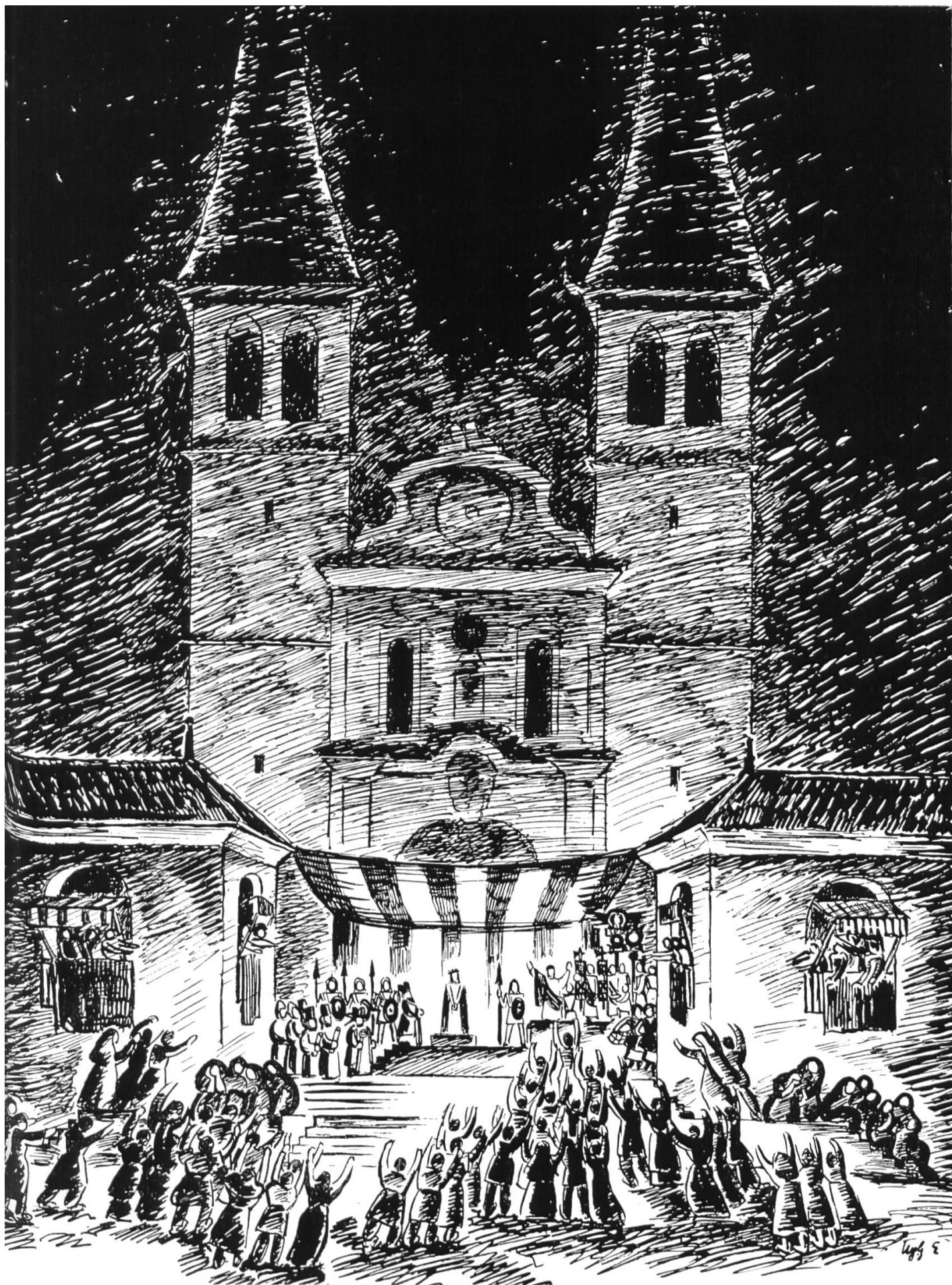


Bild 33: Passionsspiele Luzern 1938. Gesamtlansicht. Jesus vor Pilatus.
Federzeichnung für das Programm von H. Giger.

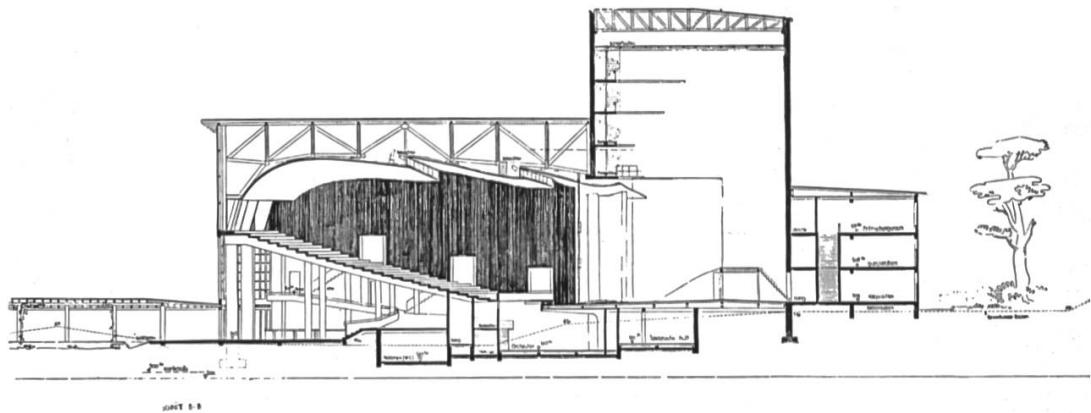


Bild 34: Das neue Passionsspielhaus Selzach, von Arch. Fritz Metzger.
Querschnitt.

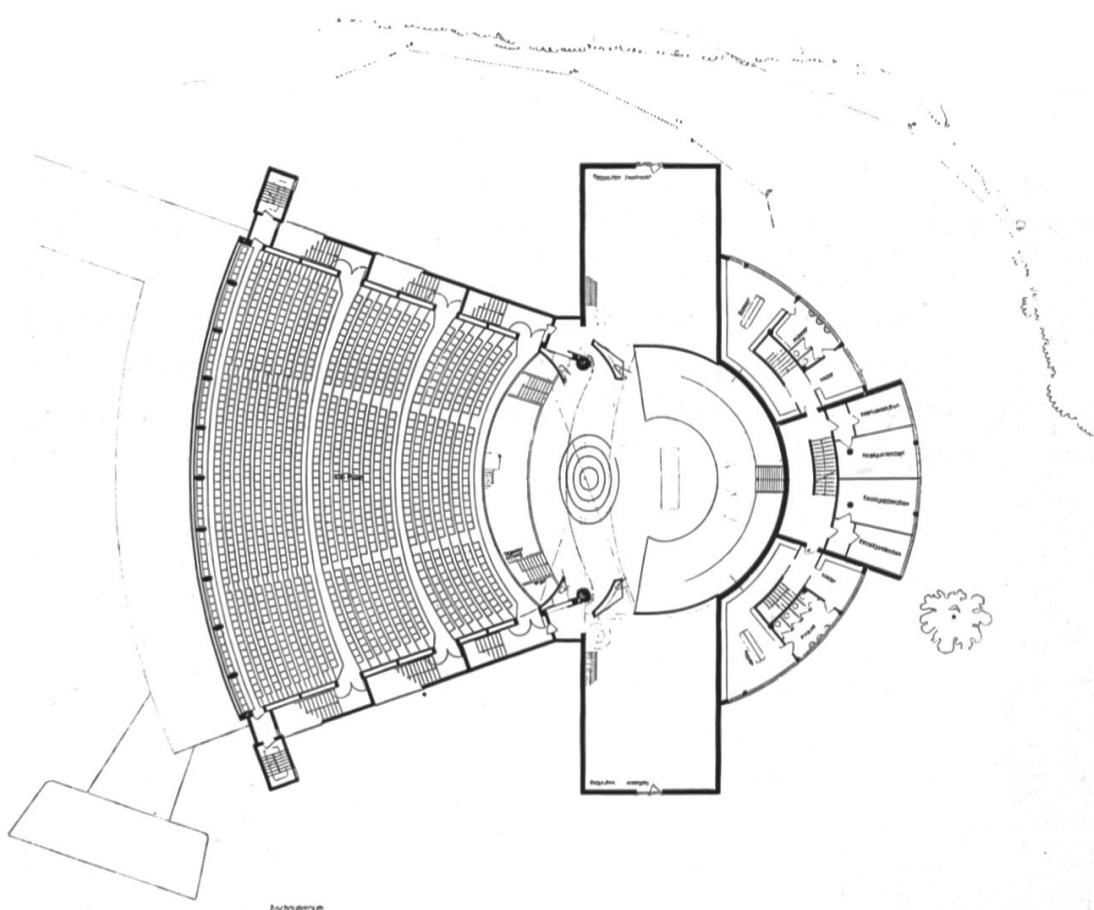


Bild 35: Das neue Passionsspielhaus Selzach. Grundriss.

PASSIONSSPIELHAUS SELZACH
ZUSCHAUERRAUM · MST 1/100 · PL N° 29
ZEICHEN AUF TONPAPIER 1936
Fritz Metzger, Arch.

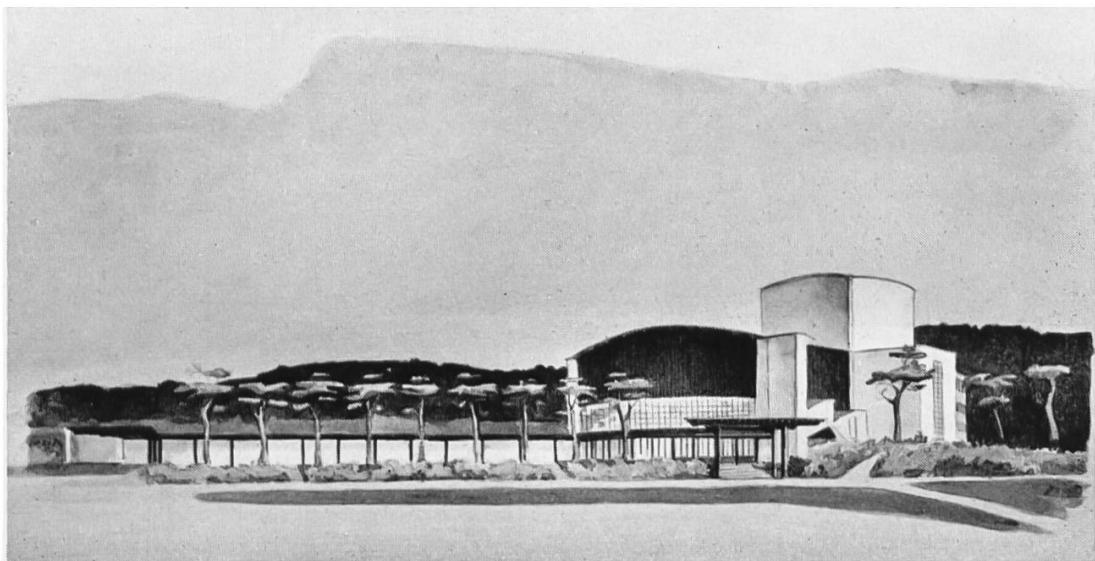


Bild 36: Das neue Passionsspielhaus Selzach. Ansicht von außen.

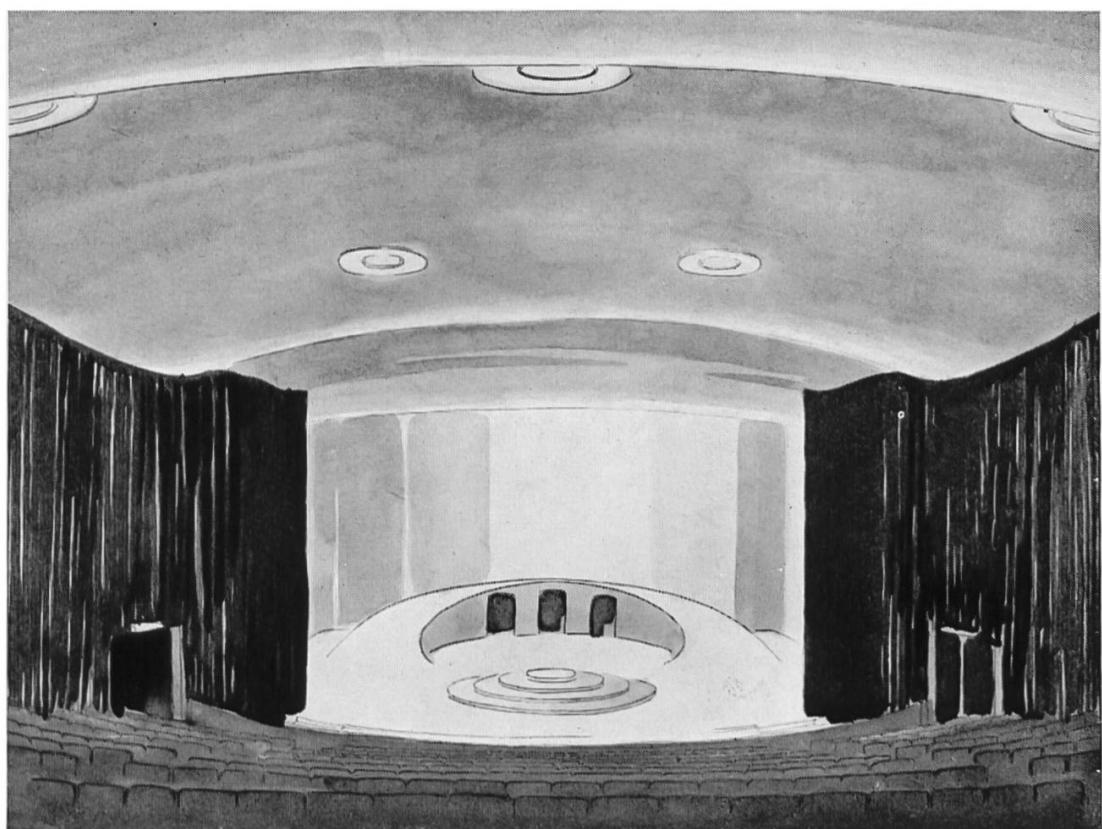


Bild 37: Das neue Passionsspielhaus Selzach. Inneres.

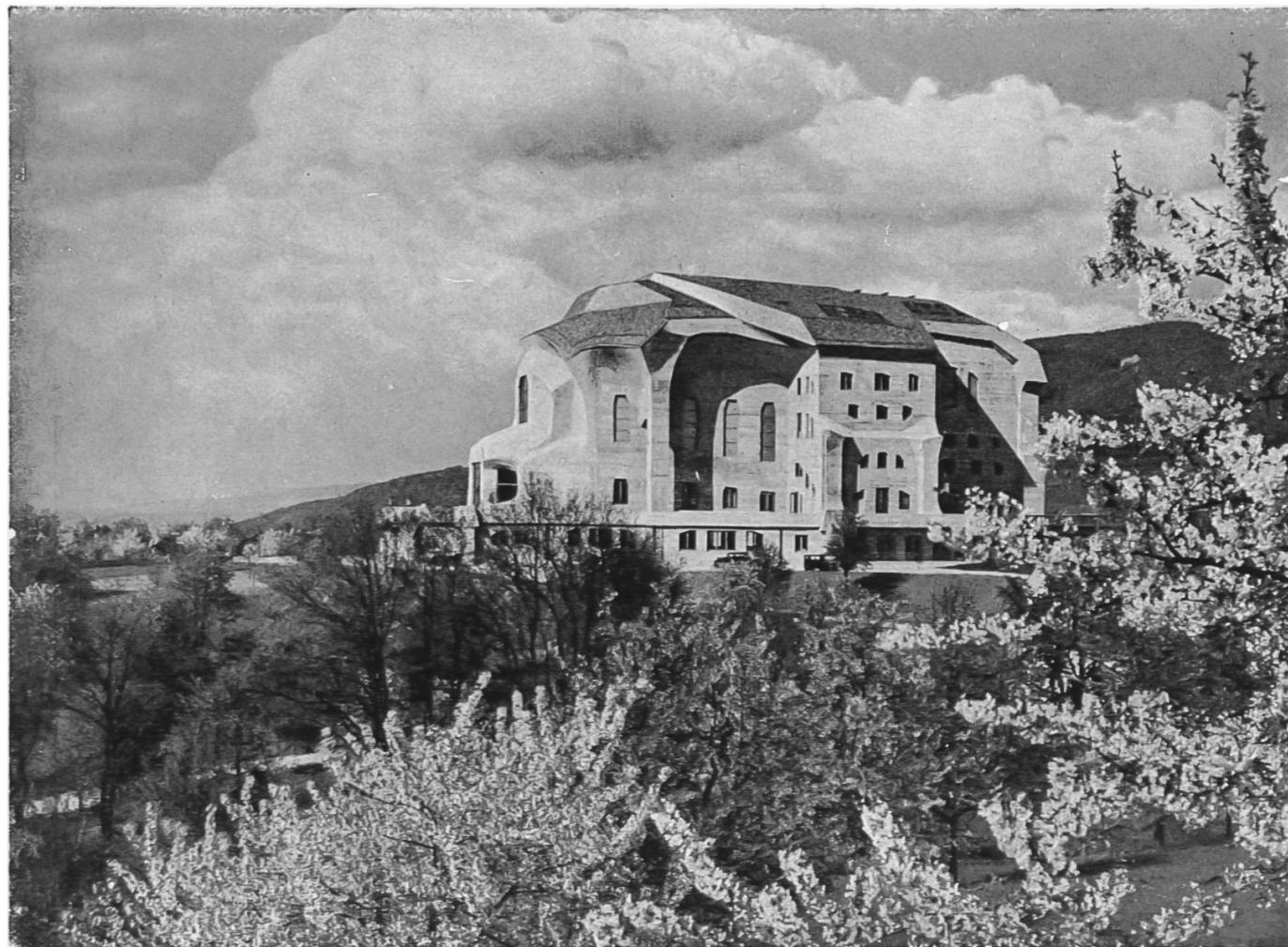


Bild 38: Goetheanum Dornach, zweiter Bau, errichtet 1925/28.

gehend besprochen.*) Die Antwort auf die dreizehn in der National-Zeitung geäußerten Meinungen steht im Sechsten Jahrbuch. Als wesentliche Merkmale ständig wiederkehrender schweizerischer Festspiele werden genannt: «die Ferne des Ziels, die den Wallfahrer zum Spielgestalt gewordenen Mythos der Nation führt, die Besonderheit und Einmaligkeit der Darbietung, der nicht alltägliche Raum, die geistige Atmosphäre, die Allgemeingültigkeit der Vorbilder, die ein ganzes Volk zu ergreifen vermag.» Zur Durchführung dieses Festspiel-Gedankens wurde am 6. Juni 1932 die Festspielgemeinde Luzern gegründet.

Im gleichen Jahre, in dem die Gesellschaft für Theaterkultur die Festspielidee aufgriff, äußerte sich Max Eduard Lieburg über die «Neuordnung der schweizerischen Theaterverhältnisse».**) Er verlangt einen schweizerischen Theaterrat, der u. a. alle fünf Jahre Festspiele veranstaltet und kündet die ersten Werke für das «Totaltheater» an. Schon damals fordert er «das neue Gemeinschaftstheater» aus dem Geiste «des neuen Weltbilds», schon damals verlangt er Beiträge des Bundes für «die geistige Landesverteidigung»!

Aus dem «Theaterrat» ist inzwischen die «Stiftung Luzerner Spiele», aus dem «Totaltheater» das «funktionelle Theater» im Rahmen einer «bündischen Weihestätte» geworden. Das «neue Weltbild» aber wird dem alten, das heißt christlichen, entgegengesetzt.

Der politische Ausdruck des neuen Weltbildes ist die bündische Idee; «Bund» heißt danach die Vereinigung von Freien verschiedener Sprachen und Rassen. Dagegen entspricht dem christlichen Weltbild die Eid-Genossenschaft: die Vereinigung von Freien, die «im Namen Gottes», also nicht im hybrischen Vertrauen auf menschliche Kraft, zusammenstehen, um einander mit dem Einsatz des eigenen Blutes und Gutes zu helfen (höchstes Gebot des Christentums!) und zwar soll diese Vereinbarung «auf ewig» Geltung haben; durch den Eid sind die Genossen an die höchste überweltliche Kraft, an Gott, gebunden. Mit einem Wort: der «Bund» ist auf sittliche (rationale), die Eid-Genossenschaft auf göttliche (irrationale) Kräfte gebaut. Eid-Genossenschaft führt zu Gott, die bündische Idee zum Mythos.

*) Siehe 5. Jahrbuch, Heft 1: «Festspiele».

**) Viertes Jahrbuch, Seite 60—67.

Die eidgenössische Idee schließt die bündische Idee mit ein; die bündische Idee aber ist im Lichte des neuen Weltbildes nicht «eid-genössisch» im ursprünglichen und religiösen Sinne.

Staatsfestspiele am Vierwaldstättersee schaffen ist also drittens eine künstlerische, zweitens eine politische, erstens aber eine weltanschauliche Aufgabe.

Oskar Eberle.