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

Artikel: Festspielbauten in der Schweiz
Autor: Eberle, Oskar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986555

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: 09.12.2025

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

FESTSPIELBAUTEN IN DER SCHWEIZ

Freilichttheater und geschlossenes Spielhaus

Volksfeste und Volkstheater entfalten sich in der Schweiz seit Jahrhunderten unter freiem Himmel. Prozessionen und Fastnachtumzüge schreiten durch Dorfgassen, münden auf Dorfplätze, ballen sich zu geistlichen und weltlichen Komödien, bis Spielende und Schauende sich zu Tafelrunden oder fröhlichen Tänzen zusammenschließen. Wo das Volk für das Volk spielt, braucht es größere Räume als unsere Architekten sie einstmals bauen und unsere Vorfahren hätten bezahlen können. Das geschlossene Spielhaus entsteht in der Schweiz erst in dem Augenblick, in dem ein Teil des Volkes sich aristokratisch abzuschließen beginnt und der Besuch des Theaters das Vorrecht einer durch Geburt oder Geld bevorzugten Klasse wird. Fremde haben diesen befremdlichen Brauch in unser Land gebracht. Der Luzerner Renwart Cysat, der auf dem berühmtesten Spielfeld der alten Eidgenossenschaft, auf dem Weinmarkt in Luzern, viele Male Fastnachtskomödien, Heiligenspiele und die Passion, inszenierte, hat aus apostolischem Eifer die Jesuiten berufen und seiner eigenen Spielkunst damit ein Ende gesetzt. Zwar spielten die Jesuiten, um das Volk zu gewinnen, gelegentlich auch im Freien; gleichzeitig aber bauten sie ihre Bühne unter das schützende Dach des Kollegienhauses, spielten Lateinisch, statt Deutsch, daß nur die Auserwählten und Gelehrten es verstanden oder es zu verstehen doch Miene machten; sie luden mit schön gedruckten Programmen nicht mehr das Volk zum Spiel, sondern den Luzerner Stadtadel, dessen Söhne sie im Geiste eines hoffähigen Patriziates erzogen. Und was Luzern nach den größern Vorbildern fürstlicher Hofbühnen zu Wien und München, Paris und Madrid tat, ahmten alle katholischen Orte nach. In der reformierten Schweiz aber, wo man die Glaubenserneuerung mit dem Mittel des Theaters mächtig gefördert hatte, wurde es später als Teufelswerk von Obrigkeit und Geistlichkeit untersagt.

Als das Volk um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert überall wieder zu spielen begann, betrat es mit

schwerem Schritt die zierliche Bühne einer inzwischen entthronten patrizischen Gesellschaft. Als das Kloster Sankt Urban aufgehoben ward, brachte man das kleine Theaterchen nach Sempach, baute es im Dachstock des Rathauses ein und bestieg nun selber die Szene, auf der eben noch lateinische Verse zum Lobe des fürstlichen Abtes erklungen waren. Und dann wurden überall Wirtshaussäle zu Spielhäusern, Schulmeister und Handwerker zu Spielleitern, die die Dorfmimen in «dramatischen Vereinen» sammelten.

Indessen in der Landschaft das Volk in seinem wirtshäuslichen «Hoftheater» sich ergötzte, schufen die Städte den Musen und fremden Komödianten «Tempel». Hatten die landesfremden Jesuiten den katholischen Orten schon am Ende des 16. Jahrhunderts die «Hofbühne» gebracht, so war es den landesfremden Komödianten vorbehalten, das reich gewordene Bürgertum in den reformierten Städten mit «Hofbühnen» zu beglücken, die noch heute im Glanze des vergoldeten Stucks und der lauschigen Logen prunken.

Wo aber die alte Kraft urschweizerischen Theaters neu aufblühte, wo die Spielfreude nicht die gelehrten oder begüterten Schichten zu einem Kunstgenuß, sondern das ganze Volk zu einem ernsthaften oder fröhlichen Schauspiel hinriß: Da drängte alles mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit aus engen Wirtshausstuben und goldverzierten Sälen in die Weite der Landschaft oder in den natürlich umfriedeten Raum eines Dorfplatzes. Freilichtspiele waren fast alle Festspiele des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, unendlich mannigfaltiger die Inszenierungsformen und Entwicklungslinien, als im geschlossenen Raum der engen Kulissenbühnen. Im Freilicht bewegen sich die Spielprozessionen der Passion von Mendrisio, die romanischen Passionsspiele in Somvix und Lumbrain und das deutsche Passionsspiel vor der Hofkirche in Luzern; im Freilicht das Tellspiel, das Gottfried Keller im Grünen Heinrich schildert, die Tellspiele in Bern, Interlaken, Schaffhausen, Pfäffikon, in der hohlen Gasse zu Küsnacht und in Diessenhofen; im Freilicht die Fastnachts- und Festspiele zu Schwyz und Sempach, die Zentenarfeierspiele in allen Teilen des Landes, die Jahreszeitenspiele zu Locarno und Vevey. Die Schweiz ist ein Volksstaat, das ihr entsprechende Theater das Volkstheater und die dem Volkstheater gemäße Form das Freilichtspiel, das wie Aelplerfest und Landsgemeinde unter freiem Himmel sich entfaltet.

Altdorf

Inmitten der aufblühenden Festspielkunst des Volkes beginnen die Versuche, eidgenössische Spielüberlieferung des Freilichttheaters mit Wettersicherheit und vielfältiger Verwendungsmöglichkeit des geschlossenen Spielhauses zu verschmelzen. In den Waldstätten entstehen die ersten Festspielhäuser im gleichen Jahre 1899 in Altdorf (Seite 43) und in Hochdorf (Seite 59) zur Aufführung von Schillers «Tell», Festspielhäuser also im Dienste der eidgenössischen Staatsidee. Wäre Altdorf von den urschweizerischen Inszenierungsformen, etwa der Tellspiele in der Hohlen Gasse oder der Japanesenspiele in Schwyz ausgegangen, dann wäre man vielleicht auf eine ur-schweizerische und vom üblichen Bühnenschema abweichende Lösung der Raumgestaltung gekommen, wie in Interlaken oder in Pfäffikon. Der Ehrgeiz der Altdorfer aber ging nicht darauf aus, ein Spielhaus mit charakteristisch schweizerischem Gepräge zu schaffen, sie fanden den höchsten ihrer Wünsche erfüllt, wenn ihr Theater sich mit den szenischen Möglichkeiten einer städtischen Bühne messen konnte. Der Zuschauerraum zwar entfernte sich vom Schema des höfischen Stadttheaters durch den Verzicht auf Logen und Galerien. Die Bühne prunkte mit ihren 18 m Tiefe und 20 m Breite mit nicht alltäglichen Ausmaßen, war im übrigen aber der allbekannte Guckkasten, aus dem Schiller's Freiheitsdrama in der üblichen dramaturgischen Fassung kaum zu erlösen ist, weil der Dichter eben für den barocken Guckkasten schrieb. Inzwischen haben die Altdorfer im Sommer 1939 auf ihrem ersten Auslandsgastspiel in Budapest auf der Freilichtbühne der Margarethen-Insel vor einer begeisterten Zuschauerschar den «Tell» gespielt, und es wäre eine überraschende Laune des Schicksals, wenn die Altdorfer auf dem Umweg über Budapest sich zurückfänden zur eidgenössischen Form des festlichen Freilichttheaters.

Wiedikon

Gab den Altdorfern die Gestaltung ihres ersten hölzernen Spielhauses keine besonderen Rätsel auf, so setzte sich Eduard Haug bereits mit leidenschaftlichem Eifer für eine neue Form des Spielbaues ein, die, wie das Oberammergauer Passions-Spielhaus, die Vorteile der Freilichtszene mit dem vor Unwettern geschützten Zuschauerraum zu verbinden versuchte. Dieses Holzhaus wurde in Wiedikon für Arnold Ott's «Karl der Kühne» (1904—1905)

und Friedrich Schiller's «Tell» (1906) gebaut. Schon dieser erste Versuch zur Schaffung eines Spielhauses aus dem Geiste des schweizerischen Festspiels regte die Geister mächtig an zur Auseinandersetzung über die Form des schweizerischen Festspiel-Theaters. Die Gelehrten freilich verfochten die herkömmlichen Theaterbauten. Sie ahnten in Haug's Spielhaus keineswegs den ersten tastenden Versuch eines kommenden Volkstheaters, sondern sahen das Heil in den von Max Reinhardt geschaffenen Berliner Kammerspielen, in denen das private Hoftheater der Fürstlichkeiten zu einem Privattheater einer Kunst liebenden und Geld besitzenden Oberklasse wurde. So schrieb Max Zollinger: «Der ernsten, weihevollen Tempelkunst des Kammerspiels und nicht der mit rohen äußerlichen Mitteln arbeitenden ‚Volkskunst' gehört die Zukunft.»*

Mézières

Im Waadtland hatte René Morax für das größte und seltenste Freilichttheater der Schweiz (1905) sein Winzer-Festspiel geschrieben und kam dabei zur Ueberzeugung, daß das Freilichttheater das Drama vernichte. Um das festliche Volksspiel zu retten, verlangt er: «Un théâtre doit être clos, comme le sont les temples.»** Trotzdem hat Morax die Erfahrungen großer Freilichtaufführungen im Bau seines Théâtre du Jorat in Mézières 1908 nicht außer Acht gelassen, ja, er hat im Gegenteil Elemente der antiken Freilichtszene, aus denen ja auch die Bühnenanlage der Viviser Winzerspiele von 1905 bestanden, mit dem Guckkasten zu vereinigen versucht. Zum erstenmal fällt der Volk und Spieler trennende Orchestergraben fort. An Stelle der Orchestermusik tritt der singende und mitagierende Chor. Eine neunstufige Treppe verbindet Zuschauerraum und Vorbühne; die Szenenwand läßt die dreitorige antike Bühne erkennen: zwei kleine Türen führen «hinter die Kulissen», das große Mittelportal aber mit seinem braunen Samtvorhang enthüllt den üblichen Guckkasten, der freilich in mancher Inszenierung zusammen mit der ganzen Szenenwand zu einem einheitlichen Schaubild verschmolzen ward. In vierzig amphitheatralisch ansteigenden Bankreihen haben tausend Zuschauer Platz.

---

* Eine schweizerische Nationalbühne? (1909). S. 62.

** Es ist kennzeichnend, daß sowohl Zollinger als auch Morax von «Tempelkunst» sprechen und damit die Kunst zu einem Religionsersatz machen.

Dornach

Ein Jahr vor dem Krieg entstand in der Schweiz das erste Mysterientheater im Goetheanum in Dornach: Sieben Jahre vor der theatergeschichtlich bedeutsamen ersten Jedermann-Aufführung in Salzburg, elf Jahre vor der Erneuerung der Luzerner Passion und der Einsiedler Wallfahrtsspiele. In dem fremdartig anmutenden Bau schuf sich der Begründer der Antroposophie Tempel und Schule: der «Tempel» liegt im Mittelpunkt des Schulbaues wie die Kirche in einer mittelalterlichen Klosteranlage. Aber dieser «Tempel» ist kein Gotteshaus, sondern ein Theater, in dem die Mysterien des Kroaten Rudolf Steiner gefeiert werden. Der erste Bau, der in der Sylvesternacht 1922 niederbrannte, besaß eine unverwandelbare dekorationslose dreiteilige Bühne. Der zweite Bau wurde in den Jahren 1925—1928 aus Beton aufgeführt. Die hohen Fenster mit ihren geschliffenen farbigen Gläsern tauchen den sanft ansteigenden Zuschauerraum in ein mystisches Licht. Das Orchester ist wie in Kirchen der Bühne gegenüber auf eine Empore gehoben. Breite Stufen führen zur Szene hinauf, deren Vorhang allerdings den üblichen Guckkasten verhüllt, in dem landläufige Bühnenmaler-Künste in antroposophischen Farben aufleuchten. Aus dem Wunsche, neben den Mysterien Rudolf Steiner's auch andere dramatische Werke — vor allem die Spiele Albert Steffens und den ungestrichenen «Faust» zu spielen, verfiel man dem Ungeist der technisch vollkommenen Bühne, die trotz der neuartigen Kunstlehren nicht zum Werkstoff der Kunst wurde, wohl aber oftmals zur Schablone durchschnittlicher Theatermalerei verleitete (Bild 38).

Geschichtlich bedeutsam aber bleibt an den Dornacher Bauten erstens, daß sie das Theater in seiner ursprünglichsten und tiefgründigsten Form wieder erweckten: als Mysterium, das nicht Kunstgenüsse vermitteln, sondern die Geheimnisse einer neuen Weltanschauung offenbaren will, und zweitens, daß sie für das Mysterium in der Schweiz zum erstenmal außerhalb einer Kirche einen sinn- und wesensgemäßen Spiel- und Kultraum zu schaffen versuchten. Es wäre der Mühe wert, einmal festzustellen, was aus solchen Anregungen auf vielgenannte Festspielbühnen zu wirken vermochte.

Luzerner Passion

Die drei Spielzeiten der erneuerten Luzerner Passion sind bedeutsam für die Entwicklung des Raumgefühls; sie zeigen zugleich

eine Entwicklung von der Komödie zum Mysterium, vom Mimus zum Kultus. Als das Luzerner Volk 1924 nach dreihundertjährigem Unterbruch zum erstenmal die Passion wieder spielte, baute sich der Spielleiter P. Josef Schaefer aus Salzburg in die Festhalle am Bahnhof eine dreitorige Architektur, die das Oberammergauer Vorbild noch deutlich erkennen ließ, im äußern Rahmen realistisch war, in den Bühnenbildern im breiten guckkastenartigen Mittelportal aber eine strenge Stilisierung aufwies. Zehn Jahre später wurde die Passion im eben fertiggestellten, an der Stelle der alten Festhalle errichteten Kunsthaus, gespielt. Hinter einer vier Meter tiefen Vorbühne führte eine Treppe in der ganzen Bühnenbreite fünfzehn Stufen empor; rechts schnitt ein Podium in die Treppenanlage hinein, das ein Mal Spielfläche für Pilatus, das andere Mal Golgatha bedeutete. Dieser schlichte Spielflächenaufbau war rechts und links von mächtigen Türmen flankiert, aus denen heraus das Spielfeld beleuchtet und der weiße Schirting im Hintergrund durch farbige Projektionsbilder — nicht durch realistische Dekorationen, sondern durch stimmungsvolle Wolkenbilder — belebt war. Ein Vorhang bestand nicht. Szenischer Wechsel wurde lediglich durch Requisiten und Licht angedeutet. (Bild 31). Im stärksten Gegensatz zum stetigen Bildwechsel des Films war hier die Urform des Theaters zurückgewonnen: die monumentale unverwandelbare Architektur, in der jede Spielszene sich ihren Raum selber schafft. Es war die folgerichtige Weiterführung dieser szenischen Ideen, wenn in der dritten Spielzeit (1938) die Passion wieder in den Vorhof der Luzerner Stiftskirche hineingestellt wurde, aus dem sie um 1450 emporgeblüht war. Dieser zauberhafte Spielraum ist seitlich durch Friedhofhallen und rückwärts durch Dom und Riesentürme begrenzt. Damit war das Spiel aus dem geschlossenen Raum nicht nur in den Umkreis eines tausendjährigen Heiligtums, sondern zugleich unter den nächtlichen Himmel zurückgekehrt, dessen Stimmungskraft alle Theaterseligkeit des geschlossenen Hauses tausendfach überstrahlt. (Bilder 32/33.)

Selzach

Als die Luzerner Passion in der neuartigen Form der vorhanglosen Simultanbühne — die übrigens nur die Bühnenform der mittelalterlichen Luzerner Passion mit neuzeitlichen Mitteln weiterführt — im Kunsthaus dargestellt wurde, saßen eines Tages die Selzacher Passionsspieler kritisch in den Sesseln und der eifrige

Pfarrherr schrieb alsdann, die längst antiquirte Bühne der Selzacher Spiele freundlich verteidigend, in seine Dorfzeitung, nun wisse man, daß Selzach mit seinen überbunten Bilderbogen auf dem rechten Wege zum Herzen des Volkes sei.

Aber es dauerte keine drei Jahre bis die Nachricht kam, man habe sich von Cäsar von Arx ein neues Spielbuch und von Artur Honegger eine neue Musik verschrieben und für ein neues Spielhaus einen Wettbewerb eröffnet, aus dem der Architekt Fritz Metzger als Sieger hervorging. Wie im Luzerner Kunsthaus, ist nun auch hier das Prinzip der vorhanglosen, unverwandelbaren Bühne verwirklicht, und wie in Luzern, sind auch hier Leuchtbilder an Stelle von gemalten Hintergründen gedacht. Bemerkenswert ist, daß die Spieler von rückwärts, ebenso wie aus der Orchestra herauf, die Bühne betreten können, daß sie von allen Seiten herein strömen und nach allen Seiten abgehen können: die Hauptbedingung zur restlosen Ausnützung einer unverwandelbaren Bühne. Erfreulich ist, daß gerade Selzach nun eine folgerichtige und klare Raumlösung fand. In dieser erneuerten Atmosphäre könnte ein ländliches Passionsspiel von nachhaltiger Wirkung entstehen. (Bilder 34—37.)

Luzern, Bündische Weihestätte

Das durchdachteste Festspielhaus-Projekt der Eidgenossenschaft ist das Drei-Bühnen-Theater Max Eduard Liehburgs. Den drei Bühnen des Theaters entsprechen drei geistige Räume des Dramas, die durch das Spielthema miteinander verbunden oder gegeneinander gestellt werden können. Die drei Räume sind beispielsweise im «Hüter der Mitte» (Tell) Gegenwart, Geschichte und Mythos. Liehburg nun läßt die Handlung der Gegenwart im Zuschauerraum sich abspielen, da, wo im üblichen Theaterbau das Orchester liegt, schiebt die Historie aus dem innersten Kreis in einen äußeren, der sich in einer Galerie rund um den Zuschauerraum herum fortsetzt und den Mythos noch weiter hinaus in den dritten Kreis, der auf einer überhöhten Bühne sichtbar wird und sich in einer zweiten Galerie noch einmal um den Zuschauerraum herum zieht. Bald leuchtet eine der drei Bühnen mit Zuschauerraum oder Galerie, bald leuchten zwei oder drei Bühnen gleichzeitig auf. Ueber Bühne und Zuschauerraum wölbt sich die gleiche mächtige Kuppel. Die Bühnen sind nicht durch Vorhänge voneinander getrennt. Im kreisrunden Zuschauerraum steigen die Sitz-

bänke gleichmäßige an. Das Theater eignet sich zur Aufführung der großen Oper ebenso gut wie zur Darstellung des großen Sprechdramas: entstanden ist es aus unserer Jahrhunderte alten volksverbundenen Festspielkunst, bestimmt aber vor allem für die mysterienhafte Darstellung der eidgenössischen Staatsidee. Ein solches Haus könnte, würde es gebaut, zur Erfüllung des alten Traumes vom schweizerischen «Nationaltheater» werden. Nun aber ist dieses neuartige Spielhaus keineswegs sich selber genug, es ist in dem Maße Mittelpunkt einer Weihestätte der bündischen Idee, wie etwa das Dornacher Mysterientheater Mittelpunkt einer antroposophischen Hochschule für Geisteswissenschaften oder die Einsiedler Stiftskirche Mittelpunkt eines tausendjährigen Klosters. Liehburgs Glaubenssatz, das Wesen der Schweiz sei der in ihr verwirklichte bündische Gedanke, erhebt die Eidgenossenschaft zum Vorbild eines europäischen Staatenbundes und darüber hinaus eines weltumspannenden Völkerbundes. Diese ur-schweizerische und zugleich weltgültige Idee erhöbe den Luzerner Spielbau im Umkreis der bündischen Weihestätte zu mondialer Bedeutung — mag das Heil nun im «dreidimensionalen» Drama Liehburgs oder im klassischen Drama der Völker liegen.

Noch zwei weitere Entwürfe gehören zu den unerfüllten Träumen. Der eine liegt schon ein Menschenalter zurück und entwirft um 1909 ein Schwyzer Nationaldenkmal, der andere stammt aus dem Jahre 1938 und ist eine in der Begeisterung der ersten internationalen Musik-Festwochen genial hingeworfene Skizze eines Forums der Kunst aller Völker. Der Verfasser beider Projekte ist der Auslandschweizer Gebhard Utinger, der während eines Menschenalters Lehrer und Leiter der Kunstgewerbeschule Breslau war.

Schwyz

Der Entwurf zum Schwyzer Nationaldenkmal gliedert die Gesamtanlage in drei Teile: Gedenkstätte, Archiv und Festplatz. Die drei «Dimensionen» der Liehburgschen Dramaturgie sind hier, dreißig Jahre früher, in einem eigenartigen Denkmalentwurf vorweggenommen, wobei die Gedenkstätte dem Mythos, das Archiv der Geschichte und der Festplatz der Gegenwart entspräche.

Die Gedenkstätte ist, abseits vom Lärm der Straße, rund umschlossen mit Mauern, die mit Reliefs und Plastiken geschmückt sind: «Der Kampf des Volkes mit seinen Bedrängern ist zum

Hauptteil der bildlichen Darstellung erhoben worden. In diesem Kampfe ragen aber aus dem Volke einzelne Personen — unsere Nationalhelden — hervor. Sie sind mitdargestellt worden», weil durch sie «die zum Siege führenden rühmlichen Eigenschaften symbolisiert» sind. «Nicht aber sind es immer Kämpfe mit äußern Feinden gewesen, welche unsere Väter zu bestehen hatten. Auch innere Zerwürfnisse und Zwistigkeiten waren zu schlichten. Daher sind auch diejenigen Helden mitdargestellt, welche den innern Unfrieden schlichten und somit den Bruderkrieg verhinderten.»

Zwischen Gedenkstätte und Festplatz liegt das Archiv: die geistige Mitte der Denkmalanlage, die heilige Mitte der Eidgenossenschaft; denn hier liegen die Jahrhunderte alten Urkunden, die Gründung und Bau der Schweiz künden und bezeugen.

Das Archiv wiederum bildet den architektonischen Abschluß eines Festplatzes, über den Utinger in der Beschreibung seines Denkmalentwurfes, der unter dem Motto «Heldenzeit» am 9. Juli 1909 nach Schwyz gesandt wurde, schreibt: «Dem Verfasser gilt das Denkmal nicht allein der Verherrlichung der Geschichte des Schweizer Volkes, sondern er möchte weiter gehend an dem Orte, wo das Handeln der Väter zur Ehrung, Begeisterung und Nacheiferung den Söhnen als leuchtendes Beispiel verbildlicht ist, bei allen vaterländischen Angelegenheiten die Zeitgenossen und künftigen Geschlechter versammeln. Das Denkmal soll den Hintergrund bilden für ein Naturtheater mit großem Festplatz für Singen, Turnen, Ringen und Schwingen, für Kriegsspiele und andere patriotische Spiele im ähnlichen Sinne der Veranstaltungen in Hochdorf (Seite 59) und Altdorf (Seite 43). Oder denken wir noch an die olympischen Spiele? Hierdurch glaubt der Verfasser dem Nationaldenkmal erst die rechte Weihe zu verleihen. Der Umfang und Maßstab des Denkmals, insbesondere aber dessen Erweiterung zum vaterländischen Festplatz, weisen auf eine architektonische Anlage hin, um einen Rahmen zu erlangen, der das Ganze einheitlich und stimmungsvoll zusammenfaßt». Wir haben von verschiedenen Entwürfen (Bild 8 und 9) denjenigen abgebildet, der Utingers Idee am klarsten wiedergibt: den Haupteingang zur Gesamtanlage bildet ein Feuerturm, zu dessen Rundbogentor Treppen emporführen; er ist das «weithin sichtbare Zeichen für den Denkmalsort. Seine Flammen, die über die Bäume der Wandelterrassen hinweg das Denkmal in schöner Schattenwirkung beleuchten, sollen als feierlicher Eindruck den National-

festen eine besondere Weihe verleihen». Der Festplatz ist «von zehntausend stufenförmig ansteigenden Sitzplätzen und einer mit zwei bis vier Baumreihen bepflanzten Wandelterrasse, die auch zu Restaurationszwecken benutzt werden kann, umgeben».

Utinger hat die Raumfolge seines Denkmalentwurfs in bewunderungswürdiger Weise angeordnet: er hat die Gedenkstätte mit den erzählenden Bildwerken in sich abgeschlossen, ins Zentrum der Anlage aber stellte er als Allerheiligstes das Haus des Bundesbriefarchivs und davor erst den Festplatz. Diese Raumfolge wäre für Spiele bedeutungsvoll gewesen; die mit Bildwerken belebten Flächen könnten die spielenden Gruppen nicht konkurrenzieren; hinter den Spielern hätten sich die ruhigen Flächen des Archivbaues erhoben, der eine großartige Architekturszene voll der tiefsten Beziehungen geworden wäre.

Im Einklang mit dem Geiste der alten Landsgemeindeplätze wäre durch die Verwirklichung von Utingers Plan ein ungeheurer eidgenössischer Freilichtdom entstanden, dessen Architektur sich bewußt so stark in die Landschaft eingefügt hätte, daß über den niedrig gehaltenen, zum Teil ins Erdreich hineingestellten Bauten die Pyramiden der Mythen sich wie riesige Münstertürme erhoben hätten.

Luzern, Forum der Kunst

Der Geist der Schwyzer Anlage, der eine außerordentliche Verschmelzung von Baukörpern mit der Natur darstellt, lebt auch in Utingers Entwurf für ein «Forum der Kunst aller Völker». (Bilder 18 bis 23). Ein Blick auf den Grundriß zeigt, daß das ganze linke Seeufer vom Inseli bis Tribschen überbaut gedacht ist. Durch die Bebauung des alten Tribschen-Moores ist der Abschluß des Luzerner Stadtbildes einwandfrei und ununterbrochen von Seeburg bis Tribschen erreicht. Es spricht für Utingers klaren Kopf und weiten Blick, daß er zuerst einen Gesamtplan ins Auge faßte, der zum vorneherein mit allen möglichen Entwicklungen — räumlichen und zeitlichen — rechnet und trotzdem alle heute berechtigten Wünsche, sofern sie mit dem Grundplan in Einklang stehen, berücksichtigt. Aus den geplanten Gebäudemassen ergibt sich nun mit zwingender Logik die Lage für den Rundbau, den eigentlichen Festraum, der als Konzert- und Spielhaus in die Längsmittelachse zu stehen käme. Geschützte Zufahrten führen von der Langensand-Brücke und vom See her auf den Spielbau zu, Auto- und Fuß-

gängerwege vom Inseli her am Ufer entlang. Der innere Ausbau des Theaters und die Anordnung der Sitzreihen sind nach den Grundsätzen des Amphitheaters vorgesehen, um die Gewähr gleichmäßig guter Plätze zu erhalten, vor allem aber um zu dokumentieren, daß es kein Festraum einer bestimmten Gesellschaft, sondern geichgestimmter Völker ist. Dieser Rundbau wäre die erste Bauetappe der gesamten Anlage, ein Theater der Völker, in dem die erlauchtesten Werke der Welt-Musik und Welt-Literatur durch die besten Künstler vermittelt würden. Erst in späteren Etappen würden die übrigen Bauten des «Forums der Kunst» errichtet, die zur Pflege künstlerischer oder kultureller Aufgaben gedacht sind: ein geistiges Gegenstück zum politischen Völkerbund, der nur in den Augen kleiner Geister klein erscheint, für jeden Wissenden aber den ersten tastenden Versuch eines Weltbundes der Völker nach schweizerischem Vorbild darstellt. Freilich ist der Völkerbund erst 20 Jahre alt — die Eidgenossenschaft aber lebt seit 650 Jahren.

Oskar Eberle.